

**AMANDA CRISTINE OLIVEIRA NASCIMENTO**

**DIÁLOGO COM O CÂNONE NA FICÇÃO  
DE AUGUSTA FARO:  
*LINHAS DE FORÇA NA PRODUÇÃO  
LITERÁRIA CONTEMPORÂNEA FEMININA***

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS – UNIMONTES  
MONTES CLAROS - MG  
2021**

**AMANDA CRISTINE OLIVEIRA NASCIMENTO**

**DIÁLOGO COM O CÂNONE NA FICÇÃO  
DE AUGUSTA FARO:  
*LINHAS DE FORÇA NA PRODUÇÃO  
LITERÁRIA CONTEMPORÂNEA FEMININA***

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras/Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS – UNIMONTES  
MONTES CLAROS - MG  
2021**

Dedico esta pesquisa à Augusta Faro Fleury de Melo e às letras de Goiás.

## **AGRADECIMENTOS**

À Universidade Estadual de Montes Claros - UNIMONTES por, mais uma vez, ter me acolhido, primeiro na Graduação em Letras/Português e, agora, no curso de Pós-graduação em Letras e Estudos Literários - PPGL/EL. A esta instituição, devo o meu desenvolvimento intelectual e profissional.

Ao meu orientador Professor Doutor Osmar Pereira Oliva por ter acolhido as minhas ideias, por ter me conduzido, por ter apresentado uma literatura feminina ainda em surdina, sou grata pelas primorosas reflexões literárias e pela paciência.

À banca de qualificação, composta pelas Professoras Doutoras Geuvana Vieira de Oliveira e Rita de Cássia Silva Dionísio Santos, pelas contribuições importantes e necessárias.

Ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Letras/Estudos Literários - Unimontes que, desde a graduação, tive a oportunidade de tê-lo em meus processos de formação. Por compartilharem conhecimento, por apresentarem a Literatura de forma prazerosa, por terem me feito aprofundar, ainda mais, nos estudos literários, por formarem exímios pesquisadores, leitores e escritores.

*Cada livro é o eco dos que o anteciparam ou o presságio dos que o repetirão.*  
Michel Schneider, *Ladrões de palavras*

## RESUMO

A escrita augustiana é marcada pelo diálogo que estabelece com literaturas canônicas, tanto de escrita feminina quanto masculina. Uma escrita de mulher contemporânea que tem se caracterizado por manter relação com linhas de força da produção literária de autoria feminina para dar continuidade a um estilo de escrita fundamentado na representação das mulheres, assim como uma “defesa” contra a hegemonia social e literária masculina. A partir da leitura das narrativas que compõem o livro de ficção de Augusta Faro Fleury de Melo, *A friagem*, entendemos que sua literatura não se trata de uma cópia do que fala e escreve o homem, mas possui um caráter desconstrutor do poder estabelecido pelos discursos falocêntricos e de reafirmação das práticas feministas que visam o desmonte das negligências hierárquicas provocadas pelo sexo oposto, além da busca pela construção de um espaço que seja seu e de uma identidade que a torne sujeito da sua própria história, tudo isso sob a ótica da mulher. Elaboramos um estudo sobre o conto *A ceia de Aninha* para tecer um diálogo crítico com a autoria masculina e selecionamos o conto *O dragão chinês* para representar o diálogo de reafirmação das poéticas feminina e feminista, essas narrativas representarão o *corpus* deste trabalho. Com o intuito de compreendermos o processo de desconstrução e reafirmação na ficção de Faro, adotamos uma metodologia bibliográfica e dialogamos com críticos e teóricos da área literária e sociológica, como Bruno Anselmi Matangrano; Enéias Tavares (2019), Eduardo de Assis Duarte (2003), Gilberto Mendonça Teles (1995), Leyla Perrone-Moisés (1998), Maria Cristina Batalha (2012), Zahidé L. Muzart (1995), entre outros de muita valia para este texto. Neste estudo, aplicamos o método hipotético-dedutivo, que se fundamentou em leituras de análise literária de obras que não fazem parte do *corpus* desta pesquisa, porém, julgamos importantes para a relevância dos resultados.

**Palavras-chave:** Augusta Faro; *A Friagem*; Cânone Literário; Diálogo; Mulher e Literatura; Goiás.

## ABSTRACT

The Augustian writing is marked by the dialogue it establishes with canonical literatures, both female and male. A contemporary woman's writing that has been characterized by maintaining a relationship with strong lines of female literary production to continue a writing style based on the representation of women, as well as a “defence” against male social and literary hegemony. From the reading of the narratives that make up Augusta Faro Fleury de Melo's fiction book, *A friagem*, we understand that her literature is not a copy of what man says and writes, but has a deconstructive character of the power established by the discourses. phallogocentric and reaffirming feminist practices aimed at dismantling the hierarchical negligence caused by the opposite sex, in addition to the search for the construction of a space that is its own and an identity that makes it the subject of its own history, all from the perspective of women. We elaborated a study on the short story *A ceia de Aninha* to weave a critical dialogue with male authorship and selected the short story *The Chinese Dragon* to represent the dialogue of reaffirmation of feminine and feminist poetics, these narratives will represent the corpus of this work. In order to understand the process of deconstruction and reaffirmation in Faro's fiction, we adopted a bibliographic methodology and dialogued with critics and theorists in the literary and sociological area, such as Bruno Anselmi Matangrano; Enéias Tavares (2019), Eduardo de Assis Duarte (2003), Gilberto Mendonça Teles (1995), Leyla Perrone-Moisés (1998), Maria Cristina Batalha (2012), Zahidé L. Muzart (1995), among others of great value for this text. In this study, we applied the hypothetical-deductive method, which was based on readings of literary analysis of works that are not part of the corpus of this research, however, we believe it is important for the relevance of the results.

**Keywords:** Augusta Faro; *The Chill*; Literary Canon; Dialogue; Women and Literature; Goiás.

## SUMÁRIO

|   |     |
|---|-----|
| <b>INTRODUÇÃO</b> .....   | 9   |
| <b>CAPÍTULO I — CÂNONE: CONCEITO, FORMAÇÃO E EXCLUSÃO DA LITERATURA DE AUTORIA FEMININA</b> ..... | 13  |
| <b>1.1 BREVE CONSIDERAÇÃO SOBRE O CONCEITO DE CÂNONE</b> .....                                    | 14  |
| <b>1.2 PROCESSO DE FORMAÇÃO DO CÂNONE LITERÁRIO</b> .....   | 18  |
| <b>1.3 EXCLUSÃO DA MULHER DA HISTORIOGRAFIA BRASILEIRA E DO CÂNONE</b> .....                      | 28  |
| <b>CAPÍTULO II — GOIÁS E SUA REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA FEMININA</b> .....                           | 39  |
| <b>2.1 O PODER DO EIXO GEOGRÁFICO RIO/SÃO PAULO/MINAS</b> .....                                   | 40  |
| <b>2.2 A MULHER NAS LETRAS DE GOIÁS</b> .....   | 45  |
| <b>2.3 AUGUSTA FARO FLEURY DE MELO - UMA VOZ PRESENTE NA LITERATURA</b> .....                     | 51  |
| <b>2.4 LITERATURA DO INSÓLITO NO BRASIL</b> .....   | 55  |
| <b>CAPÍTULO III — A POÉTICA DOS CONTOS DE AUGUSTA FARO</b> .....                                  | 66  |
| <b>3.1 FEMINISMO: DESCONSTRUÇÃO E REAFIRMAÇÃO</b> .....   | 67  |
| <b>3.2 “A CEIA DE ANINHA” - DIÁLOGO CRÍTICO COM O CÂNONE DE AUTORIA MASCULINA</b> .....           | 75  |
| <b>3.3 “O DRAGÃO CHINÊS” - DIÁLOGO DE REAFIRMAÇÃO DA POÉTICA FEMINISTA</b> .....                  | 85  |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....   | 97  |
| <b>REFERÊNCIAS</b> .....  | 100 |

## INTRODUÇÃO

*Minha avó era uma ótima contadora de histórias. Eu adorava aquele universo fantástico dos causos que ela contava para os netos. Acho que comecei a escrever para recontar aquelas histórias.*

Augusta Faro Fleury de Melo, In: *O Popular*

Antes de tudo, o conto é a forma espontânea da prosa, possibilita o surgimento de uma narração fantástica ou realista pelo vínculo que possui com a cultura popular; além de possibilitar ao homem uma interpretação da sociedade a qual pertence, assim refletiu Antônio Hohlfeldt (1981), em o *Conto brasileiro contemporâneo*, é preciso registrar as histórias contadas e ouvidas, pois tendo o gênero um vínculo com a tradição oral, resiste ao processo de industrialização e à velocidade do tempo contemporâneo. Um tempo diferente daquele representado pela avó da escritora Augusta Faro, de quem herdou o nome e habilidade com as letras.

Augusta Faro Fleury de Melo é uma escritora contemporânea que se dedica à literatura desde o ano de 1982 e pertence a uma família de tradição literária do Estado de Goiás. Ao buscarmos suas produções literárias, verificamos que se dedicou ao gênero infanto-juvenil e, no final do século XX, publicou seu único livro de ficção *A friagem* em 1998, ano em que completou 50 anos, talvez sendo as narrativas uma reflexão sobre as vivências; o livro contempla a realidade cotidiana através do fantástico. A leitura que fizemos de seus contos nos levou a questionar as poucas referências sobre a autora no cenário literário nacional (embora seja uma voz presente), as representações e construções da identidade feminina e o diálogo que essas narrativas estabelecem com a tradição literária no Brasil.

A literatura dessa autora se difere das escritoras que moram nas regiões centrais. Os narradores e personagens de Augusta Faro pertencem a um imaginário interiorano e regionalista, de cidade simples e pequena como a cidade de Goiás, antiga Vila Boa, seu lugar de origem e também da escritora Cora Coralina. Boa parte das narrativas não se desenrola nem em Goiânia, nem no Distrito Federal (DF), dois importantes marcos/passos para o Estado de Goiás, os dilemas acontecem em cidades não metropolitanas como Vila Boa, composta por elementos identificados pelo leitor, credices, costumes, conflitos, parteiras, benzedeadas,

tagarelices (o famoso “disse me disse”), ruelas, becos, igrejinhas, um ambiente propício para as contações de história.

Ideia evocada na epígrafe, a própria autora reconhece a presença da avó Augusta de Faro<sup>1</sup>, sua familiaridade com a literatura e histórias fantásticas que eram contadas a ela, como causas para sua inserção também nesse espaço. Sendo a avó uma exímia contadora de histórias e tendo ela conquistado a neta pelas palavras, percebe-se uma mulher sensível ao universo infantojuvenil, à poesia, ao conto, ao cotidiano, às questões femininas; um sentido foi construído através da sua história pessoal.

A presença da mulher na Literatura é um ato de resistência contra a supremacia masculina que sempre a impediu de ocupar espaços que eram de direito à classe, como é refletido por Virginia Woolf, a mulher precisa de um teto todo seu. O feminismo moveu as estruturas patriarcais e abriu espaço para que as mulheres se tornassem sujeitos da própria ação, a escrita foi o maior ato político conquistado, abalou as relações de poder. Por esses fatores, os contos de Augusta Faro Fleury de Melo são bastante significativos para as discussões feministas, uma vez que questionam a hegemonia masculina no campo social e das letras, reafirmam os ideais feministas e desconstroem o cânone masculino, ao dialogar tanto com esse quanto com o cânone feminino.

A narrativa *O dragão chinês*, por exemplo, analisado no terceiro capítulo deste trabalho, apresenta a escrita como um ato de purificação, expurgação da dor e da opressão provocadas por um monstro (o masculino) que sempre esteve à espreita, espiando e mantendo controle sobre a mulher; esta, por sua vez, não possuía algum amparo legal, pois a figura feminina caminhava à sombra do homem, por isso, seria necessário “romper as paredes da casa-prisão e da prisão-textual” (1999, p. 328), como afirmou Norma Telles, era um desafio. Somente quando conquistaram o direito discursivo, as mulheres puderam expor as realidades antes falseadas pelo homem e julgadas como loucas, histéricas e degeneradas por discordarem do sistema patriarcal, houve a desconstrução de teorias que criaram sobre elas: mulher sendo somente corpo e sexo, mulher sendo pensada somente no plano da linguagem, no plano textual, dessencializando-a e intensificando as diferenças. Houve a necessidade de localizar o feminino, de falar sobre suas próprias particularidades, de se posicionar diante da opressão e

---

<sup>1</sup>Conforme o *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*, por Nelly Novaes Coelho, Augusta de Faro Fleury Curado foi poeta e uma das primeiras mulheres em Goiás a se dedicar à Literatura. Muito criança, manifestou atração pelas histórias que lhe eram contadas e mais tarde romances e poesias que lhe eram dados para ler ou vir nos serões familiares, como era uso na época. Ainda adolescente, entregou-se à escrita literária (poesias, contos, novelas diário, cartas, relatos de viagens, etc), que ia registrando em numerosos cadernos (2002, p. 78-79).

dos próprios anseios. Os textos literários e o movimento feminista conduziram esses questionamentos.

Suscitou um movimento em que a mulher escritora começou a ler outras mulheres, a partir do momento que puderam publicar textos que, conseqüentemente, perturbaram o cenário literário, ato visto como rebeldia, pois, ao analisar a historiografia literária, os padrões a serem seguidos eram os masculinos. Posteriormente, as pioneiras desse deslocamento se tornaram referências para as tantas outras escritoras que surgiram com as mudanças no sistema social. Sendo assim, cabe a esse trabalho analisar se a escrita contemporânea de Augusta Faro é de desconstrução ou reafirmação pelos contos. A presente pesquisa tem como objetivo analisar como essa escritora brasileira, a partir de sua ficção *A Friagem*, publicada em 1998, está dialogando com cânones da produção literária, ou seja, analisaremos se há desconstrução ou reafirmação dessa tradição.

Presumimos que a escrita da mulher contemporânea, em destaque a dessa autora, tem se caracterizado por manter um diálogo com obras canônicas da produção literária feminina para dar continuidade a um estilo de escrita fundamentado na representação das mulheres, como uma “defesa” contra a hegemonia social e literária masculina. Acreditamos que traços dos cânones literários estão presentes nas narrativas augustianas. O livro é uma coletânea de 13 contos: *As formigas*, *A gaiola*, *A friagem*, *As flores*, *A gaivota*, *Saco de Lixo*, *As sereias*, *Check-Up*, *Paranóia*, *As gêmeas*, *O frade*, *A ceia de Aninha* e *O dragão chinês*. Porém, selecionamos os dois últimos como *corpus* de análise.

A dissertação é estruturada em três capítulos. Apresentamos no primeiro, intitulado “Cânone: conceito, formação e exclusão da literatura de autoria feminina”, uma discussão teórica e crítica sobre o conceito de cânone, uma reflexão sobre o processo de formação da tradição histórico-literária no país e consultamos a historiografia para verificarmos a exclusão feminina do meio canônico. Estudos de Flávio R. Kothe (1997), João Alexandre Barbosa (2001), Leyla Perrone-Moisés (1998) e Zahidé L. Muzart (1995) serviram de suporte para a compreensão das dificuldades enfrentadas pela mulher escritora para conseguir reconhecimento intelectual e conquistar um lugar no campo das letras.

No segundo capítulo, cujo título é “Goiás e sua representação literária feminina”, iniciamos retomando a pesquisadora Zahidé Muzart (1995; 2003) para trabalhar a questão dos grupos que foram excluídos do círculo literário por não situarem, geograficamente, nos centros. Apresentamos Augusta Faro e suas produções literárias, e as escritoras de Goiás como mulheres que foram esquecidas/silenciadas por pertencerem a um Estado fora dos limites territoriais do eixo Rio/São Paulo. Para essas compreensões tivemos como referências

Gilberto Mendonça Teles (1995) e Antônio Vieira Júnior (2017). Teórico e criticamente, nesse capítulo, também discutimos, um pouco, o conceito de literatura do estranhamento, do insólito segundo Flávio García (2012), Maria Cristina Batalha (2012), David Roas (2014) e outros autores contemporâneos. Após, buscamos quais são os autores de ficção mais relacionados ao insólito para preannunciar que se trata de uma literatura tradicionalmente cultuada por homens, para que conseguíssemos demonstrar invisibilidade e/ou ingresso tardio das escritoras nesse gênero, traçando assim, um percurso que mostre como algumas mulheres brasileiras passaram a escrever esse gênero também. Logo em seguida, houve referência ao nome de escritoras que se dedicaram e mantêm o universo do fantástico na literatura feminina brasileira.

Em consonância com os capítulos anteriores, no terceiro e último da pesquisa, de nome “Poética dos contos de Augusta Faro”, analisamos contos selecionados do livro *A friagem* para verificar suas questões de gênero e como as narrativas dialogaram com o cânone, para dar continuidade a essa tradição ou para se afastar dele. Iniciamos a análise com o estudo do texto de Eduardo de Assis Duarte (2003), *Feminismo e desconstrução: anotações para um possível percurso*, para abrir as discussões que foram apontadas no tema deste trabalho e percebidas nas narrativas augustianas: o diálogo com a tradição. Em seguida, a partir dos contos, *A ceia de Aninha* e *O dragão chinês*, tivemos o propósito de analisar o diálogo da autora com cânones da literatura masculina e, posteriormente, da literatura feminina, observando as questões de gênero, a maneira como o insólito funciona nessas narrativas e as marcas de vivências pelas narradoras e personagens. O primeiro para uma análise crítica com a tradição de autoria masculina e o segundo para representar o diálogo de reafirmação das poéticas feminina e feminista, objetivo central da pesquisa. Portanto, espera-se que este texto seja relevante para os estudos literários brasileiros.

## **CAPÍTULO I**

# **CÂNONE: CONCEITO, FORMAÇÃO E EXCLUSÃO DA LITERATURA DE AUTORIA FEMININA**

## 1.1 BREVE CONSIDERAÇÃO SOBRE O CONCEITO DE CÂNONE

A palavra *cânone* denota um conjunto de regras, modelos, princípios doutrinários a serem seguidos e aplicados. Segundo a etimologia, o vocábulo vem do grego *kanone* está relacionado aos pilares básicos que sustentaram o saber ocidental desde a Antiguidade, como a moral cristã. O termo tem origem religiosa, a Igreja selecionou autores e textos que deveriam transmitir as “verdades” que, posteriormente, seriam incorporados à Bíblia e serviriam como ensinamentos aos cristãos. Harold Bloom, em *O cânone ocidental*, considera a palavra como “religiosa nas suas origens”, em que cada grupo social, instituição de ensino, tradições críticas, entre outros, nos últimos tempos, têm criado os próprios textos e escritores de referência. Apesar de ser bastante seletivo e considerar apenas poucos como centros, entre eles, Shakespeare.

Conforme Leyla Perrone-Moisés (1998), em sua publicação *Altas Literaturas: Escolha e Valor na Obra Crítica de Escritores Modernos*, o cânone é um conjunto de textos considerados legítimos pelas autoridades religiosas, na era cristã, “a palavra foi usada no direito eclesiástico, significando o conjunto de preceitos de fé e de conduta, ou matéria pertinente à disciplina teológica da patrologia, que examina os antigos autores cristãos quanto ao seu valor testemunhal de fé” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 61).

Desde então, a palavra implica os critérios de seleção e exclusão ou inclusão e exclusão. Em diálogo com Roberto Reis (1992), o *corpus* canônico tende a se transformar em um patrimônio da humanidade, mas esta “humanidade” ainda é muito fechada e restrita (REIS, 1992, p. 4). A herança desse período contribuiu para que as mais variadas artes fossem submetidas a um processo de hierarquização.

Na literatura, *cânone* se aplica aos princípios literários de escolha e ao conjunto de autores literários conhecidos como os representantes da tradição. Como define o *Dicionário de Termos Literários*, por Massaud Moisés (2013), esses princípios “permitem organizar a lista de obras autênticas de um autor, bem como as obras consideradas indispensáveis à formação dos estudantes. Ou ainda diz respeito aos postulados ou princípios doutrinários que norteiam uma corrente literária” (MOISÉS, 2013, p. 66).

Critérios que possibilitam à crítica literária apontar um nome e escolher obras para compor o cânone (autores e textos consagrados) da literatura nacional, e também cumprir com a função pedagógica, ou seja, levar às escolas e universidades esse *corpus canônico* para a formação do currículo dos jovens. Nas palavras do professor Flávio Rene Kothe (1997), no ensaio *Cânone e valor*,

O *cânone* de uma literatura nacional é o conjunto de textos consagrados considerados clássicos e ensinados em todas as escolas do país. O termo “cânone” tem origem religiosa, e não é empregado por alusão gratuita, mas porque conota a natureza “sagrada” atribuída a certos textos e autores, que assumem caráter paradigmático e são considerados píncaros do “espírito nacional” e recolhidos num “panteão de imortais” (KOTHE, 1997, p. 108).

A conceituação da palavra na esfera literária está atrelada ao social, nesse sentido, o próprio termo “clássico” remete à noção de nobreza e soberania, ou seja, está ligada à relação de poder e interesse. Com base nessa perspectiva, verifica-se que o significado de *cânone* estava subjugado à aprovação da obra ou do escritor pelos superiores, vistos, tanto o autor selecionado quanto o crítico, que também é um escritor e leitor, como possuidores da única verdade e interpretação. A seleção também estava condicionada às listas de preferência conforme acúmulo de bens materiais – atitude questionada e desaprovada por filósofos como, Michael Foucault, Roland Barthes e Jacques Derrida, no final do século XX. Kothe (1997) questiona a atuação da teoria literária nacional vigente.

A teoria literária praticada e vigente no país serve para canonizar o *status quo* do sistema literário institucionalizado e para repetir o cânone das literaturas estrangeiras. Submissa a eles, serve para não percebê-los naquilo que efetivamente são. Por isso, o estudioso está mal-servido, não tem o arsenal de conceitos com que poderia explodir a camisa-de-força em que foi posto o conhecimento literário: em geral, também não quer outra coisa que não o caminho mais fácil do eterno retorno da mesma recanonização do já canonizado. O problema não é apenas a vigência do cânone, mas a imposição da interpretação canonizante como a única válida, a única “ciência” a que se dá espaço e significação na escola, na mídia, nas editoras (KOTHE, 1997, p. 107).

O lugar em que o autor do texto ocupa no espaço cultural e social - seu lugar na tradição literária, seu prestígio, entre outros – também influenciaram as formas como leem e avaliam um texto literário, esse tipo de análise contribuiu para o fortalecimento das hierarquias no campo da arte, por isso, a importância da figura do leitor para modificar esses critérios de avaliação e, assim, desvincular a literatura dos pressupostos ideológicos de classe e aproximá-los dos pressupostos artísticos.

A pesquisadora Mirele Jacomel (2008), reflete que, no final do século XX, houve a decadência do método estruturalista, além do surgimento, logo adiante, de ideias que

questionavam as “verdades absolutas” defendidas desde a Antiguidade. Com o aparecimento dessas contestações, o valor do cânone mudou, deixou de ser visto como “propriedade subjetiva” e propuseram uma modificação na História da Literatura. É importante ressaltar que essas mudanças deram lugar às interpretações realizadas pelo leitor que se torna, também, protagonista no processo de leitura ao divulgar sua análise individual, “com as noções de *prazer e fruição introduzidas por Barthes na década de 1970*”, havendo assim, a desarticulação do discurso dominante (JACOMEL, 2008, p. 8).

A escolha do cânone sempre foi baseada no ponto de vista de um especialista que se fundamenta nos procedimentos particulares e morais da época, os moldes da sociedade antiga, por exemplo, demonstra o quanto a canonização se relaciona à sociabilidade e a uma hierarquia. Perrone-Moisés (1998) apresenta as concepções que o crítico literário determina sobre o que é clássico ou modelo, como um “conjunto de valores”, que são ora comuns – devido à tradição e o tempo, ora pessoais, ora ligadas aos projetos de sua própria criação artística (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 144).

Antonie Compagnon (2010), em *O demônio da Teoria*, também reflete sobre o assunto:

A crítica deveria ser uma avaliação argumentada. Mas as avaliações literárias, tanto as dos especialistas quanto as dos amadores, têm, ou poderiam ter, um fundamento objetivo? Ou mesmo sensato? Ou elas nunca são senão julgamentos subjetivos e arbitrários, do tipo “Eu gosto, eu não gosto”? Aliás, admitir que a apreciação crítica é inexoravelmente subjetiva nos condena fatalmente a um ceticismo total e a um solipsismo trágico? (COMPAGNON, 2010, p. 225).

A crítica literária conservadora não justificava suas preferências, reprimia a sociedade que, conseqüentemente, aceitava de forma passiva a avaliação feita por ela. Nesse sentido, entende-se que determinar uma única linha de análise para formar o cânone, é uma ameaça para a historiografia literária.

Os estudos de Perrone-Moisés (1998), com base em Curtius, citam a Antiguidade Clássica como um período em que os “aceitos” eram utilizados como matéria de leitura para as escolas de gramática, os textos-modelos estavam relacionados ao nível de erudição da linguagem para ensino desse conteúdo e da perfeição da forma (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 62). Dessa maneira, percebe-se a escola sendo um estabelecimento que fixa a transmissão dos cânones. A autora faz alusão, também, aos filólogos alexandrinos como os primeiros a fazerem uma seleção de autores para serem lidos nas escolas.

Diante do que até aqui foi discutido, é possível notar que o conceito da palavra adquiriu visibilidade crítica no seio dos estudos literários. O século XIX, notavelmente, foi marcado pelas manifestações românticas, essas ascenderam nos escritores da época o espírito nacionalista. Como afirma Compagnon (2001), foi a “época de ascensão dos nacionalismos, quando os grandes escritores se tornaram os heróis dos espíritos das nações” (COMPAGNON, 2010, p. 222-223). O significado da expressão *cânone literário*, nesse momento, está ligado à busca por uma inteligência nacional, e o objetivo da crítica literária era fundado na exaltação nacionalista das expressões brasileiras, pois buscavam construir uma história literária autônoma com relação às fontes europeias.

Uma vez que o *corpus canônico* da literatura é um condensado de textos selecionados pela tradição, selecionados pela sua qualidade artística de acordo com os critérios estabelecidos, do escritor, espera-se falar o que querem que seja falado e não em função de uma característica estética própria, particular de quem escreve. Kothe (1997) classifica esse processo de escrita como imitação e assimilação.

Faz parte da política de *imitatio* externa e *assimilatio* interna praticada ao longo de toda a história, impedindo a “integração” das culturas não dominantes e tendo por resultado final um empobrecimento. Um sentimento de exclusão que leva muitos a optarem pela alternativa utópica do separatismo, é uma defesa natural diante dessa política cultural (KOTHE, 1997, p. 109).

Pela perspectiva de Kothe, no movimento de reafirmação da literatura brasileira, canonizar as figuras-destaque do “espírito nacional” era o modo de seleção mais eficaz para o período, no entanto, era uma maneira propagadora de uma tradição, tanto que se tornou uma prática natural, e, conseqüentemente, reduziu a produção literária a alguns autores, a alguns textos, e excluiu aqueles que não se encaixavam nos moldes, era conveniente imitar e assimilar ao invés de integrar. A política da imitação e assimilação impede a integração das culturas que não são dominantes.

Dentro desse cenário, obras e grandes escritores se eternizaram, transcenderam a história, fixaram-se na memória coletiva do país a importância dessas ideias para a literatura nacional, pois buscavam construir a identidade literária do Brasil “por terem sido validadas pelo poder, por representarem interesse de poder, por serem o poder no âmbito da palavra, e não por alguma qualidade literária intrínseca”(KOTHE, 1997, p. 126). O conceito de *cânone*, portanto, provém da tradição e dos estudos extraliterários. Esse resultado demonstra os motivos pelos quais geraram a exclusão e o esquecimento de um montante de escritores

precisam ser analisados, são muitos os que escreveram entre os séculos XVIII e XX – principalmente vozes femininas silenciadas – e, hoje, são desconhecidos pelos leitores deste tempo.

Conforme o entendimento de João Alexandre Barbosa, no estudo *O cânone na história da literatura brasileira*, no caso brasileiro, “a formação do cânone literário seguiu, de bem perto, o próprio desenvolvimento de nossas relações de dependência e de autonomia com vistas às fontes metropolitanas” (BARBOSA, 2001, p. 17). Com base nessa assertiva, é evidenciado de que forma o cânone foi/é constituído no Brasil, bem como o papel que esse crítico literário e especialistas têm exercido para a formação canônica de textos e autores.

## 1.2 PROCESSO DE FORMAÇÃO DO CÂNONE LITERÁRIO

Perrone-Moisés (1998), com base em Ernst Robert Curtius, assegura que foi a Idade Média o marco inicial da palavra no campo literário, quando Dante enumera autores para a *bella scuola*, e, pela primeira vez informa a relação de escritores-modelos, formando assim, o *cânone clássico*, universal, inquestionável, absoluto. Logo após, tem-se no Renascimento italiano o início do *cânone moderno* que, posteriormente, estendeu-se para a França: “O cânone italiano do século XVI era mais aberto (mais variável de autor para autor) do que o francês do século XVII, devido à centralização acadêmica e ‘a vontade de regular sistematicamente’ que caracteriza o classicismo francês” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 62). É possível notar que os fins acadêmicos e pedagógicos sempre estiveram presentes, desde a Antiguidade, autores e textos são selecionados para servirem de referência aos estudantes e ao currículo que deve ser ensinado.

O *cânone moderno* pode ser explicado pelo ponto de vista *kantiano*, como é discutido por Perrone-Moisés. Trata-se da teoria do consentimento, uma obra e seu escritor só seriam aceitos e divulgados como modelo supremo, se, no desenvolvimento da civilização, foi determinado por preceitos de uma autoridade institucional. Mesmo diante das transformações sociais, o discurso dos superiores prevalece e dita as obras-modelares, era conveniente manter e citar a tradição.

Nos limites da tradição está a grande minoria que se constituiu às margens dos letrados, leitores, escritores, estudiosos das letras que eram os mestres da única verdade, uma vez que tinham acesso ao ensino, como frequentar as universidades, eram os únicos a terem voz no meio social. Davam espaço à língua culta, gramaticalizada e acadêmica e, ao mesmo tempo, excluía dessa tradição os regionalismos, impropriedades e desvios gramaticais dos

iletrados, que foram posteriormente valorizados no século XX, por Mario de Andrade e outros modernistas que procuram, entre outros objetivos, resgatar a identidade nacional e aproximar-se do popular. Márcia Abreu (2006), no livro *Cultura letrada: literatura e leitura*, discorre sobre essa questão:

O problema é que o parisiense, o professor, o crítico literário, o homem maduro têm mais prestígio social que o africano iletrado, a jovem, o lavrador. Por isso conseguiram que seu modo de ler, sua apreciação estética, sua forma de se emocionar, seus textos preferidos fossem vistos como o único (ou o correto) modo de ler e de sentir (ABREU, 2006, p. 58).

É possível verificar que a palavra em si está institucionalizada pelo poder e os textos selecionados, da tradição e pela tradição, são repetidos pelos professores de literatura, pelas universidades, pela historiografia literária; e pela repetição, descartam aqueles que não seguem o modelo, as formas estéticas e linguagem politicamente considerada como de qualidade artística. O acesso ao cânone, nesse caso, pauta-se no processo de migração, transferência de textos e normas estéticas.

A formação e divulgação do cânone se fundamentam na repetição contínua de nomes em antologias, livros escolares e historiografias. Os leitores/escritores consagrados perpetuam a seleção e, em um círculo fechado e vicioso, a crítica sustenta sucessores em um grupo elitizado. Logo, uma voz que estivesse nos limites do cânone seria marginalizada.

No século XVIII, a relativização e contestação do cânone, por meio de muitos escritores, fez com que o juízo estético perdesse força e universalidade e os clássicos, a condição de atemporalidade e de verdade absoluta; no entanto, ainda estavam subjugados à condição de seleção por uma autoridade. Perrone-Moisés (1998) afirma que ao se aproximar do século XX, houve o surgimento de um novo método de seleção por meio do aparecimento de “escritores-críticos modernos” que enfraqueceram os critérios impostos pela cultura da dominação e procuram outras interpretações e opiniões e, não mais, por um domínio, segundo a autora “é o que a modernidade herdou do romantismo teórico-crítico” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 63). E essas escolhas mantinham a finalidade pedagógica, como ofertar aos estudantes uma lista de preferências formadora para o currículo.

A constituição do *cânone literário* no Brasil se deu pelo discurso da diferença entre o colonizador e o colonizado, em que as minorias – embora fossem maioria – sofreram a imposição das classes dominantes da época, havendo uma rígida hierarquização de língua, raças, gêneros, culturas. No campo literário, a formação do cânone desde sua origem, é uma

ramificação dos preceitos que deram início à gênese do povo brasileiro, e ainda é formado a partir do que é reconhecido, por um sujeito crítico, como base de determinado conhecimento. Desse modo, é possível entender o processo de canonização de um escritor ou obra como uma extensão do discurso dominante.

Durante o processo de formação do cânone brasileiro, veio o reconhecimento da crítica como um sistema que divulga e legitima opiniões e juízos, ganhando espaço no século XIX, junto com os movimentos de independência política e o propósito de formação da literatura nacional. Antonio Candido reflete sobre a importância histórica da crítica brasileira no Romantismo:

Ela deu amparo aos escritores, orientando-os, confirmando-os no sentido do nacionalismo literário e, assim, contribuindo de modo acentuado para o próprio desenvolvimento romântico entre nós. Sobretudo, desenvolveu um esforço decisivo no setor do conhecimento da nossa literatura, promovendo a identificação e avaliação dos autores do passado, publicando as suas obras, traçando as suas biografias, até criar o conjunto orgânico do que hoje entendemos por literatura brasileira; em seguida, os esforços para criar uma história literária, superando a crítica estática e convencional do passado; finalmente as manifestações vivas da opinião propósito da arte literária e dos seus produtos atuais (CANDIDO, 2000, p. 262).

Ainda que Antonio Candido realce o desenvolvimento do romantismo e os esforços da crítica literária para consolidar uma literatura nacional e ao mesmo tempo emancipatória no século XVIII, nos anos 50, o autor e também o crítico Afrânio Coutinho mudaram a perspectiva de análise do cânone, fixaram-no de uma forma mais criteriosa sem o critério literário dos seus antecessores. *Formação da literatura brasileira* e *A literatura no Brasil*, respectivamente, são duas obras importantes para a historiografia literária no país.

Barbosa (2001), em seus estudos, cita a representatividade da obra de Afrânio Coutinho como uma “possibilidade de uma leitura mais ventilada do cânone da literatura brasileira”:

De qualquer modo, a obra representou uma ruptura, ao menos de propósito, com relação à tradição naturalista iniciada por Sílvio Romero – daí, no último volume, Afrânio Coutinho falar explicitamente de compromisso antirromeriano da obra, e, se por um lado, dá continuidade ao cânone de autores e obras fixados dentro daquela tradição, por outro lado, em casos isolados, e graças aos esforços individuais de alguns colaboradores, acrescenta nomes e obras àquele cânone (BARBOSA, 2001, p. 25).

Afrânio Coutinho questiona a tradição historiográfica do romantismo por ter formado um cânone fechado e restrito. Ao se falar do “compromisso antirromeriano”, verifica-se um compromisso em estabelecer um quadro de autores românticos que foram esquecidos e

afastados do cânone, como os escritores provincianos, por Sílvio Romero e sua fortuna crítica, entre os séculos XVIII e XIX. Com a historiografia moderna, muitos autores e obras são recuperados para o conjunto da literatura brasileira, entre eles Sousândrade que, segundo Barbosa, foi destacado no texto de Fausto Cunha, sobre o Romantismo, por causa da sua singularidade enquanto escritor dentro do movimento.

Sílvio Romero (1909) em *História da Literatura Brasileira* analisa autores e obras a partir do social e para o social, através de um discurso histórico-literário que era fundamento do discurso crítico-teórico para a formação e fixação do cânone brasileiro durante o Romantismo, logo, elencou nomes para o cânone e para o esquecimento. Antonio Candido mostra o movimento realizado pelos especialistas da época para estabelecer o *cânon*.: primeiro, o panorama geral para traçar o passado literário; ao lado dele, a antologia dos poucos textos disponíveis; posterior, a concentração em cada autor e, em seguida, a tentativa de elaborar a história, o livro documentário (CANDIDO, 2000, p. 311). O método de leitura e interpretação tinha como ponto de partida o conceito e após a obra, e destaca-se aqui, a importância do juízo de valor partir, primeiramente, da obra literária. Nos anos 50 e 60, houve a renovação dos estudos teóricos e críticos, mostrou que o lugar que o texto literário passa a ocupar é outro, está cima de qualquer análise sociológica, histórica, psicológica.

As ideias romerianas buscavam elaborar uma história literária que exprimisse a imagem da inteligência nacional, que representasse os anseios nacionalistas e, também, a autonomia literária. No terreno da crítica, Antonio Candido reflete sobre as aspirações de Sílvio Romero:

A sua longa e constante aspiração foi, com efeito, elaborar uma história literária que exprimisse a imagem da inteligência nacional na sequência do tempo – projeto quase coletivo que apenas Sílvio Romero pôde realizar satisfatoriamente, mas para o qual trabalharam gerações de críticos, eruditos e professores, reunindo textos, editando obras, pesquisando biografias, num esforço de meio século que tornou possível a sua *História da Literatura Brasileira*, no decênio de 80 (CANDIDO, 2000, p. 311).

Assim como muitos críticos e historiadores do tempo, aspirava à consolidação de uma identidade nacional no âmbito social e literário. Contudo, consciente ou não, restringiu o cânone a uma discussão nacionalista, motivo de crítica e desacordos com a crítica moderna e contemporânea. Registrou as primeiras manifestações literárias nos séculos XVI e XVII e definiu obras e autores como instrumentos de representação do país; seguindo o mesmo pressuposto de outros estudiosos, contribuiu para a existência de uma crítica excludente

devido à temática restrita. Escreveu a obra referida no século XIX, ao longo do período de desenvolvimento autonômico do país e representa um enorme ganho para uma historiografia que também estava em formação.

Segundo Barbosa (2001), as perspectivas históricas de Sílvio Romero no século XIX e de José Veríssimo nos inícios do século XX influenciaram a seleção de nomes para o incipiente cânone literário, contribuindo para o conhecimento de autores e obras importantes para a época: lista dos poetas mineiros do século XVIII, de Joaquim Norberto ou de Varnhagen na revelação dos poemas de Gregório de Matos, descoberto pelo Romantismo: “os trabalhos realizados por esses estudiosos românticos, sem exceção, era, fundados no princípio básico da exaltação nacionalista das expressões brasileiras com relação às fontes europeias” (BARBOSA, 2001, p. 19).

De certa forma, ainda estavam presos pelas ideias dos teóricos metropolitanos, por um lado, fixados no conceito de literatura desses, por outro, a busca pela diferenciação e autonomia. A tensão existente entre os ideais da metrópole e os anseios nacionalistas faz mostrar o quanto a literatura brasileira tinha necessidade de um “espírito nacional”, esse desejo correspondia ao período de desenvolvimento autonômico e ao projeto de representação do país. Nos estudos consagrados ao Romantismo, pelas seleções, procuraram estabelecer um quadro de autores e obras românticos decisivos na formação do cânone romântico que, posteriormente dominaria a historiografia literária no país, destaque a Gonçalves Dias, Joaquim Manuel de Macedo, Castro Alves, Bernardo Guimarães, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Fagundes Varela, Junqueira Freire, José de Alencar, entre outros representantes.

Na tentativa de elencar nomes para estabelecer o quadro da literatura brasileira, reuniram biografias literárias, esboços e fragmentos de textos, edições, cursos, antologias que continham os poucos textos que estavam disponíveis, era essencial para a crítica conhecer os indivíduos responsáveis por essas produções, pois eram pouco acessíveis, já que reuniam textos inéditos e raros, diferente das antologias atuais. Antonio Candido (2000) cita algumas representações importantes da época, Varnhagen - Porreunir Caramuru e Uruguai em 1845, nos *Épicos Brasileiros* e Gregório de Matos em seu *Florilégio*, além de Joaquim Norberto que

Organizou as edições mais completas e satisfatórias do tempo, a despeito de erros e leviandades. Reuniu pela primeira vez Alvarenga Peixoto e, em parte, Silva Alvarenga, reeditou Gonzaga – tudo com longas biografias, documentos, notas – preparando, além disso, o material para a edição completa de Basílio e a reedição de Claudio, mais tarde aproveitados respectivamente por José Veríssimo e João Ribeiro aos quais o editor

Garnier cometeu a tarefa deixada em meio. Além do mais, compilou a sua antologia, biografou as *Brasileiras Célebres*, estudou os aldeamentos de índios e fez a *História da Conjuração Mineira* (CANDIDO, 2000, p. 312).

No século XVIII, pelo movimento romântico, a literatura brasileira foi estabelecida por historiadores, críticos, eruditos e professores, quando buscaram uma tradição afortunada, enaltecendo obras mais consistentes e coerentes com os anseios do tempo para estabelecer um cânone literário.

José Veríssimo, no início do século XX, escreveu *História da literatura brasileira*, obra desenvolvida no auge da sua maturidade intelectual e representa um importante ganho para a historiografia literária do país. Contribuiu para a formação do cânone e da literatura brasileira, principalmente ao editar algumas obras fundamentais como *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga e obras de Basílio da Gama, bem como, enumerar escritores e textos dos séculos anteriores ao Romantismo. João Alexandre Barbosa, em seus estudos, mostra que seu trabalho foi orientado como seus precursores, pela busca do “espírito nacional” e pela oposição às ideias metropolitanas:

Mas onde e melhor, e mais adequadamente, se exerce a escolha seletiva e econômica do autor é, sem dúvida, nos estudos consagrados ao Romantismo em que, pela certa classificação de duas gerações, precedidas por um capítulo sobre “predecessores do Romantismo” e seguidas por um outro sobre “os últimos românticos” abre capítulos intermediários muito importantes, quer sobre o que chama de “próceres do Romantismo”, quer sobre “Gonçalves Dias e o grupo maranhense”, estabelecendo, desta maneira, um quadro romântico de autores e obras que será dominante na historiografia de meio século depois (BARBOSA, 2001, p. 23).

Por uma perspectiva cultural e social, Veríssimo lia as obras literárias como Sílvio Romero e outros leitores críticos do momento e seus antecessores. Porém, sua formação naturalista não incluiu no cânone, segundo seu livro, escritores simbolistas como Alphonsus de Guimaraens e Cruz e Sousa, pois, conforme Barbosa (2001), não conseguiu enxergar a linguagem expressiva do Simbolismo devido a sua herança positivista e evolucionista.

O espírito romântico no século XIX abriu espaço para a tendência nacionalista e autônoma, segundo Barbosa (2001), havia esforços “no sentido de estabelecer um corpus de autores e obras identificados como brasileiros e diferenciados das origens europeias, em que se destacavam, como não podia deixar de ser, as portuguesas” (BARBOSA, 2001, p. 17).

Os grupos minoritários foram forçados a aceitar as imposições da metrópole, com o propósito de criar uma brasilidade que, na verdade, estava pautada nas influências exteriores.

Para a construção de uma identidade brasileira, várias culturas foram reprimidas, entre elas a indígena e a africana. Os heróis das histórias eram brancos, elitizados, europeizados. Estudar esses grupos sociais faz pensar na formação do cânone literário que não engloba esses grupos.

Flávio R. Kothe examina a constituição da identidade brasileira sob a perspectiva de uma imagem idealizada construída durante a história do país, não houve prioridade em valorizar os antepassados indígenas e imigrantes, incorporaram como fundamento da brasilidade a imagem lusa, principalmente. Sendo que, na verdade, foi imposta como se representasse a origem e o passado de todos os brasileiros.

A questão do cânone colonial mostra que “não há senso crítico quanto ao que realmente constituiu o processo histórico. Tudo deriva da falta de consciência do que significa impor uma imagem às outras até mesmo por meio de recursos didáticos como utilizar estrofes da epopeia camoniana para fazer análise sintática” (KOTHE, 1997, p. 104). Um exemplo citado pelo mesmo autor é a obra *Os Lusíadas*, de Luiz Vaz de Camões, que foi incorporada e divulgada no Brasil como fundamento da brasilidade. Em suma, verifica-se como a cultura externa influenciou a formação identitária literária nacional, o externo foi facilmente assumido e incorporado, enquanto o interno não obteve a mesma proporção influenciadora nas fontes externas. Além desse ponto, questiona-se a dificuldade das produções literárias no país serem acessíveis a todas as classes sociais, serem representadas no meio literário e serem lidas como formadoras do quadro literário nacional. Kothe questiona o valor e o cânone:

A história literária é uma construção à base de (re)construções. Não só trata de ficção: ela mesma é ficção. A literatura brasileira não é toda a literatura do Brasil: o seu cânone pretende, porém, ser essa síntese, sem revelar o enigma nem o estigma de sua construção. Pretende ser o ideal da produção literária do país, aquilo que, em sua classicidade, deveria representar todas as classes sociais e ser lido por todas as classes escolares: por ser obrigatoriamente lido em todas as classes escolares por todas as classes é que se torna, porém, a literatura clássica nacional, e isso tem mais a ver com a sua ideologia de classe do que com a sua classe artística (KOTHE, 1997, p. 107).

A formação do cânone literário no Romantismo contribuiu para separar o que é brasileiro do que não é, apesar das influências estrangeiras e relações de dependência com as fontes metropolitanas. Conforme Antonio Candido, “o espírito romântico – no seu relativismo, individualismo e sentimento do tempo – é tributário da história” (CANDIDO, 2000, p. 310). Os críticos e teóricos do século XVIII e XIX se empenharam em discutir o cânone na literatura brasileira, embora sob diferentes ângulos, trouxeram importantes

contribuições para o desenvolvimento do *corpus canônico*. Pelo processo de seleção, buscaram escritores e textos que não fugissem do conceito de Literatura segundo os especialistas metropolitanos e que, ao mesmo tempo, não fugissem dos anseios nacionalistas. Era a busca por escritores que melhor descrevessem o sentimento pela nação. No entanto, determinar uma única linha de análise para escolher o cânone é uma ameaça para a historiografia literária.

Devido ao cenário desenvolvimentista e de modernização do século XX e à publicação das obras organizadas por Afrânio Coutinho e Antonio Candido, houve revisão e mudança de pensamento quanto ao cânone literário, deixando assim, uma herança profícua para a crítica literária contemporânea. Houve o surgimento de modos mais eficazes de inclusão de autores e obras no *cânon* da literatura brasileira como a aceitação de novas leituras críticas e uma linguagem inovadora que não fossem guiadas por um único eixo, como foi determinado pela tradição historiográfica do século XIX, pela noção de espírito nacional.

Segundo o entendimento de Barbosa (2001), Antonio Candido explorou em sua obra o discurso histórico-literário fundamentado na ideologia e na autonomia quanto à criação literária, “com destaque para os seus poetas-críticos da primeira hora, isto é, Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari” (BARBOSA, 2001, p. 30), abrindo espaço para as propostas da vanguarda como o concretismo. A ascensão da crítica moderna, inclusive o nascimento bem recolhido de uma feminista, procurou realizar o movimento de inclusão, no lugar de exclusão para a formação do cânone literário brasileiro.

Estudar a formação do cânone da literatura brasileira faz o pesquisador pensar que o ato de canonização está atrelado ao social, sendo assim, é um tema recorrente para a crítica pós-moderna. E nesse percurso de renovação da crítica literária brasileira, o texto literário tornou-se protagonista dos estudos e o valor atribuído a ele não é mais restrito às verdades absolutas das classes dominantes.

Todavia, a ideia de incluir a literatura marginalizada escrita pelos povos que foram submetidos a um tipo de dominação desde a formação da população brasileira, ainda é um desafio e merece atenção dos estudiosos. É difícil conquistar e recuperar, em pouco tempo, o reconhecimento intelectual e cultural que foi reprimido desde o período colonial, sendo que ainda existe uma luta racial e de poder na contemporaneidade. Essas realidades levam a questionar por que alguns livros e escritores são lembrados e outros esquecidos.

A professora Zahidé Lupinacci Muzart explica que a questão do cânone é algo complexo e envolve muitos fatores, principalmente ao dominante da época: “dominantes ideológicas, estilo de época, gênero dominante, geografia, sexo, raça, classe social e outros.

Aquilo que é canonizado em certas épocas, é esquecido noutras; o que foi esquecido numa, é resgatado em outra” (MUZART, 1995, p. 86). Por essa análise, verifica-se que o cânone não é um tópico dos marginalizados - inclui-se o índio, o negro, a mulher, o imigrante, o homossexual – mas está presente nas discussões que afloram em cada categoria. Nos grupos de estudo sobre gênero, por exemplo, é um tópico dominante. Refletir sobre as classes sociais referidas leva a pensar na formação do cânone literário brasileiro que não engloba esses grupos. A escolha também não parte um critério de preferência, mas sim, de uma repetição fastidiosa dos mesmos autores consagrados.

Zahidé Muzart trata a questão da formação do cânone a partir de três eixos, o poder das Universidades, o poder dos grupos e, sobretudo, o poder do eixo Rio/São Paulo/Minas Gerais. Hoje, ao se tratar dos caminhos enfrentados e percorridos pelo escritor para se chegar ao cânone, logo se pensa no poder das escolas e universidades. Uma vez que se utiliza textos reconhecidos como modelos e mestres como referência no ensino, a tendência é que sempre sejam estudados por professores, analisados em grupos de estudo, seminários, congressos, debatidos em mesas-redondas. Sendo os professores do curso de graduação e pós-graduação responsáveis pela formação de outros professores, faz-se do cânone um círculo novamente fechado. A universidade como uma instituição de poder privilegia no currículo o estudo dos clássicos, sendo assim, sempre serão os mesmos lidos.

A intenção não é descaracterizar a importância dos clássicos da literatura, pois são importantes para a formação leitora, mas mostrar a necessidade de incorporar outras leituras, que possuem a mesma qualidade artístico-literária, e que não tiveram a oportunidade, devido ao sistema, de terem seus textos lidos, vendidos, resenhados, debatidos em círculos de estudo, com a mesma intensidade dos que são cânones no país. Marisa Lajolo em *Literatura: leitores e leitura* debate sobre o assunto:

São badalados, são às vezes estudados nas escolas, sua obra é analisada em teses e congressos. Os vivos recebem convites para conferências, participam de noites de autógrafos, e de feiras de livros. Já outros – muitos e muitos outros – não desfrutam desta festa toda. Seus nomes são desconhecidos, suas obras são difíceis de serem encontradas, não constam das bibliotecas, ninguém fala delas. Eles imprimem às vezes seus próprios livros e não encontram leitores além da família e dos amigos mais próximos (LAJOLO, 2001, p. 14).

Muitos nomes que não se submeteram aos rituais de aceitação para a canonização, devido à formação social e cultural do país, foram esquecidos, muitos são vozes dissidentes que estão sendo recuperadas, lentamente, pelos estudiosos, especialistas, críticos, na

contemporaneidade. Pela perspectiva de Muzart (1995), “estar dentro das normas é estar bem com seus pares, é frequentar as rodinhas da Garnier ou os cafés da moda, ter seus livros recebidos com notas elogiosas e artigos críticos” (MUZART, 1995, p. 87). Nessa linha de pensamento, analisa-se o mercado editorial e a imprensa – críticos literários, editores, livreiros, leitores - como também influenciadores na atividade de produção literária, pois delimitam a atividade escritora ao promover somente obras que atendem as expectativas dos leitores e, conseqüentemente, geram um retorno financeiro promissor.

A pluralidade cultural do Brasil permite ver o cânone como um mecanismo de discriminação, repressão e segregação. O poder dos grupos sociais dominantes era regido para controlar e manter a dominação de homens, brancos, da elite, intelectuais. Como o processo de canonização desde a Antiguidade foi pautado pelo sistema de exclusão e dominação, encontra-se nesse preceito de seleção as vertentes patriarcais e racistas. Zahidé Muzart, em seu ensaio, cita os primórdios da Academia Brasileira de Letras, em 1897, quando listaram nomes escolhidos para compor as cadeiras, entre eles, Coelho Neto, Olavo Bilac, Alberto de Oliveira, Rui Barbosa e Machado de Assis (MUZART, 1995, p. 88). Destaca-se, especialmente, Cruz e Sousa que não foi indicado para ocupar uma cadeira na Academia. Uma falha cometida pelo próprio Machado de Assis por ter ignorado os simbolistas, tal comportamento não foi diferente dos historiadores e críticos do século XIX, quando o excluíram, juntamente com Alphonsus de Guimarães. A crítica pós-moderna entende a exclusão do escritor, mesmo depois de ter publicado *Missal e Broquéis*, não somente por não ter sido indicado por Machado de Assis, que também era negro; além da questão racial, era filho de escravos, pobre, provinciano e pertencia ao movimento simbolista. A pesquisadora ainda cita:

Na Academia Brasileira Letras entrou um mulato, entrou um negro mas não entraram os simbolistas. Grupo marginal e marginalizado, enfrentava o preconceito literário dos grupos dominantes, entre os quais os ainda-parnasianos, unha-e-carne com o Poder. Negro, pobre e orgulhoso, Cruz e Sousa mantinha-se distante das rodas dos intelectuais. E um solitário é sempre à margem, secreto, diferente, perigoso... Ficou fora da academia (MUZART, 1995, p. 88).

A marginalização de Cruz e Sousa, no meio intelectual, representa o desprestígio que muitos escritores, assim como ele, sofreram devido ao grupo literário dominante. Não obteve reconhecimento para se eternizar no campo literário e ser aclamado nas rodas de conversas, cafés, bibliotecas e nas universidades brasileiras, e, muito menos entrar na Academia.

Verifica-se, portanto, que as questões ideológicas de ordem social, raça, espaço geográfico, e o próprio estilo de época, foram fatores preponderantes para a exclusão do rol dos escritores mestres da literatura brasileira.

À margem do cânone se encontra o escritor provinciano, a ele é reservado um lugar bem delimitado por não viver no eixo Rio, São Paulo e Minas Gerais. Para alcançar o lugar de prestígio, era necessário frequentar e participar dos círculos literários de influência e ser reconhecido pela classe maior da literatura. O espaço geográfico proporciona ao escritor a oportunidade de estar perto de professores, resenhistas, do mercado editorial, dos cursos e congressos, dos críticos literários, principalmente. Márcia Abreu mostra que na Semana de 22, momento de renovação e reafirmação da arte brasileira, “havia um grande entusiasmo pela cultura popular, porque ela respondia bem os anseios políticos, estéticos e intelectuais da época” (ABREU, 2006, p. 54). As tendências regionalistas e populares foram valorizadas pelo estilo literário da época e as viagens etnográficas realizadas pelos modernistas no século XX confirmam o quanto muitas manifestações literárias foram reprimidas, relegadas ao esquecimento da sociedade devido à localização.

O cânone, de tanto ser lido e estudado, torna-se representado, mas assim como outras categorias sociais, a literatura escrita por mulher, por séculos, não foi lida e divulgada. A formação do cânone literário brasileiro também é um tópico de estudo feminista, uma vez que a exclusão da mulher da historiografia brasileira e do cânone, fez dela uma voz dissidente – esquecida e apagada na literatura, mas não ausente.

### **1.3 EXCLUSÃO DA MULHER DA HISTORIOGRAFIA BRASILEIRA E DO CÂNONE**

A história da literatura e do cânone literário brasileiro mostra como a emancipação das mulheres foi tardia e por essa razão, a falta de acesso do feminino ao meio intelectual, excluíram-na da historiografia e da canonização. Primeiro não falavam sobre as escritoras do tempo, ignoraram qualquer demonstração, seria um desvario aceitar os textos de mulheres. Em segundo, não legitimavam esses textos, não havia reconhecimento.

As relações de poder impediam a chegada da mulher ao prestígio de sua vida intelectual e ao cânone, a sociedade “recusava a aceitar a concorrência feminina” (DUARTE, 1997, p. 89), como salienta Constância Lima Duarte. Não era atribuição da mulher se preocupar com questões políticas e sociais e, sim, ficar confinada à vida doméstica. Uma vez que a sociedade exigia dela responsabilidades maternas, com o casamento e a casa - sua vida

social se restringia a esses mandos e desmandos -, vivia em torno das conveniências patriarcais: não era ouvida, não podia falar e, dessa forma, não foi reconhecida como um indivíduo social ativo, inteligente.

Quando se olha, principalmente, para as parnasianas do século XIX, ficamos nos perguntando que desafio seria escrever aquele tipo de poesia que implicava tantas exigências formais. Uma poesia erudita para quem carecia de erudição, de estudos. Elas não tinham acesso às boas escolas, as suas leituras eram orientadas para o ideal de mulher “do lar”, não tinham a liberdade de discutir suas ideias. Como ser poeta em tais condições? (MUZART, 1995, p. 88)

Uma vez que não foi ouvida e não teve o direito de fala, a mulher buscou um argumento de autoridade pelo texto literário. Nesse sentido, tal afirmação se aproxima das reflexões de Zahidé Muzart (1995) sobre o cerceamento das mulheres do século XIX que foram confinadas ao lar e não frequentaram as rodas de poder como um dos critérios importantes para conhecer o autor e sua obra.

Para a mulher escrever literatura e promover o jornalismo que se despencava nos meados do século XIX, seria necessário ter acesso ao saber, por esse motivo, o movimento feminista considera o acesso da classe à educação como seu primeiro e importante passo emancipatório. Se teve algum ou pouco contato com o conhecimento artístico-literário, a poesia, a música, por exemplo, foi por estar próxima dos homens da família, pais e maridos que frequentavam os saraus. No ano de 1830, aproximadamente, houve abertura das escolas primárias para que as frequentasse; mas sendo essas poucas e em maior número para os meninos, porque eram as cidades ainda provincianas e regidas por indivíduos de interesses político-sociais particulares e androcêntricos; uma educação baseada na existência de um currículo para meninos e outro para meninas; além de ser uma educação centrada na moral religiosa do catolicismo. O ensino ofertado para elas deveria ser fundamentado no cristianismo, pois carecia a mulher viver segundo a pureza da Virgem Imaculada e exercer a moral religiosa para bem educar seus filhos.

De forma desacelerada e limitada, nas décadas finais desse século, inicia-se o ingresso das mulheres no ensino superior, principalmente, como pedagogas. Dos anos 40 ao contemporâneo, houve um aparecimento maior de textos de autoria feminina, embora no século XIX, muitas delas tenham produzido bastante, perto dos homens, pouco publicaram e não foram reconhecidas, foram silenciadas e submetidas aos cânones masculinos. Se publicaram pouco, logo se vê o motivo do desaparecimento delas da história literária do país. Assim como as outras classes marginalizadas, a mulher sofreu pela diferença de gênero, não

teve acesso ao estudo, não podia frequentar as rodas literárias, saraus e os espaços públicos, apenas o espaço casa-família (ser mãe, dona de casa e uma companhia agradável para o marido). Era preciso seguir as exigências, uma espécie de ritual de aceitação.

Guacira Lopes Louro (2018), em *Mulheres na sala de aula*, apresenta ao leitor um estudo interessante acerca da educação feminina e sua relação com os discursos republicanos; as mudanças ocorridas neste cenário de transição entre o Império e a República estavam vinculadas ao projeto de ser mãe, ainda que fossem um ganho para as mulheres: “a educação da mulher seria feita, portanto, para além dela, já que sua justificativa não se encontrava em seus próprios anseios ou necessidades, mas em sua função social de educadora dos filhos ou, na linguagem republicana, na função formadora de futuros cidadãos” (2018, p. 446-447). Dionísia Pinto Lisboa ou Nísia Floresta Brasileira Augusta reclamava esse direito em seus escritos, *Opúsculo Humanitário*, de 1853, era uma defesa à educação feminina: “Enquanto pelo velho e novo mundo vai ressoando o brado - emancipação da mulher - nossa débil voz se levanta, na capital do império de Santa Cruz, clamando - educai as mulheres!” (2019, p. 17).

Ao se falar das bandeiras feministas, movimentos de inclusão da mulher na sociedade e rompimento das diferenças de gênero, também cabe pensar nas diferenças de classe e raça. Tinha a escola a preocupação de pensar na escolarização do sexo masculino e do feminino, delimitando/limitando ainda mais o lugar de cada um, mas não cabia à instituição pensar nas meninas que desde cedo eram obrigadas ao trabalho. Segundo Louro (2018, p. 445), “as meninas de camadas populares estavam, desde muito cedo, envolvidas nas tarefas domésticas, no trabalho da roça, no cuidado dos irmãos menores, e que essas atribuições tinham prioridade sobre qualquer forma de educação escolarizada para elas”. O tipo de educação ofertado às meninas de classe baixa se diferenciava das que pertenciam à classe abastada e de tradição intelectual, como as famílias das escritoras Júlia Lopes de Almeida e a própria Augusta Faro Fleury de Melo.

Além de ser mulher, era negra, indígena, homossexual, analfabeta e pertencia ao popular. Pertencer a essas camadas sociais dificultava o acesso aos direitos que já eram restritos, eram pessoas invisíveis. Por isso, ao se estudar gênero, é essencial do mesmo modo pensar nessas categorias e não se limitar à discussão entre o feminino e masculino, mas também, discutir as relações de classe, poder e raça. Liane Schneider (2006) questiona o binarismo discutido tanto por parte das falas androcêntricas quanto dentro da área dos estudos feministas, por ter tratado a categoria mulher como homogênea: “a homogeneidade das categorias tem sido desmascarada e a diferença interna passou a apontar a instabilidade de identidades antes definidas como universais” (SCHNEIDER, 2006, p. 149-150). As últimas

décadas vieram acompanhadas de discussões étnicas, raciais e sobre o lesbianismo, apontando, segundo a autora, para uma revisão necessária que se concentre nas diferentes construções identitárias.

Os estudos realizados por pesquisadoras e professoras (a mulher em ação), como Zahidé Lupinacci Muzart e Constância Lima Duarte, nos trabalhos *A questão do cânone* e *O cânone literário e a autoria feminina*, respectivamente, mostram como são numerosas as escritoras desse tempo, escreveram muito e isso não chegou a público, principalmente aquelas engajadas nas questões sociais e políticas do século: a primeira romancista negra no Brasil, Maria Firmina do Reis, escreveu *Úrsula* (1859); a dramaturga Maria Angélica Ribeiro (1866), escritora de ampla produtividade, escreveu a peça abolicionista *Cancros Sociais*; Maria Helena de Câmara Andrade Pinto escreveu comédias em verso e prosa, mas não conseguiu publicá-las; Auta de Souza (1876), escritora norte-rio-grandense que, embora tenha conseguido publicar, teve poemas publicados sob o título de *Horto*, além disso, escreveu outros que foram reprovados pelos irmãos. Tem-se ainda Francisca Júlia, Maria Benedita de Bohrmann, Ana Luiza de Azevedo Castro, Ana Euridice Eufrosina de Barandas, entre outras. A voz feminina não estava ausente. Em seu texto, Zahidé Muzart ainda cita os dicionários da época como fontes de pesquisa para verificar a quantidade de escritoras do século XIX (MUZART, 1995, p. 90).

A série *Escritoras Brasileiras do século XIX*, publicado em 2009, representa mais um legado importante sob a organização da professora Zahidé Muzart, é o resultado de várias movimentações investigativas da comunidade acadêmica para trazer à tona mulheres antes desconhecidas que escreveram no Brasil, enriquecendo, assim, o acervo de produção literária feminina. Nádia Battella Gotlib, na apresentação da antologia, *Para um novo olhar*, expõe o valor desse estudo para a história literária deste país: “Detendo-se sobre objetos até então ignorados ou mesmo desprestigiados pela crítica, acabam por abrir horizontes que recuperam mais do que uma simples informação ou evocação, na medida em que *formam novas posturas* de leitor e constroem *um novo olhar crítico*, livrando, finalmente, os objetos aí apresentados, do esquecimento e do imobilismo histórico” (GOTLIB, 2004, p. 15). Embora ainda em um número reduzido, as mulheres, em comparação com a quantidade maior de homens que exercem a função de crítico literário contemporâneo, estão trabalhando pela valorização intelectual e profissional feminino e sua emancipação.

Em 1999, sob a coordenação de Sylvia Maria Von Atzingen, o livro *Mulher - Cinco Séculos de Desenvolvimento na América - Capítulo Brasil* reuniu ensaios e artigos escritos por algumas das figuras intelectuais brasileiras de grande prestígio da época e que se

mantiveram fundamentais para os dias de hoje, principalmente, para os estudos literários contemporâneos. De interesse desta dissertação, faz-se um destaque para o capítulo VI que trata da relação *mulher e literatura*.

Dos dezessete textos publicados nessa sessão, quinze foram escritos pela crítica literária feminina e apenas dois foram escritos pela crítica masculina. Embora ainda de forma vagarosa, o feminino ocupava aos poucos um espaço há muito tempo desejado. Essa observação quantitativa aponta o final do século XX e o século XXI como significantes épocas em que a mulher pesquisadora ocupa espaços maiores nessa área. Verifica-se, portanto, a importância de intelectuais que estudem cada vez mais e falem muito mais sobre outras mulheres, primeiro, porque é recente esse movimento de escrita teórica e crítica; segundo, por ainda ser escasso esse tipo de produção (ainda existe uma supremacia masculina); terceiro, para que a crítica literária produzida pelo feminino seja valorizada, ampliada e responsável por desconstruir discursos baseados nos valores patriarcais que foram atribuídos a elas, reflete Norma Telles no ensaio *Escritoras brasileiras do século XIX*:

Aprisionadas pelas definições culturais e pelos textos, antes de tentar pena tiveram elas de escapar das definições de ninharia, nulidade ou vacuidade, do sonho e do devaneio para ‘adquirir autonomia para propor alternativas à autoridade que as aprisionou. A conquista do território da escrita pelas mulheres foi longa e difícil, assim como o foi romper as paredes da casa-prisão e da prisão- textual que as confinava, as dificuldades com a linguagem e com a auto-definição. (TELLES, 1999, p. 328).

Nasce em meados do século XIX uma crítica literária, masculina, que nesse momento, não era especializada. Nos rodapés dos folhetins, após nos jornais, no meio acadêmico e revistas nacionais, analisavam os textos literários e davam seus pareceres que depreciavam o que era escrito pelo feminino, isso, quando poucas mulheres tinham a oportunidade de exercer essa função.

Na contemporaneidade, homens pesquisadores e dedicados à palavra se permitem saber mais e escrever sobre os movimentos de emancipação femininos e suas participações numerosas na Literatura. Uns se dedicam à área e leem de forma elogiosa o que escreveu e tem escrito essa mulher, outros não, ainda veem as escritoras como dependentes e reprodutoras de estilos e discursos masculinos. Não foi diferente com os objetos de estudo deste trabalho. As narrativas de *A friagem*, pelo olhar de José Maria e Silva - jornalista e sociólogo, foram determinadas como “paradigma da sublitteratura local que infesta os vestibulares goianos” e Augusta Faro como herdeira do estilo do escritor Miguel Jorge,

também goiano, voltado para agradar alunos e professores de Letras, seu vanguardismo “é apenas aparente e não responde a uma necessidade íntima”. Essas notas foram publicadas em artigos para o *Jornal Opção* em 2001-2002, como postou Wigvan Pereira em um *site*, em outubro de 2017.

A ensaísta e crítica literária Nelly Novaes Coelho e seus colaboradores - entre eles a Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás - publicaram em 2002, pela editora *Escrituras*, o *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras*. Nesse notável trabalho, encontra-se uma seleção de intelectuais escritoras do século XVIII ao primeiro ano do século XXI: poetisas, ficcionistas, memorialistas, cronistas, dramaturgas – com algum livro publicado ou sem publicação; além do nome de mulheres que, embora não tenham se dedicado à escrita, possuíram notória atuação profissional em diversos outros setores.

*O Guia de escritoras da literatura brasileira* (2006) foi publicado pela professora de Literatura Comparada, Luiza Lobo, e contempla um estudo apurado de 36 escritoras brasileiras, sem a intenção de formar, devido à escolha limitada, um cânone e realizar a exclusão de muitas outras autoras. Conforme o texto de apresentação do guia, a seleção aconteceu a partir do conceito de “feminismo” e, não, de “feminino”. O primeiro, para a autora, refere-se à mulher como um ser social autônomo e como sujeito da própria escrita, já o segundo, a ideia de um ser estático e passivo, “derivadas da natureza e a imagem que se faz da mulher” (LOBO, 2006, p. 15).

A *Coleção Escritoras do Brasil*, coordenada pela *Biblioteca Acadêmico Luiz Viana Filho*, do Senado Federal, tem visado elencar e divulgar nomes, produções literárias e críticas e pensamentos de mulheres brasileiras, de pouca presença no cânone literário nacional, dedicadas à intelectualidade e emancipação feminina. Pela pouca ou ampla produtividade e/ou publicação, fizeram história. Seguem as publicações da coleção: *A mulher moderna* (Josefina Álvares de Azevedo), *Opúsculo Humanitário* (Dionísia Pinto Lisboa – pelo pseudônimo de Nísia Floresta Brasileira Augusta), *A Judia Raquel* (Francisca Senhorinha da Mota Diniz), *Cancros Sociais* (Maria Angélica Ribeiro), *Ânsia Eterna* (Júlia Lopes de Almeida) e *Um drama na roça* (Carmen Dolores) e suas respectivas autoras foram, até este momento, objetos de investigação pela biblioteca.

Essas vozes femininas dissidentes estão sendo recuperadas pelos pesquisadores pós-modernos, e esse movimento de resgate deve ser visto como um trabalho não somente literário, mas também, político. Júlia Lopes de Almeida, entre elas, também mulher e escritora do século XIX, pelo seu poder intelectual, foi uma das idealizadoras da Academia Brasileira de Letras. Mesmo assim, não pode tomar posse de uma das cadeiras por ser mulher, o marido

ocupou seu lugar. Pertencia a uma classe privilegiada, de família tradicional, elitizada, sendo muito raro para a época, teve acesso aos estudos, mas foi rejeitada. Era uma mulher além do seu tempo, defendia a importância da independência feminina, em sua literatura defendia o divórcio, mulheres independentes e deu voz às personagens femininas. Depois de muito tempo, abrem esse espaço literário para Rachel de Queiroz, pioneira e principal representante do modernismo nordestino, foi a primeira mulher a ingressar oficialmente na Academia. Ao escrever o livro *O quinze*, a crítica julgou que o romance havia sido escrito por um homem, logo é possível verificar o descrédito com o conhecimento feminino.

A naturalização da dominação masculina nos séculos passados permitiu que muitas mulheres que se dedicaram ao campo das letras fossem subordinadas aos olhares críticos dos homens, como aprovar ou não um texto escrito por elas ou determinado comportamento. Sobre os valores atribuídos à presença da mulher na literatura, Duarte (1997) fala:

E se conhecemos as condições de vida da grande maioria das mulheres nos séculos passados, os obstáculos que enfrentaram - das teses médicas “provando” sua incapacidade intelectual, ao reforço dos filósofos e governantes incentivando o reconhecimento - não podemos nos admirar do reduzido número de escritoras hoje conhecido. A interiorização de normas morais e da culpabilidade com certeza deve ter impedido a muitas de se dedicar à literatura (DUARTE, 1997, p. 89).

Existia um esforço do sistema patriarcal para desconstruir e impedir o reconhecimento da inteligência feminina. Os discursos falocêntricos – da ciência ao familiar - tentavam provar para a sociedade que o papel social da mulher era, unicamente, cuidar da educação dos filhos, do casamento e do lar, e não escrever e participar política e socialmente, pois, segundo os fundamentos da época, eram incapazes. Essa perspectiva exposta pela pesquisadora permite pensar o quanto a literatura brasileira perdeu devido à quantidade de mulheres que se calaram diante das normas opressoras. No entanto, existiram tantas outras que foram resistência e desafiaram a ordem.

A recepção do texto literário escrito por mulheres estava ligada a um juízo de valor construído por homens. A literatura feminina foi vista, pelos historiadores e críticos, como vazia, lacunada, conflituosa, sentimental, limitada, outrora, como cópia do trabalho masculino. Houve um tempo que as mulheres escritoras, na emergência de alcançar o cânone e obter reconhecimento, submeteram-se às regras masculinas, mas não obtiveram sucesso, “imitando-os para se integrarem na corrente, também não foram reconhecidas nem respeitadas e sim esquecidas, mortas” (MUZART, 1995, p. 87).

Pela perspectiva de Duarte (1997), a crítica masculina até o século XX via um texto de mulher como um estatuto de inferioridade, declaravam como constrangedor a apreciação dos textos, ficavam surpresos e discordavam das representações masculinas que não representavam virilidade e superioridade, quanto nos textos escritos por eles. Muitas foram denunciadas como loucas e incoerentes por confundirem vida pessoal com literatura. Ademais, por ser a classe dominante, “recomendava” gêneros literários mais adequados para a sensibilidade feminina, como as poesias e os romances sentimentais (DUARTE, 1997, p. 91).

A crítica literária da época se formava, unicamente, pelo masculino, e tinha como objetivo, apresentar e representar as mulheres como incapazes de ocuparem esse espaço de estudo, bem como outros da vida pública brasileira. Bastante restrito ao público feminino, conforme discussões anteriores, na crítica, havia o enraizamento do poder de uma sociedade androcêntrica que realizava julgamentos, selecionava, prestava notas sobre a relação mulher e literatura, definia regras e formalidades, por esses fatores, como salienta Constância Lima Duarte, “não é por acaso que a única modalidade de texto não praticado pelas mulheres até meados do século 20 foi justamente a crítica literária” (DUARTE, 1997, p. 91).

O cenário do início do século XX descrito por Duarte (1997) aponta o enfrentamento feminino no âmbito intelectual. Na década de 30, Lúcia Miguel Pereira, Raquel de Queiroz e Adalgisa Nery, além de se dedicarem à ficção e à poesia, foram três mulheres que principiaram participações como críticas e historiadoras da literatura brasileira, abriram espaço para as mudanças na imagem feminina, embora com muito empecilho, estavam insatisfeitas com as condições impostas e se tornaram referência por suas discussões e contribuições.

O posfácio da ficção reunida de Lúcia Miguel Pereira *Os nomes e o nome da mulher*, escrito por Patrícia da Silva Cardoso, aponta a importância e responsabilidade que essas escritoras tiveram: “para que Raquel, Lúcia e Adalgisa constassem de uma lista de nomes de gente que pensava os rumos do Brasil e do mundo e procurava interferir nesses rumos, foi preciso que elas olhassem para o lugar que até então era reservado à mulher e não se satisfizessem com ele” (CARDOSO, 2006, p. 501). As movimentações da Semana da Arte Moderna foram essenciais para o cenário que a mulher estava estabelecendo com a literatura e sua área de análise, colaboraram para o surgimento de mulheres escritoras que produziram crítica moderna no Brasil. Ressalta-se, ainda que, nesses momentos, estavam preocupadas com o atraso de anos das mulheres, um dos motivos para participação maior da classe.

O fato de ser mulher representava uma dificuldade maior para se conquistar reconhecimento e prestígio. Os empecilhos para aceitação feminina no campo literário,

também eram de ordem social e cultural, por muito tempo rejeitaram as romancistas e teatrólogas e aceitaram as escritoras poetisas desde que não fugissem das temáticas domésticas, como maternidade, família, flores. Algumas, posteriormente, entraram no cânone, outras, foram esquecidas e estão sendo recuperadas no século XXI, porque houve abertura, pelas universidades, para se debater sobre textos de mulheres.

Em primeiro lugar, os pseudônimos eram as estratégias mais recorrentes na literatura feminina, como uma forma de manter o anonimato e camuflar sua participação na sociedade, muito embora, a crítica reconhecesse a dicção e sensibilidade nos textos femininos com pseudônimos masculinos. Teresa Margarida da Silva e Orta, mulher de intensa atividade intelectual, foi a primeira romancista em Língua Portuguesa, as pesquisas realizadas por Coelho (2002) apontam a escritora como inteligente, culta, colaboradora do Marquês de Pombal e, por isso, autora da Relação abreviada de 1759, carta traduzida em várias línguas e lida em toda Europa, tratando da expulsão dos Jesuítas do Brasil e de Portugal. Da Série Revisões, em *Obra Reunida*, muitos manuscritos escritos por ela foram editados, incluindo *Máximas de virtude e formosura* (1752), primeira edição. Esse romance foi assinado como Dorotheia Engrassia Taveda Dalmira, contudo, na edição de 1790, após o pseudônimo, foi acrescentado “Seu verdadeiro autor é Alexandre de Gusmão” (COELHO, 2002, p. 611), motivo de várias pesquisas e polêmicas na área literária.

Constância Lima Duarte, em seu ensaio, cita a história de Maria da Felicidade do Couto Browne, poetisa do século 19 que não publicou nenhum livro, porque todos os manuscritos foram queimados pelo filho que não aceitava o talento materno, “os poucos versos que sobraram estavam publicados sob pseudônimo e foram recolhidos de jornais e revistas literárias da época” (DUARTE, 1997, p. 86-87). Segundo, a mulher tinha sua criação literária reprovada por não considerá-la adequada para a época, além de não possuir nenhum incentivo. O caso de Auta de Souza, já citada como uma voz esquecida e apagada da literatura, escritora do Rio Grande do Norte que teve seus textos reprovados e censurados pelos irmãos por não considerá-los apropriados para a exposição pública. Terceiro e muito importante, mulheres se vestiam de homens para terem acesso ao nível superior, pois era exclusividade masculina o contato com os estudos. O final do século XIX representa os primórdios da mulher no curso superior, mas ainda não era acessível à maioria.

Teresa Margarida da Silva e Orta

O discurso de autoridade conquistado e a consolidação da crítica feminista permitiram que espaços fossem abertos no quadro de autores da literatura nacional para as mulheres. Existe um elenco de escritoras que não alcançaram a canonização, mas no tempo pós-

moderno, são mencionadas em jornais, debates, rodas de discussão nas universidades brasileiras. A constituição do cânone literário feminino acompanha as lutas pela aceitação e transgressão das normas impostas pela tradição. O cânone literário contemporâneo feminino brasileiro é composto por escritoras célebres como, Cecília Meireles, Clarice Lispector, Rachel de Queiróz, Marilene Felinto, Nélida Piñon, Norma Telles, Hilda Hilst, fundadoras de um estilo de escrita que, posteriormente, seria referência para outros textos de autoria feminina. Existem outras que estão em vias de canonização, por serem referência na literatura de mulher, como Marina Colasanti. Porém, chama atenção, o fato de muitas escritoras ainda estarem fora dele; vê-se então, a necessidade de ressignificação dessa estrutura, sendo que ainda não se encontra membros de outras categorias sociais, por exemplo.

A descentralização do cânone na literatura feminina também é necessária para que os mesmos discursos separatistas e hegemônicos não permaneçam. Desde os manuais da História da Literatura Brasileira, como aqueles escritos por Antonio Candido e Afrânio Coutinho, que são sempre estudados nos cursos de Letras no país, citam o nome de um número reduzido de mulheres escritoras ou sempre as mesmas, diante de um acervo grandioso. É preciso desconstruir o binarismo formado pela tradição, ou seja, a ideia de centro e margem. Rita Terezinha Schmidt (1996) problematiza o cânone e a ideia do contra-cânone no ensaio *Cânone/contra-cânone: nem aquele que é o mesmo nem este que é o outro*, ao analisar que “a simples redução da diferença à polarização cânone/contra-cânone parece-me ser uma oposição essencialista e improdutiva, que reproduz o binarismo centro-margem, fixando identidades culturais numa hierarquia imposta ou presumida” (SCHIMDT, 1996, p. 121).

A problemática em questão, exposta por Schimdt, pode ser encontrada e evitada nas discussões pós-modernas sobre o cânone, quando, os debates acadêmicos repetem o discurso dos mesmos e posiciona algum autor ou texto à margem dessa voz hegemônica. A ideia de alternância na oração que dá título ao ensaio põe em questionamento a formação do cânone literário contemporâneo, não se pode pensar os que estão à margem tendo o centro como referência.

De acordo com os estudos de Vera Queiróz (2003), a crítica feminista acreditava ser necessário desvalorizar o cânone masculino para estudar os cânones de autoria feminina, por terem sido os responsáveis pela exclusão da mulher nesse patamar. Mas logo expõe que “nós, brasileiros, não temos e jamais tivemos condições culturais, sociais e políticas de abdicar de nossa tradição literária canônica, seja ela masculina ou feminina” (QUEIRÓZ, 2003, p. 484-485).

Sendo a canonização um tópico destaque para as discussões feministas, é importante estudar a história da literatura brasileira e rever o processo de formação do cânone para analisar o segregacionismo, o isolamento e silêncio das mulheres, enquanto minoria, diante das relações de poder em que foram submetidas, como também, expor as mudanças e os conflitos formados a partir do momento que a mulher – o indivíduo subalterno – começou a falar e conquistou o discurso de autoridade. Conforme destacou Zahidé Muzart (2003), o resgate de textos de autoria feminina brasileira toma ares de pesquisa arqueológica, é preciso que sejam escavados para que sejam inseridos nas histórias literárias, salvando-os do esquecimento, já que não é possível teorizar no vazio (MUZART, 2003, p. 140). Para isso, revivem-se os fatos que constroem a história da realidade feminina e resgatam-se os textos escritos, a fim de publicá-los e revisar a historiografia. A mulher precisa ser inserida na história da literatura do país, pois não foi uma voz ausente, é preciso ir além para divulgar essas vozes dissidentes.

A mulher escritora colabora para a consolidação de uma literatura feita por mulheres e para uma produção literária canônica de autoria feminina. Assim, a escrita da mulher contemporânea, em destaque a de Augusta Faro, tem se caracterizado por manter um diálogo com obras canônicas femininas para dar continuidade a um estilo de escrita fundamentado na representação das mulheres, como uma “defesa” contra a hegemonia social e literária masculina. Embora a escritora Augusta Faro não seja uma das linhas de força no cânone literário brasileiro, os contos que compõem seu único livro de ficção, *A friagem*, dialogam com o cânone feminino. Representam a poética da desconstrução de uma teoria que criaram sobre as mulheres.

## **CAPÍTULO II**

# **GOIÁS E SUA REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA FEMININA**

## 2.1 O PODER DO EIXO GEOGRÁFICO RIO/SÃO PAULO/MINAS

Sendo o cânone uma discussão recorrente das classes subjugadas, sobretudo das pesquisas feministas, as contribuições de Zahidé Lupinacci Muzart (1995), professora e pesquisadora da literatura produzida por mulheres no país, no ensaio *A questão do cânone*, mostra que o processo de canonização ou não se deve a alguns poderes que criam tensões e empecilhos para a chegada e consolidação do autor no espaço literário-privilegiado, de consagração e reconhecimento da sua atividade literária: “o poder das Universidades, o poder dos grupos e, sobretudo, o poder do eixo Rio/São Paulo/ Minas. Por eles, é possível traçar o percurso da escritora Augusta Faro, apontando o porquê da escritora ainda ser uma voz dissidente na literatura contemporânea feminina, em destaque, pela questão geográfica.

Para Zahidé Muzart, os atos de sociabilidade para ingressar no cânone literário brasileiro aproximam-se de um possível processo de aceitação, como frequentar as rodinhas de *Garnier*, os cafés da moda e círculos de influência formados por professores, críticos literários, redatores e resenhistas, terem os livros recebidos com notas elogiosas e artigos críticos nos grandes jornais (MUZART, 2003, p. 85 e 87). A (não) canonização de autores e obras está além da relação autor e público, nesse entremeio, existem as influências intelectuais, as conjunturas socioeconômicas e o mercado editorial que os fazem ocupar um espaço privilegiado e serem autores representativos nas universidades, nas revistas, nos suplementos literários, nas atividades jornalísticas, nos livros didáticos, debates.

Residir no eixo Rio-São Paulo agrega maior possibilidade de acesso a esses quesitos que se concentram nessas áreas; são motivos literários pelos quais muitos escritores não foram submetidos e, por essas razões, são esquecidos. Desconhecidos pelos leitores atuais, preenchem o espaço da marginalização. As narrativas de autoria feminina foram negligenciadas pela cultura do dominante e, conseqüentemente, assim como outras vozes silenciadas na sociedade, caíam no apagamento, também, por ocuparem um lugar periférico, esse espaço também foi relegado aos negros, imigrantes, indígenas; culturas que não podiam ser desprezadas, formadores da sociedade brasileira. Devido à cultura do dominante versus dominado, encontrou-se um domínio hegemônico das classes abastadas e brancas no campo social brasileiro.

A centralização desses Estados está ligada, primeiramente, ao povoamento, à exploração e à expansão do domínio da metrópole europeia nas terras brasileiras. As rotas comerciais saíam do litoral para o interior e para outros países; as atividades bandeirantes que despontavam de São Paulo - onde abrigou o primeiro povoado do Brasil e as exportações de

café durante a década de 1850; as descobertas auríferas de Minas Gerais, cujo desenvolvimento se deu pelo ouro e diamantes; como também, o desembarque e ocupação da corte portuguesa no Rio de Janeiro, foram pontos de partida para que fossem reconhecidos como territórios importantes para o desenvolvimento histórico, social, político e cultural do país. Os estudos históricos de Laurentino Gomes (2014) mostram uma mudança revolucionária nos costumes, nas artes, na cultura do Rio de Janeiro após a chegada da família real, “pelo menos para a elite branca que frequentava a vida na corte” (GOMES, Laurentino, 2014, p. 154). Pela observação do historiador, as classes desfavorecidas não possuíam uma ocupação representativa devido às relações de poder.

A localização é um fator preponderante para a pouca visibilidade das manifestações literárias nos Estados brasileiros, por essa razão, a dissidência de muitos escritores na literatura é uma consequência também geográfica. Sendo Goiás distante dos grandes centros, foi considerado um lugar isolado e atrasado. Sua principal cidade era Vila Boa – fundada em 1726 devido à descoberta de ouro. É o lugar de origem da tradicional família Fleury e onde abrigou a poetisa Anna Lins dos Guimarães Peixoto Bretas (Cora Coralina, em pseudônimo).

Gilberto Mendonça Teles (1995), crítico literário de renome na literatura, obteve destaque, também, por representar o Estado de Goiás (seu lugar de origem) e colocá-lo no mapa cultural do país, junto com outros escritores. Sobre o isolamento, ele discorre:

O isolamento geográfico e espiritual do Estado, sobretudo em suas regiões norte e nordeste, a imaturidade político-administrativa e a preocupação primária de nossos antepassados constituíram as causas históricas que retardaram o aparecimento das primeiras manifestações literárias em Goiás. Todos os que têm estudado o desenvolvimento de nossa história cultural são unânimes em afirmar a inexistência de preocupações literárias no passado, assinalando apenas contribuições isoladas e anacrônicas, que não podem ser tomadas como expressão de cultura, definidora, portanto, de uma coletividade (TELES, 1995, p. 25).

A cidade, mais tarde nomeada como Vila Boa de Goiás, viveu a prosperidade da mineração e as turbulências em torno da posse de terra. Por esses fatores, a supremacia dos interesses políticos e econômicos retardou o desenvolvimento e valorização da literatura da região. Os pioneiros na literatura do Estado sofreram o apagamento devido ao tipo de povoamento. A importância econômica do lugar durou o período do ciclo de ouro quando as jazidas foram exploradas nas barrancas do Rio Vermelho pelos bandeirantes paulistas, esses desbravaram o sertão goiano em decorrência da exploração do ouro e dos indígenas. Os interesses socioeconômicos não permitiam a construção de um olhar voltado para as riquezas

culturais e intelectuais do lugar. O período aurífero no país favoreceu a emigração para as regiões mais isoladas, para o interior, contudo, a decadência do minério regrediu a economia em rural e de subsistência, e intensificou o apagamento do campo das letras.

Entre os séculos XVI, XVII e XVIII, os viajantes e bandeirantes tomaram os lugares opostos ao litoral como o sertão do Brasil, sendo uma forma de designar o interior, lugar longínquo e desconhecido. Ao escrever *O lu(g)ar dos sertões*, Gilberto Mendonça Teles(2009) analisa a designação da palavra “sertão” aqui e em Portugal, emparelhando seu sentido ao processo colonizador, “numa perspectiva de oposição ao ponto de vista do observador, que se vê sempre no ‘certo’, no ‘conhecido’, no ‘próximo’, no ‘litoral’, no ‘culto’, isto é, num lugar privilegiado – na ‘civilização’” (TELES, 2009, p. 111). Esse pensamento esboça a perspectiva de Goiás como um lugar não privilegiado, sempre visto de longe, devido às heranças do processo de povoamento e colonização. Ignoraram suas características artístico-culturais, conseqüentemente, atrasou as práticas literárias, enquanto se pensava na exploração do ouro e diamante.

O francês Auguste Saint-Hilaire, um dos primeiros viajantes dessa terra até então desconhecida, em seu livro *Viagens às nascentes do Rio S. Francisco e à província de Goiaz*, expõe suas impressões europeizadas acerca do lugar:

Encontram-se em Villa Boa artesãos extremamente hábeis que imitam com perfeição o que se lhes mostra, e que, no entanto, não tiveram mestres. Mas, como já tive ocasião, de dizê-lo, os goianos não têm, em geral, nenhuma oportunidade de cultivar suas faculdades intelectuais, e aptidão para a indústria; vivem isolados, na indigência, e si alguma coisa se deve admirar, é que vários deles não tenham caído em um estado mais próximo ainda da completa barbárie (SAINT-HILAIRE, p. 336).

Pela narrativa, é possível detectar o olhar do homem europeu que viajava pelos sertões brasileiros. O isolamento dos povos colaborou, ainda mais, para a construção de um discurso de superioridade sobre essas regiões interioranas. Ao mesmo tempo, Saint-Hilaire faz observações sobre o apagamento intelectual, artístico e cultural dos vilaboenses por esse fator geográfico.

Entre os anos 1822 e 1889, registram-se lampejos da valorização cultural no Estado em decorrência da imprensa que se instalava. Conforme os estudos de Teles (1995), a publicação de *Matutinameiapontense*, sob a direção do Padre Luís Gonzaga de Camargo Fleury principiou e encorajou a fundação de outros jornais (TELES, 1995, p. 21). Por meio do

discurso de autoridade que conquistaram, prepararam uma campanha abolicionista e republicana por meio do jornalismo e de uma incipiente literatura.

A Proclamação da República fez os goianos acreditarem numa mudança política que colaborasse para o crescimento local. Embora passeadas, as influências de uns representantes foram importantes para desenvolver o campo das letras, o mercado editorial e o jornalismo, pois, a partir desse mecanismo, poderiam divulgar as novas ideias. A esfera jornalística foi um importante engenho para o aparecimento das expressões literárias dos goianos. Em 1904, instalou-se uma Academia de Letras, posterior, houve a construção de Goiânia e junto, a fundação das primeiras universidades, símbolos do progresso que foi intensificado com a construção de Brasília (Distrito Federal). Teles (1995) aponta que:

A Capital Federal, junto de nós, é um fator positivo para o conhecimento de nosso Estado. Mas o certo é que, por muito tempo ainda, serão os intelectuais do Rio de Janeiro e São Paulo que continuarão a informar o pensamento nacional. Ali estão as fontes (grandes arquivos e bibliotecas) e as raízes econômicas dos grandes empreendimentos editoriais (TELES, 1995, p. 42).

Segundo ainda o mesmo autor, a edificação de Goiânia e Brasília representou um marco para uma nova era de progresso, embora o amadurecimento político seja a maior causa dessa tomada de consciência: “Atualmente, através das estradas que se vão abrindo e da difusão do ensino, as diversas regiões do Estado, outrora isoladas e estacionárias, vão-se integrando numa sincronização com o dinamismo geral do país (...)” (TELES, 1995, p. 22). Houve o empenho de escritores conterrâneos importantes, como Hugo de Carvalho Ramos, para a divulgação de Goiás no plano nacional na revolução de 1930. No ambiente intelectual do Estado, somente após as décadas de 30-40, é possível encontrar uma literatura goiana que cada vez mais se afirmava para superar o isolamento.

Quanto mais distante se ficava dos centros, mais precárias eram as cidades, as estradas, o comércio, a desvalorização cultural do lugar, a dificuldade de comunicação fora do Estado; as viagens eram longas e cansativas, iluminação decadente, cartas e demais encomendas ainda chegavam pelos tropeiros, o ritmo do desenvolvimento das cidades era lento. Gilberto Freyre, ao estudar a sociedade do século XIX, descreve que nesse período o país era vasto, em que as comunicações do litoral com o sertão eram precárias e difíceis, arcaicamente pastoris (FREYRE, 2009, p. 60).

O processo de modernização do país no final do século XIX e início do XX pôs à mostra a precariedade das cidades do interior, via-se a modernidade nas localizações centrais

com a chegada dos benefícios, das inovações, dos movimentos intelectuais, diferente das demais, em que o ritmo era lento. Segundo Teles (1995),

Lutando contra as próprias condições ambientes, alguns escritores mais atilados procuravam acompanhar com maior intensidade os movimentos intelectuais da Metrópole (Rio de Janeiro ou São Paulo). Foram poucos, todavia. Só com bastante atraso chegavam a Goiás as ideias literárias dos grandes centros culturais do país (TELES, 1995, p. 26).

Existia um esforço dos escritores em acompanhar a evolução literária das capitais mais importantes da região Sudeste, no entanto, a chegada das ideias desses lugares no Estado de Goiás foi vagarosa, poucos puderam alcançar as tendências literárias do eixo Rio-São Paulo que desencadeavam do movimento modernista, a efervescência cultural desse eixo, vagarosamente, caminhava em direção às províncias mais longínquas. Entre essas minorias, a publicação *Ontem*, de Leo Lynce (Cilineu de Araújo, em pseudônimo), revela características do modernismo de 1922 e inicia o movimento. Ao estudar o percurso literário do Estado nos anos 40 e 50, é possível referenciar os primeiros representantes do Modernismo que, ao chegar em Goiás, já estava em seu apogeu em outros Estados. Pelos apontamentos de Paulo Antônio Vieira Júnior (2017), a literatura de Cora Coralina inseriu, definitivamente, os valores modernistas no Estado (JÚNIOR, 2017, p. 135).

Se comparada à literatura nacional, a de goiana estava tardiamente divulgada. Não é apropriado falar de atraso cultural e intelectual, pois já existiam os intelectuais da época, que estavam em processo de escrita e tentativa de publicação de seus textos, contudo, não foram valorizados e reconhecidos pelos grupos políticos. O interesse pela intelectualidade deste povo somente ocorreu anos seguintes.

Sendo este trabalho um estudo da literatura de uma escritora de Goiânia, Augusta Faro Fleury de Melo, é importante expor a análise de Teles (1995) referente à crítica literária brasileira ao publicar textos discorrendo sobre a historiografia do país. Como método de comprovação da exclusão da literatura goiana dos manuais, cita: Viana Moog (1943), em *Uma interpretação da literatura brasileira*, excluiu a “região central” das regiões consideradas “literárias” no Brasil, por não encontrar motivos literários nos Estados; Luiz da Câmara Cascudo (1944), autor do *Dicionário do folclore brasileiro*, omitiu os registros folclóricos o livro *Folclore goiano* (1941), de José Aparecido Teixeira e *Vila Boa* (1957), de Regina Lacerda (autora que já era conhecida e mencionada por escritores estrangeiros). Além da publicação de Sílvia Elia (1957) nos *Anais do Congresso Brasileiro de Língua Vernácula*.

Neste, os Estados de Goiás e Mato Grosso não são referenciados, de forma eficiente, ao estudar os fenômenos linguísticos.

Parece que Goiás e Mato Grosso não têm nenhuma importância para os estudiosos do Rio de Janeiro. Vêm o nosso processo cultural como se nada houvesse nele de característico, sendo que a própria transplantação (ou incorporação?) cultural (de Minas, de São Paulo, do Norte e do Nordeste, e não simplesmente do “litoral”), por ser exatamente “transplantação”, já condiciona elementos diferenciados que, afinal, se cristalizarão como traços de cultura regional (TELES, 1995, p. 44).

Pela historiografia goiana, é possível afirmar a existência de um acervo considerável de escritores da região, tanto para a poesia quanto para a prosa, que hoje, estão sendo resgatados do esquecimento pelas universidades, pelos leitores contemporâneos, pela crítica literária, em destaque Gilberto Mendonça Teles – conterrâneo que prestou importante benefício a Goiás. No entanto, muito ainda precisa ser feito, pois a literatura goiana precisa conquistar espaços fora dos limites territoriais do Estado. A partir dessa ideia de transpor os limites geográficos, verifica-se ainda a necessidade de mudança do pensamento dos estudiosos do centro (eixo Rio-São Paulo) sobre Goiás, como lugar distante e intelectualmente desconhecido.

## 2.2 A MULHER NAS LETRAS DE GOIÁS

Conforme os estudos de Gilberto Mendonça Teles, enquanto a Academia Brasileira de Letras não admitia a entrada e ocupação de mulheres, em Goiás (Vila-Boa), as portas da Academia de Letras, fundada em 1904, estavam abertas à classe: “a modesta congênere de Goiás, não só admitia mulher como a elegia, por aclamação, presidente do cenáculo” – citado por Teles(1995), pensamento publicado no Jornal *O popular*, em Goiânia, e na Revista da Universidade Federal de Goiás. Tratava-se de D. Eurídice Natal (e Silva), uma das fundadoras da Academia e, apontada pelo crítico, como “progenitora do Prof. Colemar Natal e Silva”.

A análise desse fato, pelo escritor, demonstra a participação da mulher nos movimentos intelectuais do Estado, mesmo ainda em um tempo que a valorização da intelectualidade masculina estava à frente. A presença da mulher nesse espaço colaborou para reafirmar os discursos de autoridade conquistados por elas e para construir uma representatividade significativa em um lugar que era hegemonicamente do homem. Observa-

se, assim, que a mulher-escritora goiana colaborou para a construção da história literária do seu lugar de origem.

O leitor atento às questões de cerceamento do gênero feminino no meio intelectual, ao longo da história sócio-literária, analisa a fala de Teles ao referenciar Dona Eurídice Natal como mãe do professor Colemar. Como foi tratado por este trabalho, muitas mulheres que se destacaram intelectualmente ou foram impedidas de assumir a autoria de seus textos ou foram reconhecidas como mulheres que estavam à sombra do masculino: “Maria esposa de José” ou “Maria mãe de Antônio”. Como se, sozinhas, pudessem ser pouco identificadas e reconhecidas.

Embora a Academia de Letras estivesse aberta às autoras goianas no início do século XX, compartilharam e enfrentaram dificuldades para se reafirmarem enquanto mulheres-escritoras. As relações de poder de uma sociedade patriarcal interferiram na relação mulher e literatura, por esse motivo, não exerceram com facilidade um ofício relegado aos homens. Sobre o processo de emancipação do feminino e a conquista do discurso de autoridade, Vieira Júnior (2017) expõe:

A publicação de obras de autoras goianas ocorreu tardiamente, mesmo tendo sido as mulheres do Estado, no início do século XX, as primeiras promotoras de movimentos de incentivo à escrita e circulação de textos literários. O movimento em torno de *A Rosa*, jornal literário coordenado e redigido por moças da antiga capital goiana, contava com a participação de Rosa Godinho, Leodegária de Jesus e Ana Lins Guimarães (Cora Coralina), e configurou uma primeira atitude de emancipação da mulher nas letras goianas (VIEIRA JÚNIOR, 2017 p. 134).

A presença das mulheres na coordenação e redação do jornal *A rosa* (um dos movimentos literários e editoriais mais importantes liderado pelas mulheres-escritoras do Estado) é mais uma representação importante na Literatura, seja ela local ou do país, em geral. Conquistar um lugar de fala é essencial para se conquistar um lugar no meio social e mostrar que as vozes femininas não estavam ausentes, mesmo que tenham tido a oportunidade de publicá-las tardiamente. Como cita o pesquisador, eram mulheres à frente do seu tempo, ansiavam pelo reconhecimento intelectual próprio quanto do Estado. Ao principiarem movimentos de valorização e incentivo à escrita e à circulação de textos literários, já demonstravam conhecimento sobre o abandono das entidades políticas, reconheciam ou queriam valorizar a esfera cultural de Goiás.

Os movimentos republicanos despertaram na população goiana o desejo de mudar realidades que não estavam se encaixando dentro da nova estrutura social e política que se formava em Goiás. Como ensina Gilberto Mendonça Teles, enquanto em 1819 a condição da mulher em Vila-Boa era de inferioridade (relatos de viajantes apontavam essa desvalorização), a partir de 1900, há no Estado uma crescente ascensão feminina na sociedade e na esfera intelectual: “Formava-se um ambiente em que já não cabiam mais o antigo regime de clausura e a falta de instrução, principalmente esta que foi comum entre as mulheres brasileiras, mesmo nos últimos anos do Império” (TELES, 1995, p. 46-47). Não aconteceu repentinamente e de forma facilitada, exigiu esforço e reconhecimento das atividades exercidas por elas para se afirmarem como indivíduos sociais.

Os estudos de Teles também mostram que, no contexto dos movimentos que se formavam a favor da emancipação da mulher, o jornal *Goyaz* - fundado por Antônio Félix e José Leopoldo de Bulhões em 1884 -, publicou em maio de 1890, na primeira página, um artigo com o título *Emancipação da mulher*. Logo após, um trecho:

De uma inteligente senhora que salienta-se na nossa sociedade por suas virtudes e amor ao estudo, recebemos a carta que abaixo publicamos. Agradecendo a honra com que nos distinguiu fazemos votos para que o apelo que ora dirige às goianas seja correspondido e, esperamos que continue a abrilhantar as colunas de nossa folha com seus conceituosos escritos.

Na carta, assinada com as siglas “S. B.”, uma possível fundadora da Academia de Letras em Goiás, há um apelo da escritora ao cidadão goiano a aderir à divulgação que o jornal *Goyaz* fazia naquela edição a favor da mulher e seus progressos: “No primeiro período de nossa vida nacional dominaram, como era natural, os princípios de ordem e autoridade; no segundo, porém, em que estamos, imperam os de autonomia e liberdade. / A ocasião é, pois, mais que oportuna para a propaganda da ideia (...) da igualdade econômica, social e política aos dois sexos” (GOIAZ, 1890 apud TELES, 1995, p. 48), trecho da 1ª CARTA publicada pelo jornal e retomada nos estudos de Teles (1995).

A atividade da mulher goiana não se restringiu somente ao lar, conforme expõe a literatura, houve participação social, trabalhou para que suas reivindicações políticas e intelectuais fossem ouvidas e respeitadas, estudaram, mostraram que tinham conhecimento, escreveram (contos e poesias, principalmente) e publicaram, eram vozes atuantes. A Academia de Direito, atual Faculdade de Direito da Universidade de Goiás, contou com a iniciativa de um grupo de moças para que fosse fundada. Arquitetaram movimentos para

reivindicar a emancipação da mulher e participação delas nas instituições de ensino, como de fato aconteceu.

Ao buscar os trabalhos dedicados ao estudo da literatura goiana, escritos tanto por mulheres quanto pelos homens, verifica-se a participação feminina para o desenvolvimento do Estado, pois encontrou na literatura uma maneira de se libertar. Mesmo sendo considerado um lugar pouco desenvolvido, distante dos centros, onde se espera que haja resistência ao que seja diferente da tradição, os goianos se permitiram a aceitar as causas emancipatórias das mulheres, mesmo quando em outros Estados brasileiros, isso ainda não era possível. É essencial evidenciar a contribuição feminina, contudo, nem todas tiveram a mesma recepção e direitos durante esses processos de aceitação na sociedade goiana.

Muito importante é o nome de Leodegária Brazília de Jesus (1889), uma das primeiras mulheres no Estado de Goiás a enfrentar caminhos tortuosos para conseguir uma publicação; é considerada a primeira mulher goiana a publicar um livro de poemas, no início do século XX. Darcy França Denófrio (2001) organizou o livro *Lavra dos Goíases III* dedicado à história e aos textos dessa escritora. Segundo as contribuições de Denófrio, somente cinquenta anos depois outra mulher publicou, Regina Lacerda (1919-1998), e posterior, Yêda Schmaltz (1948-2003): “Leodegária de Jesus respondeu presente por nós, mulheres, e, pouco mais que uma menina, à época, somou sua voz à de quase uma dezena de poetas nesse importante movimento de nossas letras” (DENÓFRIO, 2001, p. 16). A sobreposição de poderes na sociedade e as dificuldades no mercado editorial fizeram com que o preconceito e a falta de oportunidade contra a escritora, fossem empecilhos para não conseguir ter acesso aos poucos e/ou raros privilégios concedidos à mulher na época.

Sendo Goiás um Estado provinciano e com pouco investimento no ramo intelectual e editorial, cabia aos escritores que quisessem publicar os seus textos buscar alternativas em São Paulo ou Rio de Janeiro. O primeiro livro lírico de Leodegária, *Corôa de lyrios*, por exemplo, foi publicado em 1906 em Campinas. Não foi diferente com Augusta de Faro Fleury Curado (avó da escritora Augusta Faro Fleury de Melo), durante sua estada em São Paulo, publicou, também, o seu primeiro livro: *Devaneios*, em 1891. Uma das primeiras a se dedicar à literatura em Goiás.

Darcy Denófrio também integra a historiografia literária feminina goiana e o grupo seleta da poesia e crítica atuais. Escritora pós-moderna, dedicou-se à literatura de autoria feminina do seu Estado natal, também, como uma forma de difundi-la. Sua atuação crítica é reconhecida pelo meio intelectual, porque trouxe à tona figuras e obras literárias significativas em silêncio. Ainda há um esforço da mulher para recuperar o tempo perdido devido à clausura

imposta, em ressalva, o conhecimento científico. Verifica-se a luta das autoras para serem reconhecidas e legitimadas nessa área. Essa legitimação começa a acontecer somente a partir das décadas de 60 e 70 e, mais uma vez, podemos listar mulheres que se empenharam e abriram espaço para a crítica na literatura. Denófrio (2001) relata a dificuldade da escritora goiana, Leodegária de Jesus, de ingressar no ensino superior no Lyceu Goyano.

Injuriava-me saber que, mesmo tendo sido “aprovada com distinção” por uma banca que se compôs por ordem emanada do Rio de Janeiro (centro do poder), para examiná-la, a 1º de março de 1904, somente seis anos depois, a 21 de dezembro de 1910, ela obteve o resultado. Mesmo assim, por meio de requerimento, o que sugere um processo diferente das vias normais. O resultado só lhe veio às mãos quando ela já estaria prestes a se mudar de Goiás para Catalão, também por volta de 1910, de onde partiria para outras cidades de Minas Gerais, Estado onde se radicou, não podendo, desta forma, realizar o que teria sido um de seus sonhos: frequentar o Lyceu Goyano (DENÓFRIO, 2001, p. 12).

Este relato apresenta ao leitor as realidades vividas e enfrentadas para se conquistar o direito de estudo. A escritora Leodegária de Jesus representa várias outras que sofreram com a injustiça e discriminação de uma sociedade que impediu o acesso da mulher à educação básica, superior, às pesquisas. As cadeiras do espaço da intelectualidade eram ocupadas, unicamente, pelo masculino. Algumas exceções tiveram pouco acesso à atividade escritora, porque pertenciam a uma classe social elitizada, porém, a maioria ficou à margem e, a única saída, foi investir no campo intelectual para conquistar o respeito e reconhecimento. Escrever seria um ato de resistência contra a hegemonia.

A entrada e participação da mulher nas universidades brasileiras possibilitaram a ela maior ocupação na área científica e tomada da literatura como profissão, houve abertura de um espaço para que pudesse estudar outras mulheres, abrir discussões sobre o universo feminino e sua relação com a literatura, escrever e publicar artigos visibilizando outras escritoras, além de ser referência e/ou ser citada por autoras especialistas para ampliar a fortuna crítica dos estudos feministas. A história da mulher e sua relação com as letras mostram o quão recente foram essas conquistas alcançadas. Somente entre as décadas de 80 e 90, as universidades abriram espaço para discutir gênero por meio de disciplinas e projetos de pesquisa.

Cabe ressaltar que muitas escritoras percorreram caminhos diferentes, uma vez que não conseguiram publicar, não foram lidas, não alcançaram o reconhecimento no próprio Estado ou fora dele, não foram objeto de estudo da historiografia e das universidades. Anos

após, os leitores contemporâneos e grupos de estudos feministas estão recuperando essas vozes perdidas pelo tempo patriarcal. Uma vez que não foram consideradas importantes, pelo fato de muitas produções terem sido apagadas da história, caíram na literatura marginal, não aparecem no rol das escritoras conhecidas. Por esse motivo, objetiva as pesquisas feministas resgatar as autoras da marginalização.

O GT A mulher na literatura tem atualmente, entre outras linhas, uma linha forte de pesquisa que é a do *resgate*. Ao resgatar, ou seja, ao livrar do seqüestro e do cativeiro as vozes femininas silenciadas e esquecidas, nossos trabalhos se configuram como atos de resistência à violência ideológica de premissas geradas nos quadros de referência hegemônica de nossa cultura (MUZART, 2003, p. 137).

Muzart (2003), em *Resgates e ressonâncias: uma Beauvoir Tupiniquim*, inicia o ensaio expondo que a retomada da memória é importante para a promoção da cidadania, em especial, a das mulheres. A função resgate da história feminina é uma das formas de reinseri-la na Literatura que sempre foi um espaço de poder, por isso, a importância dos trabalhos de pesquisa que legitimam a mulher escritora silenciada dentro da História Literária, trata-se de um projeto de libertação das autoras esquecidas e sufocadas pela sociedade androcêntrica. “O projeto de resgate é antes de tudo um projeto feminista e, portanto, político” (MUZART, 2003, p. 139).

Vieira Júnior (2017) faz referência a Yêda Schmaltz como umas das mulheres de Goiás que deram enorme contribuição para a reafirmação do universo literário feminino do Estado: publicou diversos livros, participou da criação e do Grupo de Escritores Novos (GEN), incentivou a publicação em livro das autoras locais, dentre elas, Cora Coralina. Além de defender a figura feminina em seus livros. Conforme o autor, “Cora Coralina e Yêda Schmaltz foram as responsáveis por inaugurar duas linhagens da poesia produzida por mulheres nos limites de Goiás, encabeçaram, respectivamente, a tradição memorialística e a do discurso erótico com lastro mito poético” (VIEIRA JÚNIOR, 2017 p. 135).

Cora Coralina, pseudônimo de Ana Lins Guimarães (1889), é referência da literatura regional e nacional, foi uma das mulheres goianas que lutou pela conquista da autoridade discursiva por meio de suas poesias e textos memorialísticos, escreveu sobre seu cotidiano e sobre Goiás. Estreou na literatura com a escrita de *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais* em 1965. O cultivo das letras goianas também foi realizado por Honorata Minelvina, publicou o livro *A redenção* em 1875 e escreveu textos para os periódicos da época, ainda que estivesse no século XIX, conseguiu escrever para os jornais *O Domingo* e no *Jornal das famílias*,

informações retiradas dos estudos da pesquisadora Eliane Vasconcelos (2010). Tanto Honorata Minelvina quanto Eurídice Natal e Silva são consideradas pela pesquisadora como precursoras da literatura goiana. Rosarita Fleury, Maria Paula Fleury de Godoy, Lêda Selma, Augusta Faro Fleury, entre tantas outras escritoras que ascenderam, também constituem a sociedade literária feminina de Goiás.

Assim, dentre as que publicaram os seus livros, não há quem desconheça em Goiás os nomes de Leodegária de Jesus, Cora Coralina, Ofélia Sócrates do Nascimento Monteiro, Amália Hermano Teixeira, Regina Lacerda e Rosarita Fleury, que já arrebatou, com o romance *Elos da mesma corrente*, de 1959, uma láurea da Academia Brasileira de Letras, pela primeira vez concedida a goiano (TELES, 1995, p. 46).

A família de Augusta Faro sempre foi intelectualizada, com prestigiosa representatividade artística e política no Estado, em destaque, as mulheres Fleury, foram vozes presentes no campo das letras. Igualmente, destaca-se Augusta Faro Fleury de Melo, mulher que conquistou reconhecimento literário fora dos limites territoriais de Goiás.

### **2.3 AUGUSTA FARO FLEURY DE MELO - UMA VOZ PRESENTE NA LITERATURA**

A escritora Augusta Faro Fleury de Melo, conhecida como Augusta Faro, natural de Goiânia, no Estado de Goiás, nasceu em 4 de novembro de 1948. Mesmo que esteja fora do cânone, por variados fatores que este trabalho tem discutido, seus textos estão alcançando espaço por ser uma das poucas escritoras que se dedica à literatura fantástica. Seus livros já foram indicados para leitura nos vestibulares da UFG, UEG e PUC Goiás; existem programas de pós-graduação inserindo sua literatura nas ementas e grupos de discussões; embora ainda poucos, há teses e artigos publicados visibilizando seus contos fantásticos e sua literatura, em geral; além de receber notas elogiosas em jornais e revistas, locais e/ou de outros Estados: *Tribuna da imprensa* (RJ) em 2004, pelo crítico e jornalista Roberto Pompeu de Toledo na *Revista Veja*, jornal *O popular* em 2019.

Este último publicou uma homenagem da Academia Goiana de Letras à autora, por ter estipulado o ano de 2019 como o *Ano Cultural Acadêmica Augusta Faro Fleury de Melo*, por tamanha representatividade na literatura. Wigvan Pereira ao escrever sobre o tema “Condição feminina e gênero fantástico no interior de Goiás”, em seu *blog*, citou Faro como referência literária e analisou, rapidamente, alguns dos contos que compõem o livro *A friagem*. Embora

seu trabalho e sua relação com a literatura escrita por mulheres não tenham recebido uma análise favorável do jornalista José Maria e Silva, no jornal *Opção*, em 2001-2002, citou a autora duas vezes.

Estreou na Literatura, em 1982, com o livro de poesia *Mora em mim uma canção-menina* (este livro recebeu menção honrosa da Bolsa Hugo de Carvalho) e possui mais de 40 livros publicados, na esfera infantil (é pioneira na poesia infantil em Goiás) e adulta, dentre os de maior sucesso destaca-se *Alice no país de Cora Coralina*, história que estabelece diálogo com a tradição goiana e *A friagem* (1998). Por esse livro, alcançou reconhecimento da crítica pós-moderna ao julgá-lo como componente importante para as obras de mulheres. Embora este último seja seu primeiro e único livro de contos, foi indicado pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro para ser traduzido em três idiomas. Seu destaque na literatura contemporânea fê-la ser citada, junto com outras escritoras, no livro *25 Mulheres que estão fazendo a Nova Literatura Brasileira*, do escritor Luiz Ruffato. Esta publicação de Ruffato traz o conto *Gertrudes e o seu homem* que não se encontra entre os treze contos do livro *A friagem*.

Augusta Faro é uma escritora goiana e está ligada às letras do Estado. É membro da União de Escritores de Goiás, da Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás (cadeira 15), da Academia Goiana de Letras (cadeira 26). Citada e descrita em muitos livros que compõem a historiografia de Goiás e nacional, como na *Enciclopédia de literatura brasileira* (1990), de Afrânio Coutinho; mesmo na reedição de 2001 da *Enciclopédia*, a ausência de mais informações sobre a autora chama atenção; *Escritores de Goiás* (1996), de Mário Ribeiro Martins; *A poesia goiana do século XX* (1997), de Assis Brasil; *Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo* (2018), de Bruno Anselmi e Enéias Tavares; entre outros. Recebeu condecorações do Conselho Estadual de Cultura de Goiás e da União Brasileira de Escritores do Rio de Janeiro, bem como da Academia Goiana de Letras. Também se dedicou ao jornalismo ao contribuir muitos anos no jornal *O popular*, sendo autora de uma coluna semanal intitulada *Era uma vez...*

As narrativas de *A friagem* se tornaram objeto de consideráveis estudos na área acadêmica, uma vez referida e estudada por pesquisadores, críticos, jornais, revistas, entre outros, a autora constrói o seu lugar de fala, e permite que seu trabalho seja investigado sob a perspectiva do insólito e da afirmação identitária feminina. Cita-se, a seguir, trabalhos acadêmicos que tiveram como objeto de estudo os contos augustianos: *A transfiguração da realidade: uma abordagem com conto "A gaiola", de Augusta Faro* (2011), por Elise Aparecida de Oliveira Souza e Anelito Pereira de Oliveira; *"A gaiola" - identidades femininas no conto de Augusta Faro* (2011), de James Deam Amaral Freitas; *No coração do*

*fantástico moderno: “Check-Up”, de Augusta Faro (2017)*, da pesquisadora Ana Paula dos Santos Martins; *Aninha, Gertrudes e suas dores: a condição feminina na escrita de Augusta Faro (2018)*, estudo de Denise Lima Gomes da Silva; *As formigas: uma leitura das representações insólitas nas narrativas de Lygia Fagundes Telles e Augusta Faro (2020)*, de Cristina LoffKnapp; *A narradora na construção do fantástico em dois contos de Augusta Faro (2020)*, das professoras Cecil Zinani e Cristina Knapp. Promovido em agosto de 2020, o grupo de pesquisa Literatura e Gênero, da Universidade de Caxias do Sul (RS) realizou o curso *O insólito escrito por mulheres: percursos e interfaces* e, como parte da ementa havia o conto *A friagem*, de Faro.

No *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras*, Nelly Novaes Coelho incorpora a contemporânea Augusta Faro na seleção: “Poeta e professora, Augusta Faro Fleury de Melo nasceu em Goiás (...). Escreve poesia desde a adolescência (tal como sua avó, Augusta de Faro\*, presença de destaque entre as mulheres escritoras de Goiás). Tem divulgado seus escritos pela imprensa (O Popular; Correio das Artes, etc.)” (COELHO, 2002, p. 79).

Em uma entrevista concedida ao Jornal *O popular*, disse não se considerar feminista, mas se posiciona em seus textos diante de temas como violência contra a mulher, a maternidade, sexualidade e pelo universo íntimo feminino por um olhar fantástico. Relatou, ainda, que a avó, Augusta de Faro Fleury Curado, da qual herdou o nome, foi o motivo de tamanho encantamento e contato com a literatura fantástica: “Minha avó era uma ótima contadora de histórias. Eu adorava aquele universo fantástico dos causos que ela contava para os netos. Acho que comecei a escrever para recontar aquelas histórias” (QUEIROZ, 2019, p. 1).

Em suas poesias e narrativas trabalha com elementos que retomam a vida de um morador de uma cidade provinciana, muito próximo da antiga Vila Boa, por isso sua escrita se difere das escritoras que moram nos grandes centros. Há a figura do padre, da parteira, de narradoras que ironizam e problematizam a condição da mulher na sociedade por meio de um universo fantástico ou de um realismo mágico; trabalha com o espaço ao apresentar ruas estreitas, os becos, sobrados seculares, as igrejazinhas, bem como o tempo lento, credences religiosas. É uma marca das narrativas augustianas estabelecer relação entre o fantástico e as credences locais.

Em 1984 lançou o livro *Lua pelo corpo* e, em 1987, *Estado de Graça*, também de poemas, que foi prefaciado pela pesquisadora Nelly Novaes. Iniciou na literatura infantil com o livro *O azul é do céu?* em 1990 e, no ano de 1991, *Usar a cuca é melhor que a pança* e *O dia tem cara de folia*. Anos posteriores lançou a novela *A dor dividida* (1994), *Avessos do espelho* (1995) - recebeu o Prêmio Alejandro José Cabassa/UBE-RJ, a lenda *Por quem chora*

*Potira?* (1996) e *Boca benta de paixão* em 2007. Em uma entrevista concedida ao *Sempre UFG*, confirmou o lançamento de um livro de poemas, alguns deles escritos durante a pandemia. Sua publicação é vasta e, muitas delas, são estudadas na educação básica e superior. Segundo o jornalista Renato de Queiroz (2019), do jornal *O popular*, está escrevendo um conto sobre uma lenda que envolve a construção da Igreja do Rosário, na cidade de Goiás.

A publicação do livro *A friagem* fez com que Augusta Faro fosse reconhecida nacionalmente. É uma ficção composta por 13 narrativas narradas sob a ótica de mulheres que dão destaque à representação e construção da identidade feminina pela abordagem do fantástico. Dois desses contos foram adaptados ao cinema: *As formigas* e *Gertrudes e seu homem* serviram de inspiração para a produção de dois curtas-metragem que evidenciaram mais a literatura da escritora. O primeiro em 2004, com o nome de *Dolores*, sob a direção de Fábio Meira e o segundo em 2011 com a mesma denominação do conto, dirigido por Adriana Rodrigues. Aliás, Augusta Faro é citada em antologias nacionais e internacionais: *A poesia Goiana do Século XX*, de Assis Brasil e no *Dicionário de Mulheres*, de Hilda Agnes Hubner Flores.

Entre os séculos XIX e XX, as escritoras goianas produziram diversos gêneros contribuintes para a formação do universo literário feminino, contos, poemas, crônicas, memórias, crítica literária. Mas foi no século XX que houve uma transformação na historiografia, devido às publicações conquistadas, isso pode ser verificado no percurso literário de mulheres escritoras, bem como na trajetória bibliográfica de Augusta Faro, que tem se tornado referência na literatura contemporânea, tem mostrado que existe intelectualidade fora do eixo Rio-São Paulo (precisa ser valorizada), além de ampliar os caminhos traçados, por exemplo, por Júlia Lopes de Almeida, Lygia Fagundes Teles e Marina Colasanti, vozes que compõem a linha de força da literatura feminina. Estão dando, portanto, notável contribuição para a Literatura ao ascenderem no campo das letras.

A oportunidade de ascensão possibilitou às mulheres se identificarem com uma linguagem que foi julgada pelos discursos falocêntricos como sonho e loucura, a utilização de elementos fantásticos para a construção das narrativas. Esse tipo de tendência percorre a literatura de muitos escritores no Brasil, mas, em comparação com outros países, como afirma as pesquisadoras da literatura do fantástico em obras femininas, Cecil Jeanine Albert Zinani e Cristina LoffKnapp (2020), é pouco explorada nas obras, “são, relativamente, poucos os estudiosos que se debruçam sobre esse tema, tendo em vista, talvez, que a produção literária brasileira nessa modalidade seja um tanto rarefeita” (ZINANI; KNAPP, 2020, p. 141).

Em analogia com as obras femininas, pela historiografia literária nacional, verifica-se que esse tipo de literatura é tradicionalmente cultuado por homens, simbolizando, dessa forma, mais um apagamento das mulheres no campo literário, por ter iniciado esse tipo de escrita tardiamente. Sob essa perspectiva, será discutido, um pouco, o conceito de literatura do estranhamento, do insólito, segundo autores da área, principalmente os estudiosos contemporâneos dessa vertente. Além de construir reflexões apontando como algumas mulheres brasileiras passaram a escrever esse gênero também.

## 2.4 LITERATURA DO INSÓLITO NO BRASIL

Apalavra *insólito* designa a subversão de um espaço da realidade por um elemento sobrenatural. Um espaço que era até então natural é ameaçado, justamente, porque essa inserção da irrealidade transgride as normas, regras e/ou aquilo que faz parte do cotidiano, da normalidade do leitor.

Para Flavio García (2012), teórico dedicado ao fantástico, o termo “insólito” é empregado de maneira distinta pelo crítico que elabora seus critérios de avaliação sobre uma obra em questão. A crítica jornalística, em geral, e a acadêmica, utiliza-o ora como adjetivo (narrativa insólita, literatura insólita, páginas insólitas etc.) ora como substantivo (o insólito na obra do escritor, o insólito em tal narrativa, o insólito ficcional etc.).

É comum que, ao se estudar as obras literárias, seja encontrado o termo “insólito ficcional” designando “toda uma infinidade de gêneros ou subgêneros híbridos em que a irrupção do inesperado, imprevisível, incomum seja marca distintiva” (GARCÍA, 2012, p. 14). Desde quando a crítica literária tomou o “insólito” como gênero e como um tópico de estudo, espaço principiado e revolucionado por Tzvetan Todorov ao escrever *Introdução à literatura fantástica*, um teórico signficante sobre o fantástico, outras vertentes surgiram de acordo com o olhar que tinham sobre o que era incomum ou subversivo nas narrativas.

Ainda segundo as contribuições de Flavio García (2012), o termo insólito aparece, por vezes, significando

[u]ma categoria ficcional comum a variados gêneros literários, sendo, desse modo, um aspecto intrínseco às estratégias de construção da narrativa presentes na produção ficcional do Maravilhoso – clássico ou medievo (LE GOFF, 1989) -, do Fantástico – genealógico (TODOROV, 1992; FURTADO, 1980) ou modal (FURTADO, 2011; BESSIÈRE, 2001) -, do Estranho – todoroviano (TODOROV, 1992) ou freudiano (FREUD, 1996) -, do Realismo Mágico (ROH, 1927), Realismo Maravilhoso (CARPENTIER, 1996 e 1987; CHIAMPI, 1980) ou Realismo Animista (PEPETELA, 1997),

variando a adjetivação a partir do lugar do qual o crítico fala -, do Absurdo (RIBEIRO, 1996), do Sobrenatural – que Todorov propõe ser a utilização contemporânea do Maravilhoso (TODOROV, 2004) (...) (GARCÍA, 2012, p. 14).

Pela exposição, verifica-se que, desde o insólito clássico do século XVIII ao insólito contemporâneo do século XX, outras perspectivas e significados foram construídos para o que seria a literatura insólita. García define o termo como a “manifestação, em uma ou mais categorias básicas da narrativa – personagens, tempo e espaço – ou na ação narrada – sua natureza -, de alguma incoerência, incongruência, fratura de ‘representação’ (...) referencial da realidade vivida e experienciada pelos seres de carne e osso em seu real cotidiano” (GARCÍA *apud* MATANGRANO, TAVARES, 2019, p. 20). Pode-se dizer que a experiência do fantástico na ficção literária e manifesta nos elementos que compõem a narrativa, de forma que essa realidade representada esteja mais próxima possível daquela vivida pelo leitor, que a irrupção do fantástico, o irreal, aconteça em um mundo aparentemente normal e real, é um processo de aceitação desta nova realidade como natural. Devido a essa manifestação, García deduz a existência de dois sistemas “narrativo-literários”: “um real-naturalista, comprometido com a representação referencial da realidade extratextual; outro insólito - ‘não real-naturalista’ -, que prima pela ruptura com a representação coerente, congruente, verossímil da realidade extratextual” (GARCÍA *apud* MATANGRANO; TAVARES, 2019, p. 20).

Os teóricos Bruno Matangrano e Enéias Tavares, contemporâneos da área, publicaram em 2018 uma importante obra sobre as manifestações do insólito na literatura brasileira, *Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo*. Segundo suas contribuições, neste século, a palavra “insólito é utilizada como uma “macrocategoria” que abrange as diferentes vertentes dessa literatura que se manifesta como fantástica, ou seja, como “possíveis *modos* de narrar do que como *gêneros literários*”, “uma vez que se entende cada um destes termos como modalidades do imaginário, formas de se contar uma história, independente do suporte” (CESARANI *apud* MATANGRANO; TAVARES, 2019, p. 20), conforme expõem. Mesmo que haja esses subgêneros, todos eles são unidos por um ponto que os aproxima e os determina como obras fantásticas, o elemento insólito.

A visão conceitual de David Roas (2014), relevante nos estudos sobre o insólito nas narrativas, em *A ameaça do fantástico*, expõe que o novo fantástico se manifesta de uma mudança de perspectiva que estava em surgimento entre as décadas de 1980 e 1990, a nova literatura fantástica. Esse estudioso considera que essa literatura é nutrida pela presença do sobrenatural, de um espaço que funcione como elemento decisivo para a configuração do insólito e pela participação ativa do leitor. “O sobrenatural seria tudo aquilo que transcende a

realidade humana, aquilo que transgride as leis que regem o mundo real e não pode ser explicado porque não existe segundo as leis” (ROAS, 2014, p. 25), por esse fator, a literatura fantástica é o único gênero que não pode funcionar sem a presença do sobrenatural.

Essas reflexões apontam a impossibilidade de uma explicação lógica para o que seria o sobrenatural, sua condição é obrigatória para que os textos sejam fantásticos, mas nem todos os textos que o utilizam, podem ser determinados como gênero fantástico. Roas menciona o exemplo das epopeias gregas, mostrando que os elementos sobrenaturais não são fundamentais para essa categoria. Quanto ao espaço, tanto Roas quanto García compartilham da necessidade de o fantástico estabelecer uma relação com o real, o ambiente deve ser similar àquele que o leitor habita, pois será invadido pelo incomum, desestabilizando a sua normalidade, o seu cotidiano. Assim, a insegurança do leitor provoca sua participação na narrativa. O fantástico se localizará no entrelugar, ou seja, na fronteira entre o real e o irreal.

Essas perspectivas conceituais contemporâneas mostram que o aparecimento do insólito nas narrativas parte de uma realidade que se torna um ambiente de desconstrução. Exemplo, o conto *O dragão chinês*, de Augusta Faro, escritora contemporânea que aborda o insólito em sua ficção, conta a história de uma narradora e personagem que, ao visitar Pequim, comprou um vaso de porcelana, um artefato hipnotizante que passou a ocupar a mesa da sala de sua casa. Nele, estava estampada a figura de um dragão, em relevo, que insinuava ter vida própria, por admirável perfeição da peça, como descreveu. Meses após, sonhava com o animal rondando pela casa, pelo jardim, pelas ruas dando baforadas em seu rosto. A presença dessa figura ocupava o dia a dia da personagem e a ameaçava com autoritarismo.

Pelo universo fantástico, a voz narrativa aborda questões de gênero que problematizam a relação homem e mulher. Sendo esse um texto híbrido, por possuir características linguísticas tanto de um conto quanto de uma carta, a narração é feita por meio de um tom confessional, apresenta a figura do dragão - ardor, beleza, força impulsiva e emblema de poder, adjetivações do *Dicionário de Símbolos* (2018), por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant - como um elemento alegórico atenuante que representa a figura do homem opressor que sufoca e persegue pelos corredores da casa ou mesmo fora dela, como é apresentado ao leitor, ao escrever uma carta ao psicanalista como um pedido de ajuda, pois uma das ameaças do “dragão” era impedir qualquer processo de escrita da personagem. Na narração, a escrita é tratada, portanto, como um ato de purificação, expurgação da dor e da opressão.

Ao se analisar o conto pela abordagem contemporânea, o insólito é tratado com normalidade, como parte da rotina, e a anormalidade não é vista como diferente, mas sim, como uma peça necessária e comum para o desenrolar da narrativa. A irrupção com dessa

normalidade está desde o início da história, onde a realidade se torna um ponto indispensável para a construção do fantástico.

David Roas (2014) conceitua essa vertente como semelhante ao que o leitor habita, ou seja, existe a participação do leitor, a narrativa acomoda esse sujeito diante do mundo fantástico. Existe, portanto, um esforço dos escritores em criar para as narrativas um mundo em que o leitor o veja como semelhante ao seu, onde só aparece um elemento impossível que leva à irrupção.

A professora Maria Cristina Batalha, é uma especialista em literatura fantástica brasileira, portuguesa e francesa, e sempre proporciona aos pesquisadores da área e aos seus leitores estudos significativos. O artigo *Literatura Fantástica: aproximações teóricas* (2012) retoma pontos de vista de críticos que, desde o final do século XVIII - com a novela *O Diabo enamorado* (1772), do escritor Jacques Cazotte, e início do XIX, despertaram interesse em estudar a definição dessa modalidade narrativa e preveem esse período como o nascimento dela. No entanto, a consolidação do gênero se deu pelos textos alemães, especialmente, os de Hoffmann. No texto referido, Batalha orienta as conceituações/reflexões realizadas e procura analisar se o “fantástico” se configurava como um gênero ou como apenas um modo de narrar: Tzvetan Todorov, Remo Ceserani, Walter Scott, Jean-Jacques Ampère, Pierre Castex, Charles Nodier, entre outros, foram referenciados nessa discussão teórica.

Primeiro, o fantástico não pode ser determinado como uma “categoria literária monolítica” (2012, p. 19), porque está vinculado a outros gêneros, subgêneros e categorias, que possuem em comum o “irreal”: o sobrenatural, o mistério, o maravilhoso, a ficção científica, o absurdo. Segundo, sendo gênero ou modo de narrar, o fantástico não tem possibilidade de solução, “seja ela da ordem do ‘natural’, ou da ordem do ‘sobrenatural’: é a incompatibilidade entre estas duas ordens que define um relato que se pode rotular de ‘fantástico’” (2012, p. 20). Terceiro, o conceito de fantástico não pode ser pensado somente pelos temas e conteúdos explícitos, a literatura fantástica utiliza-se de estratégias narrativas que dialogam tanto com o modo de narrar e/ou com os gêneros que com ela fazem fronteira. Conforme a professora, a obra não deixa de pertencer ao fantástico pelos fatores expostos.

O insólito ficcional apresenta uma “função social”, conforme Todorov aponta, todo insólito parte de um real insatisfatório para problematizá-lo, transgredi-lo. O estranho, dessa forma, estabelece uma relação com a realidade, sem o real, não há a irrupção desse absurdo. No século XIX, tratavam na literatura fantástica questões sociais que, devido à influência da Igreja, estavam à sombra de manifestações insólitas como possessões, assombrações, vampiros, eram artifícios para se discutir as patologias do homem que recebiam expor de

forma tão realista. Segundo Todorov (2017), “mais do que um simples pretexto, o fantástico é um meio de combate contra uma e outra censura: os desmandos sexuais serão melhor aceitos por qualquer espécie de censura se forem inscritos por conta do diabo” (TODOROV, 2017, p. 167).

Cabe a essa discussão um outro conto da escritora Augusta Faro. Também voltado às questões do feminino, há em *As formigas* denúncia de abuso sexual, retomada dos desejos íntimos de uma mulher de 50 anos, como suas insatisfações e vontades sexuais, a solidão e os julgamentos de uma sociedade que analisa o universo íntimo feminino como histeria. A narrativa remonta o momento em que a protagonista Dolores se vê em constantes sonhos com a boca cheia de formigas, essa constância a leva para uma consulta médica com um doutor que logo justifica essa ação como falta/necessidade de um casamento: “Que é isso? / Falta de casar”. Outros apontamentos são realizados pelos moradores da cidadezinha: “(...) isso é solidão que cozinha os miolos dela”, “Por que não casou, para ter sua casa? Mulher tem que casar, santa”, “Mulher que não tem serviço, não casa, dá nisso. Tem que ter marido e filho para cuidar, senão endoia, cada qual de um jeito” (MELO, 1998, p. 12-17). Além de viver retaliações de uma sociedade voltada aos discursos que caracterizam o patriarcalismo, Dolores teve que lidar com os desejos físicos que seu corpo pedia. Nessa narrativa, o narrador ironiza o casamento como o “melhor remédio” para a cura e/ou saciedade dos desejos íntimos da protagonista pelo elemento fantástico: as formigas.

Muito importante para esta pesquisa, é se lembrar de Lygia Fagundes Telles e sua publicação de 1981. O livro *Mistérios* reúne dezenove narrativas insólitas, entre elas está o conto *As formigas*, o mesmo título dado por Augusta Faro à sua narrativa que compõe seu livro publicado em 1998. Os dois textos com a simbologia da formiga, uma abordagem insólita para tratar de um sentimento inerente ao ser humano, o medo - trabalhado em muitas narrativas do universo fantástico. A narradora-personagem do conto e sua prima chegam a uma pensão decadente onde se tornariam moradoras, o quarto onde dormiriam ficava no sótão - foram orientadas por uma senhora que transmite mistério e dúvida no leitor. Ao chegarem ao quarto, foram informadas que o último inquilino havia deixado uma caixa no quarto, contendo ossos de um anão. Desde a primeira estadia, sempre ao acordar, após uma noite de sonhos, vê neste depósito, milhares de formigas fazendo apenas o caminho de ida, o cheiro que saía do incomodava. Hipoteticamente, pareciam estar organizando o corpo deste anão. Assim se desenrola a narrativa de Telles, a partir de uma atmosfera que trafega entre a realidade e o sonho. Existe, portanto, um diálogo entre o texto contemporâneo e a tradição representada por

Lygia Fagundes Telles, embora, como já foi discutido, seja um gênero que diversas mulheres escritoras se familiarizarem e continuam valorizando, buscando representatividade no campo.

Aponta Matangrano e Tavares (2019), que os contos de *A friagem* “lidam com elementos fantásticos a partir de sentimentos comuns como solidão, depressão e desalento, seja diante de um fenômeno natural externo, seja a partir de uma imaginação psicológica interna, sempre a partir de uma perspectiva feminina” (MATANGRANO; TAVARES, 2019, p. 166-167). As narrativas insólitas contemporâneas, em especial a de Augusta Faro, são marcadas pela forte presença do cotidiano. Aliás, suas narrativas comungam com crenças locais justamente porque suas personagens protagonistas são moradoras de cidades interioranas, lugares em que essas crendices são fortemente arraigadas e percebidas, como a análise dos sonhos. Questão estudada por Sigmund Freud ao desenvolver seus estudos psicanalíticos e ao escrever a obra *A interpretação dos sonhos*, publicada em 1900. Existe uma relação muito importante da literatura insólita com a psicologia e filosofia, muitos contos dessa literatura foram utilizados como exemplos para os estudos freudianos. Essas análises, portanto, resultaram em novas perspectivas para a produção literária fantástica.

A mudança do século e o advento da Psicanálise, que não foi bem aceita e que também não obteve credibilidade nos seus primórdios, desencadearam posteriormente novos olhares para o comportamento do indivíduo no meio social e para o que era retratado na literatura insólita. Os autores contemporâneos abordaram nas narrativas, com menos receio e com mais clareza, temas antes proibidos, censurados e condenados pelas instituições e pela sociedade: o desejo sexual, o incesto, o homossexualismo, amor a vários outros, a abdicação das normas patriarcais. Os estudos freudianos, de acordo com Todorov, representam o início da mutação do insólito clássico para o contemporâneo.

há uma diferença qualitativa entre as possibilidades pessoais que tinha um autor do século XIX, e as de um autor contemporâneo. Lembramos os rodeios a que tinha que recorrer Gautier para nos descrever a necrofilia de sua personagem, todo o jogo ambíguo do vampirismo (TODOROV, 2017, p. 168).

Como apresenta a reflexão, o comportamento transgressor do homem do século XIX era representado nas narrativas insólitas como manifestação demoníacas, e a única forma dos autores expurgá-los, seria por meio de um acontecimento estranho. Curioso e muito importante ressaltar que, muitas figuras femininas retratadas nessas narrativas do século XIX, foram tratadas como sedutoras ou como seres possessos, seres de mau espírito.

O advento do insólito contemporâneo é marcado pela publicação de *A metamorfose*, do escritor Franz Kafka, um dos textos-destaque dessa categoria, vista como uma fronteira entre o clássico e o contemporâneo, assim como outras publicações, tornou-se importante para os estudos da época.

A literatura fantástica chegou da Europa para a América-latina no século XX junto com as transformações do gênero, sendo, portanto, para esses países, uma prática recente. Escritores como Gabriel García Márquez, Júlio Cortázar e Jorge Luís Borges se tornaram referências dessa modalidade, o primeiro colombiano e os dois últimos argentinos. Ao mesmo tempo, surge no Brasil, Murilo Rubião, José J. Veiga, João Guimarães Rosa, Ignácio de Loyola Brandão, escritores que compuseram o cânone também pelo caráter insólito de suas produções. Por essas apresentações, verifica-se que o insólito ficcional foi predominantemente escrito por homens.

Pioneiro da narrativa fantástica na literatura brasileira, Murilo Rubião publicou uma obra em 1947, anterior a Júlio Cortázar que publicou os primeiros contos em 1951. Jorge Schwartz, em um artigo da época intitulado *O fantástico em Murilo Rubião: uma visita*, apresenta o insólito como temática de todos os contos que compuseram as suas publicações, além disso, analisa as narrativas como desengajadas de qualquer movimento literário no país, contudo, seus textos estão vinculados a um fantástico engajado com o cotidiano, como a literatura de Franz Kafka, em *A metamorfose*.

Esse procedimento também se aplica a José J. Veiga e seu mundo fantástico. Os contos *A hora dos ruminantes*, *A estranha máquina extraviada*, *Os pecados da tribo* e *Sombras dos reis barbudos*, são alguns dos contos mais importantes do autor, como referências brasileiras na escrita de narrativas insólitas. Veiga possui grande importância e contribuição para a literatura do insólito goiano e nacional, sua representatividade literária colaborou para a formação e consolidação literária de Goiás, inclusive por ser um autor modernista. Pertence ao elenco de varões-escritores do Estado, diferente das mulheres escritoras que ainda sofrem com a lentidão do reconhecimento. Conforme a publicação de Teles, *Na invernada do sossego, de José J. Veiga*, no Suplemento Literário de Belo Horizonte em 1999, a obra de Veiga, tal como a de Murilo Rubião, “com o seu realismo mágico, ou surrealístico, ou kafkaniano, ou que nome tenha, conquistou de vez a atenção do melhor leitor e trouxe à narrativa brasileira uma densidade nova, próxima da poesia, capaz portanto de exprimir o real e o mítico pelo simples fato de dar emoção e encantamento à sua nova maneira de dizer” (TELES, 2009, p. 408).

Matangrano e Tavares (2019) traçaram um percurso historiográfico da literatura insólita no país, a partir do Romantismo até a contemporaneidade e apontaram escritores nacionais que se consagraram no fantástico, assim como os que estão, atualmente, produzindo essa literatura, incluindo mulheres. Esse estudo é um ganho importante para a reafirmação intelectual do Brasil que se permitiu produzir, também, o insólito ficcional, e para a literatura feminina brasileira que tem conquistado esse espaço (embora tenham sido pouco citadas e reconhecidas na produção desse gênero). A escritora Augusta Faro foi incluída na lista de escritoras contemporâneas que estão produzindo a nova literatura fantástica brasileira. O fantástico tem ganhado campo nos estudos literários, porque, além do acervo produzido nas décadas anteriores, estão surgindo na literatura novas vozes que se deixaram ser conquistadas por essas vertentes.

O gênero conquistou bastante destaque ao longo dos séculos XIX-XX, apesar de, segundo as contribuições de Maria Cristina Batalha (2014) - em uma entrevista publicada na *Revista Desassossego*, os produtores de literatura insólita no Brasil, no século XIX, sofreram apagamento por parte dos críticos devido aos ideias defendidos para essa época de formação da literatura brasileira, “havia então um compromisso dos escritores em apresentar o Brasil, descrevê-lo, fixar nossas origens e marcar nossa diferença” (2014, p.189) através de uma literatura documental e realista. Segundo a autora, nos países que assim como Brasil tinham o propósito de construção, o fantástico foi cultuada tardiamente, cita-se Portugal e França.

Consultando a historiografia, é possível afirmar a hegemonia masculina na literatura brasileira, uma realidade que não foi diferente para outros gêneros literários. Desde suas primeiras manifestações até se firmar como uma tendência literária, é perceptível que a literatura do insólito foi tradicionalmente cultuada por homens. Quanto às mulheres, além das questões sócio-culturais que as impediam de ter acesso e reconhecimento na escrita - inclusive a insólita, depararam-se com o preconceito em relação ao fantástico, mesmo que esse século tenha sido produtivo para uma classe que não se ausentou da literatura.

As mudanças ocorridas no cenário do século XX fizeram com o que o insólito ficcional se fortalecesse no meio literário, havendo assim, maior aparecimento de escritores, inclusive mulheres produzindo literatura, teoria, crítica e analisando o fantástico sob diferentes olhares. O modernismo influenciou uma nova estética e abordagem para a formação do novo fantástico. Junto dessa sedimentação, houve maior participação feminina nesse panorama, “com obras muito interessantes, criativas e bem escritas, lamentavelmente quase inacessíveis” (2019, p. 55), reflete Matangrano e Tavares.

No entanto, embora pouco conhecidas, surgem importantes escritoras escrevendo esse gênero. Cabe aqui ressaltar a importância de muitas dessas autoras que se tornaram linhas de força da literatura insólita feminina brasileira, e a formação dessa tradição por mulheres provocou o interesse de outras que se sentem familiarizadas com o gênero. Ao se analisar a relação existente entre a mulher e a literatura do insólito, ou seja, o que tem escrito e como tem escrito essa mulher, é notável um diálogo das novas escritoras com as que se tornaram cânones desse estilo.

Essa perspectiva não é diferente ao se ler a ficção de Faro e perceber diálogos, muitas vezes, com a de Marina Colasanti, que inclusive, possui reconhecimento e importante representatividade ao usar o fantástico como ferramenta de denúncia contra as opressões masculinas. Colasanti, desde o século XX, é uma escritora bastante reconhecida pela crítica internacional e nacional e pelo público. Sua estreia no gênero aconteceu em 1979, quando lançou o livro *Uma ideia toda azul*, pioneiro entre outros que foram mais tarde publicados. Assim como essa autora, a literatura de Augusta Faro também problematiza essas questões e utiliza-se do fantástico para trabalhar a transgressão.

Assim como elas, é possível citar os nomes de Maria Firmina dos Reis (1822-1917) e Ana Luísa de Azevedo e Castro (1823-1869), escreveram, respectivamente, os livros *Úrsula* (primeiro romance escrito por uma mulher no Brasil) e *Dona Narcisa de Vilar*, por representarem o lado noturno e fantasmagórico nas narrativas, sendo, portanto, manifestações do sobrenatural. Posterior, Emília Freitas e seu livro *A rainha do Ignoto*, publicado em 1889 e Júlia Lopes de Almeida, grande romancista e contista da *Belle Époque*, com a publicação do livro *Ânsia eterna*, em 1903. É uma publicação composta por variados contos que identificam a escrita insólita da autora. Ao lado de Machado de Assis, foi a que mais vendeu seus livros. Freitas, igualmente a Júlia Lopes de Almeida, utilizou em seu texto manifestações fantásticas engajadas a um cotidiano feminino de reivindicação e aos anseios feministas.

Ainda no século XX, deve-se citar Dinah Silveira de Queirós ao ganhar destaque no fantástico pela escrita de *Margarida la Roque: a ilha dos demônios* (1949) e *As noites do morro do encanto* (1957), pois era recorrente a publicação de romances sociais, históricos e memorialísticos. Esses dois romances fazem da autora uma representação importante para a escrita fantástica brasileira.

Lygia Fagundes Telles, ficcionista brasileira, também obtém destaque nesse ramo. Suas publicações *Antes do baile verde* (1970), *Mistérios* (1981) e *Invenção e memória* (2009) são algumas das participações da escritora no insólito ficcional. Esta forma de narrativa ganhou muito espaço em sua carreira literária.

Romancista e contista, Lygia Bojunga Nunes alcançou reconhecimento como escritora-destaque de histórias infanto-juvenis. Suas obras, recomendadas pela crítica, são ligadas ao estilo fantástico e foram motivo de várias premiações, inclusive o Prêmio “Hans Christian Anderson” (importante premiação para a área infanto-juvenil), foi a primeira autora, fora do eixo Estados Unidos - Europa a receber essa honraria. *A bolsa amarela* (1976) é um dos seus clássicos.

É preciso fazer referência ao trabalho da escritora mineira Guiomar Maria de Grammont. Voz feminina contemporânea, fez várias publicações de livros, possui destaque na área literária e está no grupo de escritoras que tem presença no gênero insólito por meio de seus contos. Cita-se, aqui, *Sudário*, publicado em 2006.

A escritora Heloisa Seixas foi citada pela professora Maria Cristina Batalha como um dos nomes promissor da atual produção da literatura insólita de Língua Portuguesa. É autora de vários livros, incluindo romances, contos e crônicas, o seu livro mais recente é “A noite dos olhos”, de 2019, um livro de contos que transita pela estranheza, pelo fantástico. Concorreu a vários prêmios como o Prêmio Jabuti e o Prêmio de São Paulo, dos quais foi finalista.

Outra escritora em que o insólito é introduzido nas suas narrativas cotidianas, em suas escrevivências, é Conceição Evaristo. A crítica literária considera a publicação de *Histórias de Leves Enganos e Parecenças* (2016) como um ganho, também, para a literatura insólita contemporânea. É mais uma mulher escrevendo histórias protagonizadas por mulheres por meio do insólito. Matangrano e Tavares ainda citam Socorro Acioli, cearense conhecida por ser autora de textos infanto-juvenis, publicou *A cabeça de Santo*, único livro escrito para adultos, em que a trama se desenvolve a partir de elementos insólitos. Ainda são citadas Natália Couto Azevedo, Vera Carvalho Assumpção, Martha Argel, Fernanda W. Borges, Carolina Munhóz, entre outras, por escreverem narrativas vampirescas e fantasmagóricas.

O insólito no Brasil foi produzido por muitos escritores distribuídos pelas regiões do país, inclusive pelas mulheres que não se permitiram serem vozes ausentes, contudo, a rejeição da sociedade, as dificuldades de publicação, entre outros fatores, foram empecilhos que contribuíram para o apagamento. A inserção da mulher na literatura do insólito, portanto, não é tão recente, data desde o século XIX. A sua aceitação e propagação, assim como outros direitos de fala, aconteceram tardiamente. É importante destacar a intimidade da classe com o gênero, principalmente, por ser uma vertente que ameaça e transgride as leis da normalidade, simultaneamente dialoga com os objetivos políticos feministas, de transgressão ao preconceito e à exclusão das mulheres das esferas sociais.

Considerados como preceitos regulares, normais, reguladores de uma ordem social, estranho, absurdo para a época e para uma formação social androcêntrica, seria alimentar e vivenciar o desejo de mudança dessas realidades. Essa perspectiva aproxima da visão sobre o fantástico construída por David Roas, “o fantástico, para o escritor espanhol, nutre-se do real, é profundamente realista, porque sempre oferece uma transgressão dos parâmetros que regem a ideia de realidade do leitor” (ROAS, 2014, p. 24). Dessa forma, pela percepção contemporânea de Augusta Faro, é reconhecível em sua ficção narradores e personagens femininas inseridas em um espaço fantástico retomando o universo particular das mulheres, seus anseios, desejos, conquistas e desafios, uma literatura ora intimista ora de transgressão.

## **CAPÍTULO III**

# **A POÉTICA DOS CONTOS DE AUGUSTA FARO**

### 3.1 FEMINISMO: DESCONSTRUÇÃO E REAFIRMAÇÃO

Augusta Faro abre o livro *A friagem* com uma epígrafe do autor e dramaturgo inglês William Shakespeare, nesse momento, o leitor é inserido no universo do cânone e sua relação com o escritor contemporâneo. Sendo esse o objetivo central desse trabalho, nota-se que a escritora possui competência discursiva e permite que sua coletânea dialogue desde o início com outras literaturas, construindo assim, um repertório vasto e inteligente para as discussões feministas e literárias. É possível perceber uma mulher intelectual, culta e conhecedora de outras culturas e literaturas; essas considerações são percebidas ao analisar sua ficção.

Harold Bloom (2013) é categórico ao considerar Shakespeare, Dante e outros, cânones impostos pela cultura branco-ocidental, como centros do cânone: “Sem Shakespeare não haveria cânone, porque sem Shakespeare não haveria um eu reconhecível em nós, quem quer que sejamos. Devemos a Shakespeare não só a nossa representação da cognição, mas também muita da nossa capacidade de cognição” (BLOOM, 2013, p. 53).

É difícil questionar a importância do dramaturgo para a cultura ocidental, tanto que Faro também o colocou em posição de referência. Contudo, a visão de Bloom exclui os diferentes grupos sociais e suas importantes representações que foram sufocadas por séculos por um olhar restrito. É uma leitura essencial para os estudos acerca do cânone, em geral, mas a crítica contribui para o apagamento, inclusive, da mulher e suas atuações na literatura. Poucas foram as mulheres escritoras citadas, como Virginia Woolf, Jane Austen, Emily Dickinson.

A epígrafe, “A vida é feita da mesma substância que são feitos os sonhos, e entre um sonho e outro decorre nossa curta existência”, é a primeira abordagem da escritora em relação aos dois planos construídos em algumas das narrativas de sua coletânea, o terreno e o inconsciente, onde as personagens acessam suas dores, angústias, sofrimentos e anseios. Freud e a sua *Interpretação dos sonhos* são cânones da área psicanalítica e referência para muitos estudos, inclusive os literários. Mais uma vez, os contos augustianos dialogam com o cânone.

Eduardo de Assis Duarte é vinculado ao tema “mulher e literatura”. Em seu ensaio *Feminismo e desconstrução: anotações para um possível percurso* (2003) traz para as discussões acadêmicas a crise do poder hierárquico e hegemônico masculino, concomitante ao momento em que a mulher conquista o discurso de autoridade pelas letras. O crítico questiona as verdades tidas como absolutas e os poderes ora centralizados sob à luz da ciência, dos

pensamentos iluministas e sob o nascimento do movimento feminista que abalou a moral patriarcal. Seria o percurso desse movimento, construir uma presença cada vez maior da mulher no espaço público e literário, desconstruindo a supremacia masculina e o binarismo provocado pelos tradicionais papéis de homem e de mulher; segundo o autor, o sistema binário “recalca a diferença e cala a voz do outro” (2003, p. 429).

O autor cita as expressões referidas pelo filósofo Jacques Derrida, nos anos 60, o “fono-logocentrismo”, “etnocentrismo” e o “falocentrismo”, para mostrar a centralidade do masculino na sociedade, apontando que não existe uma separação entre saber/conhecimento e o poder, o homem detinha o domínio da palavra e impedia que o sexo oposto também tivesse, colocava-o em estado de incapacidade, retirando dele o direito de fala. Não sendo sujeito da própria ação, o feminino era explicado, conduzido pelos discursos “falocêntricos”, estava circundado a um espaço privado; assim como os indígenas, crianças e loucos não podia responder judicialmente, recluso à casa e ao trabalho com a agulha.

Assim geriam a sociedade, até meados do século XIX, quando as mulheres conquistaram o discurso de autoridade pela literatura e nas artes, em geral. Umas muito tímidas e recolhidas pela repressão do patriarcado, mas nem por isso, deixaram de registrar seus desejos, medos, confissões e angústias do tempo vivido e da supremacia do homem em diários e cadernos de receita; outras se permitiram ser além do que determinaram e esperaram das mulheres, estavam à frente do seu tempo e, por várias vias, principalmente a da palavra, expuseram seus anseios, descobertas, falaram sobre os desejos sexuais, como Gilka Machado, em pleno século XIX, fez ao escrever poemas sobre o amor sexual, foi um escândalo.

A palavra “poética”, presente no título deste capítulo, remete ao tipo de discurso, ideia e/ou modo de escrita que a mulher-escritora assume em seus textos, por isso, a pretensão de analisar o que diz Augusta Faro em sua ficção narrativa. Discute-se, então, o posicionamento feminino como manifestação de uma consciência que não mais se permite ser oprimida pelo poder masculino, ora é uma literatura questionadora, de transgressão, que sai da sombra, ora não é uma literatura combativa, porém, é intimista, sutil, em surdina, que acontece na sombra. A literatura feminina veio desconstruir os paradigmas de mulher passiva e conformada com a realidade que a localizaram, a essência e o particular foram perdidos e intensificaram as diferenças. A categoria “mulher” era pensada apenas no plano textual, enquanto matéria, sexo e corpo, mais do que isso, não foi analisada. Dessa forma, houve a necessidade de cartografar as mulheres, localizá-las como sujeitos da própria ação, esse movimento suscitou uma micro-política feminina preocupada com suas experiências íntimas, privadas, pessoais.

O sistema do patriarcado foi abalado pela luta feminina em não querer mais ser explicada, enredada pelo homem, deveria ser autora da própria vida. Por isso a importância do trabalho de resgate das produções literárias femininas que foram, devido aos infortúnios do período, sufocadas, apagadas e desconsideradas por quem não aceitava as mudanças sociais. Conhecer os seus registros e estudá-las é a oportunidade que os estudiosos contemporâneos têm de se aproximarem das realidades e vivências dessas mulheres nos séculos passados. Quantas escritoras receberam notas ofensivas e desqualificadoras pelas histórias que ousaram contar e escrever naquele tempo e quantas foram ridicularizadas pelos posicionamentos acerca da sociedade e por não aceitarem ser anuladas em função do outro, uma verdadeira revolução. Constância Lima Duarte (1990) se posicionou sobre esse fato:

Atribuíram à mulher que escrevia, com raras exceções, um estatuto de inferioridade frente a um escritor; revelam também frequentemente seu constrangimento em fazer crítica de textos femininos, tal o ineditismo da situação. José Veríssimo chega a lamentar que a língua portuguesa não seja como a francesa que não possui feminino para as palavras *autor* e *escritor* (DUARTE, 1990, p. 75).

Como já foi refletido em outra sessão deste trabalho, a crítica predominantemente masculina se negava a aceitar a presença feminina em áreas que não diziam respeito aos papéis biológico e social a ela determinados, era uma transgressão à ordem natural. Questionou acerca dessa nova postura considerada subversiva, visto que ameaçava o equilíbrio e padronização social. Não tinha importância o tema “mulher” e o seu potencial. Já no século XX, por exemplo, a crítica masculina acreditava ter sido o romance *O quinze* escrito por um homem, depreciando a capacidade intelectual de Rachel de Queiroz. Incrédulo, Graciliano Ramos ficou ao saber sobre a real autoria do livro:

*O quinze* caiu de repente ali por meados de 30 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 (RAMOS, 1962, p. 140 apud CARDOSO, 2006, p. 500).

Pelas reflexões tecidas, três fases marcaram a literatura produzida por mulheres: a andrógena, a feminina e a feminista. A primeira, pelo fato das escritoras terem utilizado pseudônimos masculinos como estratégia para que pudessem continuar escrevendo e publicando. Além disso, muitas foram obrigadas a imitarem a literatura masculina na tentativa

de serem integrantes do cânone, refletiu Zahidé Muzart (1995) ao estudar a presença das mulheres nas letras. Assim como os textos de autoria feminina possuem traços de escrita comuns à classe, os de autoria masculina também. A escrita dos homens se concretizava a partir do que a historiografia (masculina) acreditava ser essencial para a arte literária, seja pela forma, pela análise estrutural e linguística de um texto, seja pelos temas relevantes, análise sociológica, que eram discutidos pelos literatos nas rodinhas, saraus, cafés, academia, nos folhetins.

Apesar das particularidades, há homens escrevendo com a mesma sensibilidade e ponto de vista feminino, inclusive, dedicando-se ao estudo e à escrita de textos feministas, há mulheres na literatura que fazem da mesma forma ou se aproximam da literatura masculina, assim como ocorreu com a ficção narrativa de Raquel de Queiroz que, de acordo com a análise falocêntrica, não teria sido uma mulher autora do livro *O quinze*. Machado de Assis, por exemplo, escreveu alguns textos feministas. Contudo, entende-se o valor da mulher ter conquistado seu lugar de fala, já que o “gênero” era apenas uma teoria, um pensamento que a dessencializou, por isso, a necessidade de se discutir gênero a partir de outras perspectivas.

A segunda, mesmo que os textos tenham sido assinados utilizando pseudônimos masculinos, a crítica e a teoria masculina reconheceram a dicção feminina. Por último, a feminista, produção literária de reivindicação, de espírito revolucionário, de transgressão, de mudança. A literatura de autoria feminina ora é baseada na desconstrução do paradigma de mulher passiva, não questionadora e conformada ora é uma literatura não combativa, sendo intimista e sutil. Embora em surdina a última, esta também exerce o papel de discurso desconstrutor.

A morte do autor é a primeira reflexão desconstrutora que o escritor Eduardo de Assis (2003) traz em seu texto *Feminismo e desconstrução* sob a ótica de Derrida. Aqui, não há o declínio do autor propriamente dito, mas a decadência da ideia que sustenta esse sujeito cartesiano como supremo, dotado de poderes, é a desconstrução das verdades absolutas regidas por ele, “o que se desconstrói é ideia do autor como *Pai*, logo, como *Origem* ou fonte absoluta do texto. Ao fim e ao cabo, o que se busca abalar é a autoridade autoral sobre o significado do texto” (DUARTE, 2003, p. 430).

O contexto de divulgação desse pensamento se deu no momento em que estava acontecendo, nos Estados Unidos, uma revolução pelos Direitos Civis contra a segregação racial e outros movimentos listados como “contraculturais” pelo autor: contra a guerra e o cerceamento do corpo, contra o consumismo e a degradação da natureza. No mesmo tempo, há o crescimento das revoluções feministas em prol do respeito às diferenças, luta pela

igualdade de direitos e por uma nova moral sexual. Há abertura para o surgimento de um espaço para debater as questões que envolvem a categoria “mulher” e seus desdobramentos: questões étnicas, raciais e orientação sexual. Mesmo que essas mudanças estivessem acontecendo tardiamente, foi uma vitória da classe para discutir as relações de poder existentes.

Verifica-se, aqui, a importância do feminismo para a desconstrução dos paradigmas patriarcais, o domínio das ideias e da sociedade, a naturalização da mulher como “sexo frágil”, matéria e corpo, incapaz de exercer qualquer participação social e ter domínio sobre si, além da desconstrução do gênero como categoria de análise na qual perde a essência, valoriza-se o particular e intensifica as diferenças.

Em segundo plano, pelas reflexões de Mary Wollstonecraft no livro por ela publicada em 1792, *Vindication of the right sof woman*, Eduardo de Assis trabalha o feminino sob a ótica da utilidade e inutilidade, ou seja, como produção social. A mulher seria inútil se não cumprisse a ordem biológica e moral da época de ser procriadora, mãe, objeto de desejo e sedução, acompanhante, esposa afetuosa, consistia em ser mais fêmea que um indivíduo humano e “anjo do lar”, expressão usada pela Virginia Woolf para designar a concepção errônea de perfeição feminina. Wollstonecraft polemizou a inexistência de neutralidade nos discursos masculinos que são totalmente parciais e excludentes, a ideia do bom matrimônio é um exemplo ilustrativo para essa realidade, as mulheres somente se elevariam socialmente se houvesse um bom casamento (um fato ainda presente em muitas famílias tradicionais da sociedade contemporânea brasileira, um discurso que ultrapassa gerações), “mas ao preço de sua constante imbecialização e redução a ‘miseráveis objetos de prazer’. E indaga: ‘desta forma, como poderão ser boas educadoras?’” (Wollstonecraft, 1792, p. 34 apud DUARTE, 2003, p. 433).

Assim pensavam os especialistas sobre a educação feminina regida por este tipo de discurso que dessencializava a mulher e as fazia serem tratadas como soldados, obedientes e úteis, afinal de contas, a desordem da qual reclamava o sistema social desse tempo, poderia ser evitada pela obediência. Mais uma vez, cita-se nesse trabalho Nísia Floresta Brasileira Augusta que, assim como Mary Wollstonecraft, foi pioneira do feminismo brasileiro e referência para os estudos desconstrucionistas acerca da educação dada às mulheres no Brasil.

No terceiro momento do texto, Duarte (2003) vincula as reflexões de Virginia Woolf à desconstrução por apresentá-las como recusados valores e preconceitos da tradição patriarcal. Observa-se que Eduardo de Assis Duarte teceu reflexões primorosas acerca do feminino sob a ótica de um grupo de críticos literários importantes para os estudos feministas em geral. O

projeto desconstrutor da autora é iniciado no próprio texto *Um teto todo seu*, de 1985, derivado de duas palestras. Woolf pratica o que Eduardo de Assis Duarte chama de “androginia textual”, quando “ela trafega da conferência para o ensaio e deste para a ficção. Situa-se, pois, naquela tradição ensaística que não descarta a subjetividade e a fantasia” (2003, p. 437). Além das questões linguísticas e estruturais do livro que determinam sua natureza como híbrida, desafiando a ordem tradicional da estética, *Um teto todo seu* desconstrói a existência de verdades absolutas e universais a respeito da mulher. Virginia Woolf (2019) expõe no Capítulo I:

Jamais conseguiria cumprir o que é, segundo entendo, o primeiro dever de um conferencista - estender-lhes, após uma hora de exposição, uma pepita de verdade pura para que a guardem entre as páginas de seus caderno de notas e para sempre a conservem sobre o consolo da lareira. Tudo que poderia fazer seria oferecer-lhes uma opinião acerca de um aspecto insignificante: a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu se pretende mesmo escrever ficção; e isso, como vocês irão ver, deixa sem solução um grande problema da verdadeira natureza da mulher e da verdadeira natureza da ficção (WOOLF, 2019, p. 9).

Por estratégias argumentativas e narrativas, Woolf apresenta ao público de jovens estudantes a necessidade feminina de possuir dinheiro e um teto próprio e particular para que consiga ser independente das condições impostas pelo universo masculino. De forma literal e metafórica a assertiva remete aos desafios da mulher escritora em querer se libertar do espaço criado pelos homens, mas para isso, o acesso a uma condição financeira estava relacionado a um bom casamento, a ser uma boa procriadora, a ser tratada como mercadoria e negócio. E o que poderia fazer a mulher ao não encontrar proteção legal nas leis criadas por aquele que vê somente o espaço doméstico como lugar de pertencimento das mulheres? E o que poderia fazer a mulher ao ser obrigada a receber quase ou nenhuma oportunidade de acesso à instrução e ao trabalho? O que poderia ela fazer para ser parte integrante do espaço público e ter participação nas decisões sócio-políticas e ser reconhecida como um indivíduo ativo? Como analisou Eduardo de Assis Duarte, “o talento criador não é exclusivo dos homens bem postos na escala social, mas os meios para desenvolvê-lo, quase sempre, sim” (2003, p. 439).

É inevitável pensar em gênero e não questionar a hierarquia social. O fato de confinarem as mulheres ao silenciamento, às restrições sociais, culturais, artístico-literárias, devido às relações de poder do homem, causou prejuízos à atividade literária da classe, pois as impediam de falar, de apresentarem suas próprias concepções, de se apresentarem à sociedade

como seres intelectualmente capazes. Por esse motivo, a conquista do discurso de autoridade pela escrita foi tardia e dificultosa, mas ao mesmo tempo devendo ser comemorada, por ser um dos direitos mais construtivos que a mulher tomou para si, assim como a própria reafirmação para se tornar o sujeito de sua história. Sujeito de uma história que antes era contada pelos homens e, de acordo com as observações de Woolf, isso aconteceu devido à pobreza que estava relegada, conseqüentemente, esta mulher não escreveu seus próprios relatos ou poemas ou peças, porque estavam à sombra do masculino. A “metáfora do espelho”, expressão utilizada por Duarte (2003) para tratar o posicionamento de Virgínia Woolf, explica a relação patriarcal da mulher como “espelho do homem”, isto é, por ser definida como inferior ao masculino, amplia a supremacia do sexo oposto. Quanto menos rentável e menos valorizada é a atividade feminina, mais produtiva e superior será a atividade masculina.

Duarte (2003), ainda para as discussões sobre o *feminismo e desconstrução*, cita Simone de Beauvoir e sua publicação *O segundo sexo* (1949) como referências para polemizar a desqualificação e desconstrução do discurso falocêntrico que há anos se apresentava como verdade absoluta e descaracterizava a mulher como segundo sexo, os estudos evidenciam a resistência em aceitar as indignações e reflexões reclamadas por ela. Beauvoir discute o problema da ausência de textos de autoria feminina que se explique e fale sobre sua história, motivo para o apagamento/inexistência desta voz no espaço artístico-literário, fato chamado por Constância Lima Duarte de “memoricídio”. Uma vez que a mulher não assume a condição de sujeito e autora de si mesma, é um indivíduo, segundo Beauvoir, sem passado, sem história, sem religião própria. Por isso, um de seus argumentos foi tomar como suspeito tudo aquilo que, sobre as mulheres, foi escrito pelos homens. Aparentemente se mostravam como discursos imparciais, neutro se preocupados com a moral da sociedade, na tentativa de impedir que as mulheres se reafirmassem pela escritura, posicionavam-nas “como parciais e opressoras, portanto carentes de credibilidade” (DUARTE, 2003, p. 446).

Outro ponto muito importante resgatado pelos autores é a diferença entre identidade biológica e identidade social. Analisando a discursividade patriarcal, ir em busca de seus direitos e de sua reafirmação na sociedade seria pôr em risco a condição de ser um indivíduo feminino. O não cumprimento da ordem moral da época fazia as feministas, principalmente as mais atuantes, serem as que mais incomodavam, foram taxadas de “macho-fêmea” e obrigadas a ouvirem expressões como: “Você deve se comportar como uma mulher!”, isso, por terem atitudes semelhantes ou iguais aos homens, por não cumprirem as expectativas sociais, culturais e religiosas que foram tomadas como naturais. A feminilidade da mulher

enquanto corpo foi e ainda é questionada, assim como seu comportamento no meio social, espera-se que padrões impostos por uma sociedade sejam cumpridos.

Muito importante para a discussão do tema deste trabalho é citar a fala da professora e pesquisadora Rita de Cássia Silva Dionísio ao trabalhar a transversalidade literária a partir das ressonâncias kafkianas encontradas no texto *Por trás dos vidros*, do escritor contemporâneo Modesto Carone (2007). Em consonância com os dizeres reflexivos de Michel Schneider (1990) e Ricardo Piglia (1991), afirma ser uma preocupação dos pesquisadores dos estudos literários a relação existente entre o escritor atual com aquele que o antecedeu. Tudo que corresponde à tradição está vinculado a uma memória, sendo a memória a própria tradição e que o escritor trabalharia no presente com os fragmentos dessa tradição perdida no tempo. Não deve ser confundido como plágio, mas é considerar que “as palavras não são propriedades privadas, a literatura é feita de roubos e lembranças, nunca de todo deliberados, nunca demasiadamente inocentes, e a tradição, seria, portanto, os resíduos do passado cristalizados que se filtram no presente” (DIONÍSIO, 2011, p. 97). A tradição literária, por mais questionador que seja seu processo de formação, foi a pioneira em estabelecer conceitos, um estética ou abordagem temática devido ao contexto, e concretiza a memória de um tempo. O escritor, tendo essa tradição como referência, pode perpetuar ou não, na escrita, os rastros deixados, ou seja, o diálogo estabelecido pode ser uma estratégia de resgate ora para questionar o que foi falado ora para reafirmar um pensamento, assim é verificado nas narrativas de Augusta Faro ao manter diálogo com a tradição masculina e feminina.

Não seria possível analisar a ficção de Augusta Faro sem antes aproximar-se da sua trajetória literária e caminhar pela história e pelas letras de Goiás. Entender o percurso emancipatório realizado pelas mulheres, sua relação com a escrita, o processo de desconstrução da supremacia masculina e reafirmação feminina movidos pelo movimento feminista foram essenciais para este trabalho. Assim como foi refletido por Mary Wollstonecraft, Virginia Woolf, Simone de Beauvoir e Eduardo de Assis Duarte, é fundamental ter contato com o texto literário de autoria feminina, pois as pesquisas na área se concretizam somente a partir do momento que se conhece o quê, como e sobre o quê escreve a mulher, quais as suas histórias, memórias e vivências, isso não pode ficar em segundo plano. Mesmo que ainda ocorra muita dificuldade de publicação e reconhecimento, as escritoras contemporâneas estão formando um legado, construindo história, valorizando-se como intelectuais, dotadas de inteligência, como sempre foram, e estão se reafirmando enquanto sujeitos de si, da própria vida, principalmente por terem em mãos o poder da escrita e do conhecimento, negado de forma absurda pelo sistema androcêntrico. Foi de igual

importância e necessidade ter refletido o tema desta pesquisa a partir da ideia que a tradição ecoa nas literaturas futuras, como afirmou Michel Schneider e, Rita Dionísio, ao comprovar as ressonâncias canônicas (kafkianas) em Modesto Carone.

### **3.2 “A CEIA DE ANINHA” - DIÁLOGO CRÍTICO COM O CÂNONE DE AUTORIA MASCULINA**

Em um tempo em que as mulheres buscavam a legitimidade do seu discurso, pelo saber e pela escritura, tiveram que se submeter a estratégias para serem reconhecidas intelectualmente pela crítica masculina e no espaço artístico-literário. Para isso, embora não tenha dado o efeito desejado, aproximaram-se da literatura masculina tentando escrever conforme a tradição, novamente, foi uma tentativa sem sucesso, pois a elas os homens mostravam qual deveria ser o lugar ocupado, o de subalternidade. Zahidé Muzart expõe esse fato: “Não ousando inovar, as mulheres submeteram-se aos cânones masculinos. E, imitando-os, para se integrarem na corrente, também não foram reconhecidas nem respeitadas e sim esquecidas, mortas” (1995, p. 87). Cabe a esta pesquisa abrir este tópico de discussão, com a apresentação do fato referido acima, para refletir a atuação literária da escritora Augusta Faro na contemporaneidade em relação ao diálogo estabelecido com a tradição masculina na Literatura.

No século XIX, uma época de destaque para a irrupção de mulheres-escritoras com um conjunto de obras importantes e de qualidade, embora como já tenha sido refletido em um momento anterior, sobre pouco terem publicado devido às limitações sociais, procurou-se estabelecer mecanismos para se apropriarem de direitos negados à classe. Eram os primórdios de lutas de um movimento que se formava e já provocava incômodos no sistema do patriarcalismo, as ondas do feminismo mostram essas intensas movimentações que tinham como propósito desconstruir o domínio do homem. O enclausuramento da mulher no círculo literário chamou atenção de outras com ideais de luta à frente desse século para desfazerem os discursos falocêntricos em busca do direito de expressão, reconhecimento e aceitação. Por essas questões expostas, desconstrói-se a fala de tentativas de cópia, de desvalorização, invisibilidade e de ridicularização que os textos de autoria feminina foram submetidos.

Encontra-se, em muitos textos escritos por mulheres, em destaque as narrativas de Augusta Faro, o diálogo com o masculino por ter sido, devido às questionáveis relações de poder, a primeira referência literária que possuía domínio sobre a palavra e a utilizava para desapropriar a mulher dos avanços políticos, sociais, culturais do país. Sendo assim, cabe à

mulher escritora por sua ficção e poeticidade, desconstruir as diferenças entre gêneros e teorias criadas, as violências praticadas, a crítica de depreciação do que fala e age a mulher, sendo, portanto, responsável por uma mudança que ainda faz parte das lutas atuais.

Resgatar a tradição masculina e analisar o que foi falado por ela é uma espécie de ruptura e construção de representações antipatriarcais. Vera Queiroz (2003) aponta que

Nós, brasileiros, não temos e jamais tivemos condições culturais, sociais e políticas de abdicar de nossa tradição literária canônica seja ela masculina ou feminina. Isso não significa que tal tradição não deva ou não possa ser investigada, sob a égide da crítica cultural, da crítica feminista, da crítica histórica ou da crítica *tout court* (QUEIROZ, 2003, p. 484-485).

Essa discussão é importante para entender os diálogos estabelecidos na literatura feminina. A pesquisadora Vera Queiroz trabalha, criticamente, com a presença da tradição masculina e/ou feminina nos textos escritos pelo gênero e seus desdobramentos. Evoca questionamentos que contribuem para os estudos contemporâneos feministas de ruptura e desconstrução, uma vez que investiga a “genealogia” na escrita feminina na contemporaneidade: “A quem seus estilos prestam homenagem? De quem são devedoras? A quem rejeitam? De quem se afastam para criar a forma nova? Que força de escritura as torna originais e fundadoras com relação aos seus antecessores? Quais dessas obras, e por que, seriam marcos de uma outra e nova tradição?” (2003, p.484). São questionamentos que direcionam e fazem parte do processo de análise da poética de Faro neste trabalho através da narrativa *A ceia de Aninha*.

O conto é muito significativo para trabalhar o diálogo crítico com o cânone masculino. Sendo o foco narrativo em terceira pessoa, o narrador aborda a solidão (nos primeiros parágrafos do texto apresenta ao leitor o conflito) da personagem de nome “Aninha” em um momento festivo de tradição cristã, o Natal, data em que se celebra o nascimento de um homem, Jesus Cristo. Os fatos da narrativa se desenrolam a partir desta atmosfera de preparação de uma ceia, como o próprio título sugere: enfeites novos e ameixas pretas, coloridíssimos, velas vermelhas de laçarotes nos pés, bolas japonesas, roupa nova, garotos “amontoando” e “reamontando” pacotes de presentes, papéis de metal - ouro e prata, o peru que doura no fogão, toalha de renda bordada pelas mãos da mãe, boneco do Papai Noel, à espera dos amigos, felicitações de final de ano para os pais, novo modelo de família reunido, pois Mário, o marido, não mais fazia parte desse cenário.

Vale ressaltar o hibridismo textual nesse conto, a autora trafega entre os gêneros literários - narrativo e dramático - para fazer da “ceia de Aninha” um momento próximo a uma encenação, encena-se sobre a vida, sobre realidades falseadas, sobre a solidão, angústias, sobre o sentimento de vazio devido à ausência do Mário e o término do casamento, encena-se sobre o novo que estava sendo apresentado à personagem. A vida de Aninha é protagonizada ao longo da narrativa, há teatro do início ao fim; como uma espécie de performance, tem o efeito da representação dentro da própria representação, há uma relação metalinguística no texto. Observe a seguinte característica linguística do texto dramático: “Segundo ato: - Presenças aclamadíssimas, seus amigos e de Mário. Aninha, Waruska e Robson - a família. Lembrando Jesus, Maria, José. Talvez. Onde estariam estas figuras? Em qual presépio se comportavam?” (MELO, 2001, p. 32). Conforme o texto bíblico, a família é a célula principal da sociedade, devendo ser um reflexo da Sagrada Família. Por isso, o questionamento do narrador sobre os novos modelos familiares, houve um desdobramento da instituição - ser além das figuras do pai, da mãe e dos filhos. A visão interiorana da personagem demonstra ser um problema a própria família ser formada apenas por ela e os filhos, sem a presença do marido.

O narrador apresenta a personagem Aninha como alguém que já havia sido casada e, agora, apenas vive na casa com os filhos, Waruska e Robson. O tempo do verbo “lembrar”, no pretérito-imperfeito, indica algo que traz a ela lembranças de um tempo que não retornará: “Alguma coisa lembrava-lhe seu casamento. O que seria? O tilintar dos cristais no arrumar da mesa? Ou a sugestão das roupas novas, algo assim como: um cheiro de expectativa, de vamos-ver-como-vai-ser” (MELO, 2001, p. 29).

Dentro desta atmosfera natalina que, mais uma vez remete ao poder da Igreja e do cristianismo, Aninha se mostra ser uma mulher que algo espera daquele momento “um cheiro de expectativas”, talvez o retorno do marido que ao longo da narrativa não fica tão claro o que houve com ele, separação ou abandono, talvez. O narrador onisciente apresenta o casamento como motivo de mudanças na vida da personagem: a migração do interior para a cidade grande; a forma de comportamento e requinte da protagonista que transparece ter sido inserida em uma condição social e econômica diferente da que vivia; mas há também, um narrador que problematiza as funções domésticas que essa personagem cumpre na história.

Havia Aninha sua própria história? “A fábrica e o ‘chefe da fábrica’ (assim brincava com Mário) eram-lhe inteiramente fascinantes” (MELO, 2001, p. 30). Em casa, poderia Aninha ter suas funções enquanto mãe e esposa, mas ali existia um poder maior, o do marido. Ela é a figuração daquela mulher que espera o marido chegar ao lar, do trabalho, para ser

recebido pela esposa prendada, bem-vestida, que cuida da comida, da educação dos filhos, da roupa lavada, da casa arrumada e mesa posta, representando, assim, o constante estado de espera, várias vezes citado na narrativa. A mudança da personagem de um lugar interiorano para um outro mais desenvolvido não foi motivo para que Aninha não perpetuasse a condição social da própria mãe, restrita à família e ao ambiente doméstico. Esta ideia pode ser confirmada, ainda, no seguinte trecho: “A ceia será festiva, alegria à tona. Um grupo de amigos antigos - número pequeno: trinta pessoas. Privê. Como é bonito o francês! Mais bonito do que o inglês? Puxa, precisava estudar alguma coisa!” (MELO, 2001, p. 30).

Emprega-se, geralmente, o diminutivo em um nome próprio como uma forma de tratamento carinhosa, quem sabe, um apelido de infância. O nome “Ana” e/ou “Aninha”, cujo sentido remete à graciosidade, dádiva ou cheia de graça, é tratado no contexto bíblico como uma referência à Sant’Ana, mãe da Virgem Maria, por isso, o nome ser tão recorrente entre os cristãos e ter sido escolhido para denominar a personagem em estudo e compor o cenário da narrativa. No Novo Testamento, aparece como aquela que reconhece o menino Jesus como Messias.

Aninha é descrita como uma mulher de tamanha beleza, era ela consciente de seus atributos e os utilizava como vantagem.

“Energia solar”, como às vezes diziam. Sabia e ressabia: era bonita, às vezes até demais. Estes profundos olhos azuis, “pele de pêssego”, perfil de camafeu. Trunfos de grande valia.

“Rainha de Sabá”, esse apelido de colégio a contrariava, outras vezes encabulava, mas na maioria fingia nem ligar e... Pronto! (MELO, 2001, p. 29).

Comparavam-na com a energia do Sol, sua beleza resplandecia diante dos olhos das pessoas, tinha uma pele aveludada, comparada à textura do pêssego, e um perfil de mulher fina, digna, honrosa e rara, assim como foi comparada ao “camafeu”. Ao descrever a perfeição física da personagem e apontá-la como símbolo da vaidade, o narrador faz referência ao “mito de Narciso”, “O rosto no espelho. Narciso e ela” (MELO, 2001, p. 29), história da mitologia grega, conto de tradição da literatura universal, que narra as ações de um jovem caçador fascinado pela própria beleza, assim se constrói a história de Aninha, há um encontro com uma narrativa de tradição universal.

Narciso debruçou sobre a fonte para banhar-se e viu, surpreso, uma bela figura que o olhava de dentro da fonte. "Com certeza é algum espírito das águas que habita esta fonte. E como é belo!", disse, admirando os olhos

brilhantes, os cabelos anelados como os de Apolo, o rosto oval e o pescoço de marfim do ser. Apaixonou-se pelo aspecto saudável e pela beleza daquele ser que, de dentro da fonte, retribuía o seu olhar (Mito de Narciso: a fonte da vaidade)

Naquela noite de Natal, Aninha também se debruçava sobre o próprio espelho, um encontro de reafirmação de uma beleza que, segundo o narrador, possuía e se orgulhava, havendo assim um diálogo entre a personagem do conto e Narciso. Conforme Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2018), no *Dicionário de Símbolos*, a palavra “espelho”, dentro da ordem do conhecimento, possui um simbolismo muito rico. “O que reflete o espelho? A verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 393). Sendo que sua única função não é apenas refletir uma imagem, o elemento espelho, na narrativa, provoca a personagem a conhecer mais de si, a se reencontrar como sujeito da própria vida. Veja o trecho: “Como estou sensível hoje! Logo hoje. O pessoal pode achar que sou insegura ou estou. E Mário? Não telefonou nem para as crianças. Novamente pensando. Stop! Sorria, olhe o flash! Brilhe agora, boneca. Jogando um beijo para o espelho enorme e calado da parede de seu quarto” (MELO, 2001, p. 31). A fala da personagem e sua relação/diálogo com o elemento espelho também direciona o leitor a pensar nos contos de fada tradicionais da mulher frente a esse objeto: “Espelho, espelho meu, há alguém nesse mundo mais bela do que eu?”.

A teoria do espelho no conto *A ceia de Aninha* ainda estabelece diálogo com o texto *O espelho*, de Machado de Assis. O conto machadiano apresenta “o alferes” ou “o Joãozinho” (como queria ser novamente chamado pela tia Marcolina) como um personagem em conflito com a própria identidade, há um sentimento de querer possuir alguém que é ele mesmo, há análise de um “eu” que realiza uma introspecção psicológica (metafísica), além do exterior: “Em primeiro lugar, não há uma só alma, há duas... Duas? Nada menos de duas almas. Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro...” (ASSIS, 2019, p. 448-449). Na narrativa, o espelho é um elemento da auto-descoberta, reflexo da alma externa e interna, representa a aristocracia e emoldura a vaidade (a farda), o medo e a solidão: “Cada dia, a uma certa hora, vestia-se de alferes, e sentava-me diante do espelho, lendo olhando, meditando; no fim de duas, três horas, despiame outra vez. Com este regime pude atravessar mais seis dias de solidão sem os sentir...” (ASSIS, 2019, 455).

Não há demarcação temporal neste conto de Augusta Faro, mas pelos elementos inseridos, nota-se um tempo moderno em que as teorias feministas estavam conquistando

espaço. Aninha é a demonstração de uma mulher moderna, mas que ainda sofre com o olhar de uma sociedade presa às questões do patriarcalismo ou talvez seja a própria personagem que esteja mergulhada nessa atmosfera do masculino ser o chefe da família - ponto ápice da história. A narração acima aponta um sentimento de insegurança vivido por ela, ora pela ausência do Mário, de uma presença masculina em sua vida ora pela insegurança de ser julgada pelos amigos como “insegura”, “solitária”, “mal-amada”, “revoltada”, “solteirona”, “divorciada”. Por isso, sempre está em frente ao espelho entrando em conflito consigo mesma. Após os amigos (que eram comuns aos do marido) irem embora, Aninha, mais uma vez sente a falta do casamento, “encheu a boca com algodão sintético, que enrolara as bolas japonesas (belíssimas por sinal!), chorou alto e a ninguém incomodou” (MELO, 2001, p. 32). Calou-se devido ao desespero e à solidão, calou-se porque não podia se expressar, calou-se porque foi reprimida.

A expressão “rainha de Sabá”, apelido dado à personagem pelos colegas de colégio, retoma a discussão sobre a beleza, o texto Bíblico e o livro *As mil e uma noites* - contos populares do oriente. Segundo a professora Dilva Frazão (2019), em *Rainha de Sabá - soberana do reino de Sabá*, a Rainha de Sabá é mencionada em diversos livros sagrados, como no Torá (livro sagrado dos judeus), no Antigo e no Novo Testamento (livro sagrado dos cristãos), no Alcorão (livro sagrado dos muçulmanos) e no Kebra Nagast (Glória dos Reis) dos etíopes. Textos escritos sob a ótica masculina, discurso de tradição enraizado na história da humanidade; e sendo dessa ordem, explicavam as mulheres e as conduziam de acordo com os preceitos morais religiosos, com base na inferiorização e submissão. Escrituras que são referências para o povo, também responsáveis por reger religiosa e culturalmente uma sociedade. Entretanto, tanto o texto bíblico quanto os contos populares orientais são passíveis de dúvida quanto à autoria. Embora tenham sido assinados com nomes masculinos, há imprecisão se algum ou alguns desses textos foram escritos por mulheres.

“Sabá” era um reino de muita opulência, por isso, é possível analisar a expressão na narrativa pensando, primeiro, na ideia de posse e riqueza: “1 A rainha de Sabá, tendo ouvido falar de Salomão e da glória do Senhor, veio prová-lo com enigmas. 2 Chegou a Jerusalém com uma numerosa comitiva, com camelos carregados de aromas, e uma grande quantidade de ouro e pedras preciosas” (BÍBLIA, 2005, p. 379). Aninha se dispunha de uma condição econômica boa e representava poder e beleza, assim como a rainha. Essa perspectiva pode ser observada a partir do seguinte trecho: “Agora ali, mulher feita. Explodindo em Money (como gostou de quem falou isso - realmente *made in...* Era interessante, Money também). Explodindo em loira beleza (tão diferente das moças encardidas de seu tempo)” (MELO,

2001, p.30); peças de cristais, almofadas de seda, roupas novas, peru na prata, bolas japonesas, requinte nas festas, aparência, cachorro pequinês, viagens à Europa, os Alpes, com Mário - são elementos que confirmam a posição social da personagem “Requinte nas festas, aliás, sempre fez isso, sempre fazia requinte. Era bom o requinte. Depois, só olhas colunas sociais” (MELO, 2001, p. 30).

Em segundo plano, pelas possibilidades de leitura, é possível deduzir - conforme o termo “requinte” é utilizado pelo popular, ser uma moça que se considera superior por conta da condição que possui “tão diferente das moças encardidas do seu tempo”, não . Ao mesmo tempo, o trecho em destaque trabalha com a decadência do comportamento humano. A referência ao espelho é importante para esta reflexão, a personagem vive em constante conflito consigo mesma, a ausência do masculino intensificou a busca pelo auto-reconhecimento e aceitação de uma nova realidade, por isso a narrativa é conflituosa e de tensão, aborda questões íntimas do indivíduo sendo testadas no meio social.

De acordo com a história bíblica, a rainha de Sabá viaja ao templo de Salomão para confirmar a veracidade de sua sabedoria e inteligência, disse todos os questionamentos a ele e obteve respostas, ficando convencida das habilidades por ele apresentadas. Esse momento bíblico, referenciado pelo conto de Augusta Faro, pode ser interpretado observando que, nas teorias falocêntricas, a visão masculina sempre foi ter a mulher como objeto de estudo e comando. Contudo, há na rainha a representação de uma figura feminina de poder que testa o homem e sua inteligência, ou seja, o masculino tornou-se o objeto de análise nos textos críticos-literários, do mesmo modo, as mulheres puderam se analisar e se investigar, sendo assim, autoras da própria história.

As únicas lembranças da família descritas com saudosismo são a toalha de renda bordada pelas mãos da mãe Dona Fia e um álbum de fotografias, pois da província, não queria mais nada, inclusive o nome dos filhos deveria acompanhar o requinte que possuía (Waruska e Robson) que não são nomes comuns como o dela, “o casamento, a mudança para a cidade grande só vieram aprimorar sua vocação de brilho” (MELO, 2001, p.30). A toalha bordada representa a única lembrança da mãe e do interior em um espaço tão modernizado e nada provinciano, como é relatado pelo narrador: “Pelo visor do fogão o peru brilha e doura. Ela doura e brilha no vestido branco. Logo o termômetro salta - o deleite pronto para o consumo. (Os perus modernos apitam - não há perigo de qualquer esquecimento)” (MELO, 2001, p.29).

O narrador traz a seguinte fala acerca da atividade desempenhada pela mãe de Aninha: “A ceia terá toalha de renda. (Dona Fia Bordou. Na vida só bordava, na morte o que faz?)” (MELO, 2001, p. 29). O uso dos parênteses destaca uma informação importante e necessária

de atenção, a ação de tecer e bordar está retomando uma identidade artesanal brasileira ligada ao feminino, trata-se de um processo que lembra um tempo delas como artesãs, bordadeiras, fiandeiras (Dona “Fia”), pois, às mulheres, cabiam os afazeres domésticos e o cuidado com a família. A arte de bordar foi praticada por muitas gerações e inspira as novas, algumas fizeram dessa habilidade com a agulha um mecanismo para promover o meio artístico-cultural do lugar, principalmente o interiorano, porque há história e memórias em cada fio. O trabalho ganhou outros significados com o tempo, deixou de ser uma atividade unicamente feminina, ganhou além das feiras, as galerias e o mundo moderno.

Embora tenha conquistado essas outras perspectivas, questiona-se e ironiza-se no trecho referente à mãe, a atividade da bordadeira. Mesmo que seja uma prática digna de valorização e reconhecimento pelo trabalho poético que é encontrado em cada fio, foi estereotipada para as mulheres, teria a mãe se dedicado apenas ao tear ao longo de toda a vida? Nas escolas primárias, na grade curricular de conteúdo ofertado às mulheres, estava tornar a mulher tecelã. De acordo com os estudos de Guacira Lopes (2018):

As habilidades com a agulha, os bordados, as rendas, as habilidades culinárias, bem como as habilidades de *mando* das criadas e serviçais, também faziam parte da educação das moças; acrescida de elementos que pudessem torná-las não apenas uma companhia agradável ao marido, mas também uma mulher capaz de bem representá-lo socialmente (LOURO, 2018, p. 446).

Não somente a mãe representa esses ensinamentos, mas também cabe refletir, mais uma vez, sobre a postura da filha frente às questões domésticas, comporta de forma receptiva e prendada, observe o trocadilho: “Pelo visor do fogão o peru brilha e doura. Ela doura e brilha no vestido branco”. Como refletido por Louro (2018), às mulheres cabiam os aprendizados e dedicação voltados à educação dos filhos, trato com o marido e zelo com a casa.

Curiosa é a relação existente entre o tempo dedicado ao bordado, representado pela figura da mãe, e a espera de Aninha pelo marido. Há referência à Penélope em *Odisseia*, de Homero - clássico da literatura universal; esposa de Ulisses, espera o retorno do marido que foi convocado para lutar na Guerra de Troia. No entanto, a demora do retorno, fez o pai propor a ela um novo casamento. Para vencer o tempo e a esperança da volta de Ulisses, teceria um sudário, ao longo do dia tecia, à noite, desmanchava o trabalho.

Aninha sentia falta dos laços familiares, mas não da condição social de onde vivia ou talvez não sentisse falta alguma do lugar onde nasceu: “É certo que sentira saudades da

grande família, na cidade pequena. “Mas todos estão no álbum de retratos”. A fala da personagem demonstra um sentimento de suficiência em ter somente os parentes registrados em fotografias, há um sentimento de frieza e de laços desfeitos com relação à família e com os próprios pais. Assim como ela vive de aparências para conquistar a alta sociedade, seria apenas uma obrigação desejar “Feliz Natal” a eles: “No telefone a voz rouca do pai, depois a mãe impessoal. Despediram-se com um Feliz Natal rodopiando em seus ouvidos. Como algo perdido, carregado por um vento forte” (MELO, 2001, p. 31). Nada mais importava, queria mesmo a presença do marido.

O trecho “Mas todos estão no álbum de retratos” retoma os versos de Carlos Drummond de Andrade no poema *Confidência do itabirano*: “Itabira é apenas uma fotografia na parede” (DRUMMOND, 2012, p. 10). Há, aqui, um novo diálogo com o cânone masculino, uma vez que Drummond é referência poética para os escritores nacionais. Assim como fala o eu lírico do poema, o álbum de fotografias para Aninha é apenas um registro de um lugar que ficou perdido no tempo, ora de saudade ora de revolta frente às questões que ali aconteciam. Em *Inconfidência do itabirano*, a voz poética confia ao leitor sua mágoa e indignação com a exploração desenfreada do ferro em Itabira, sua terra natal.

O poeta modernista mineiro aclamou e bem recebeu as produções goianas de Ana Lins dos Guimarães Peixoto Bretas (Cora Coralina, como assinava), um dos maiores talentos literários de Goiás e, hoje, referência/cânone feminino para as escritoras contemporâneas. Inclusive, a própria Augusta Faro tece diálogos com a escritora, lançou em 1993 *Alice no país de Cora Coralina* e é sócia fundadora da Fundação *Museu Casa de Cora Coralina*. Segundo Nelly Novaes Coelho (2002), em 1922 foi convidada para participar do movimento modernista, mas foi impedida pelo marido (COELHO, 2002, p. 141). Suas publicações testemunham sua luta contra os preconceitos sociais, além de se dedicar às memórias de sua infância, adolescência e das coisas de Goiás. Pelas palavras de Claudia Barbosa Reis (2017), Cora Coralina, assim que publicou o seu primeiro livro - *Poemas dos becos de Goiás e outras histórias mais* (1967) o enviou a alguns escritores e a Drummond. “A partir do toque de Midas do poeta, Cora transformou-se num fenômeno, recebendo da imprensa um apoio que esta raramente oferece a um autor pouco conhecido” (REIS, 2017, p. 120). Gilberto Mendonça Teles, no posfácio *Drummond, Machado de Assis e Goiás* (1995), analisa as referências a Goiás contidas nos versos do poeta.

Em *A ceia de Aninha*, além de uma recordação da família, o narrador traz um fato que merece reflexão:

Aquele Papai Noel... Só mudando de lugar. Estava meio caolho e de barba embaraçada. Peça antiga, mas as crianças adoravam. Grande, demais barrigudo e bochechas de tomate. O sorriso dele a irritava. Parecia um velho gagá que lhe cobijava carinho - aquele velho de sua cidade, talvez ele, quando ainda era menina (MELO, 2001, p. 30).

No momento que a personagem está verificando a arrumação da casa para a realização da ceia, sua atenção volta-se para o boneco que representa o Papai Noel e se lembra de um homem, assim como foi relatado no trecho, que a desejava quando era ainda uma criança e/ou mocinha. Encontra-se, nesse relato, o desejo pedofílico desse velho. Este fato pode ter gerado repulsa da personagem com relação à cidade de origem. As características se tornam reais para a protagonista: “Aquele Papai Noel... Só mudando de lugar”, é um trauma que a acompanha, mesmo depois da migração realizada para a cidade grande. A ideia de movimentação do boneco é o momento insólito nesta narrativa, um ser inanimado torna-se vivo e real dentro desta cena, um monstro que a persegue. As características físicas do boneco entram em acordo com as características físicas do homem que a assediava. O “papai Noel”, elemento tão significativo para as celebrações natalinas do ocidente e para as crianças, torna-se um elemento de pavor para Aninha. Por isso, a natureza do masculino é analisada pelo feminismo, pela argumentação biológica e da natureza humana, o domínio androcêntrico provocou atos de violência contra a mulher, ações que eram normalizadas pela sociedade patriarcalista.

Além de escritora, Augusta Faro é uma profissional que possui um campo de leitura amplo, essa característica foi notada no momento de investigação da presença do cânone masculino nas narrativas do livro. Pela leitura e análise, foi possível verificar intertextualidade entre nomes e textos da tradição literária masculina com o conto *A ceia de Aninha* e, ao fazer referência a eles, percebe-se um discurso de desconstrução acerca do que a sociedade patriarcalista impôs à mulher ser e viver, há ao mesmo tempo, a construção de uma identidade feminina. A própria narração, que dá direito de voz ao feminino, representa a desconstrução.

A solidão sentida por ela, devido à ausência/abandono do marido, faz com que a narrativa desconstrua a teoria da “mulher perfeita” difundida pelo discurso falocêntrico. Há análise de uma mulher sob a ótica de um narrador feminino e o elemento “espelho” reflete esse encontro. A desconstrução dos discursos falocêntricos que teorizavam e explicavam o feminino, agora, a própria mulher se explica. O narrador feminino, muito consciente do que pensa e sente a personagem “Aninha”, relata subjetivamente os sentimentos, angústias, anseios e desejos antes ocultados e sufocados por uma poder hierárquico que impedia a

mulher falar, principalmente, pela escrita. Os excluídos da história eram silenciados, sendo a mulher parte desse grupo, não seria diferente.

### **3.3 “O DRAGÃO CHINÊS” - DIÁLOGO DE REAFIRMAÇÃO DA POÉTICA FEMINISTA**

Ao pensar que todo escritor lida com a tradição e que Augusta Faro é um escritora que não pertence ao cânone literário feminino brasileiro, analisa-se que suas narrativas ficcionais têm se caracterizado por manter um diálogo com obras canônicas da produção literária feminina para dar continuidade a um estilo de escrita fundamentado na representação das mulheres, e “defesa” contra a hegemonia social e literária masculina, por meio de um discurso marcado pelo insólito, reafirmando-se, assim, como sujeito da própria história. A autora torna-se, então, prenunciadora de um feminismo desconstrutor.

Isabel Allegro de Magalhães (1992), em *Os véus de Ártemis: alguns traços da ficção narrativa de autoria feminina*, verificou que existem traços próprios pertencentes à poética feminina:

trata-se de verificar a hipótese de a escrita feita por mulheres apresenta qualidades (em sentido neutro) próprias - tão diversificadas, é claro, quanto as que encontramos em obras de homens escritores -, mas onde será possível detectar alguns traços comuns, detonadores de afinidades, ou de um denominador comum, para além das múltiplas diferenças (MAGALHÃES, 1992, p.152).

O próprio título do artigo faz referência à “Ártemis” - deusa da caça -, essa ideia evoca a bravura e coragem das mulheres em terem combatido, por meio da escrita, a hegemonia masculina, além de terem conquistado um espaço e uma identidade. Esta linguagem da qual se refere Isabel Allegro é uma das conquistas da classe, são traços que fazem parte de um sujeito que hoje se identifica como autor da própria vida e está ligado a outras mulheres. A autora aponta como “denominador simbólico” elemento comum entre o grupo, que foi construído pelo feminino, “condicionado por elementos fisiológicos, antropológicos, socioeconômicos, culturais, deram respostas aos problemas de produção e de reprodução, material e simbólica” (MAGALHÃES, 1992, p. 152). Foram listadas três características identificáveis em obras determinadas como femininas: 1. Temas abordados, universos criados e meios sociais em presença; 2. Posicionamentos das autoras/narradoras e criação das suas personagens femininas; e 3. Aspectos da linguagem e da construção da narrativa.

É importante analisar o poder da linguagem, sob o contexto das discussões de gênero. No momento em que é adquirida, o sujeito passa a ter voz, presença/participação no meio social, conquista o direito de fala para impedir que o outro fale por você, e de defesa ao rever realidades antes falseadas pelo sexo oposto, há uma construção da subjetividade e de um sentido; é o que reflete Lúcia Helena Vianna (2003), em *Poética feminista - poética da memória*. A autora ainda apresenta a linguagem como um lugar “onde atuais e possíveis formas de organização e seus respectivos desdobramentos políticos são definidos e contestados” (VIANNA, 2003, p. 1).

É um ato político o discurso de afirmação produzido pela mulher, pois essa discursividade manifesta posicionamentos acerca do desenvolvimento da classe. Assim se difere a poética feminina da poética feminista, a primeira se refere ao modo de escrita próprio das mulheres; a segunda, mais abrangente, é o próprio discurso, a ideia, politização do sujeito feminino. A poética feminista, conforme Lúcia Vianna, é um despertar de “consciência com relação aos mecanismos culturais de unificação, de estereotipia e exclusão. (...) sobre a necessidade de participar conjuntamente com as demais formas de gênero (classe, sexo, raça) dos processos de construção de uma nova ordem que inclua a todos os diferentes, sem exclusão” (2003, p. 1). Já refletia Constância Lima Duarte, em 1990, sobre a participação das mulheres no campo da literatura e das artes e sobre o apontamento de uma estética de cunho feminista para dar conta das transformações de inclusão que estavam em processo. Os argumentos de combate estão incrustados nas expressões artísticas das escritoras.

As personagens femininas nos contos augustianos manifestam conflitos e tensões que despertam essa consciência feminista/política e de intervenção no espaço público, por mais que, em uma ou outra narrativa, o trato das questões do gênero seja mais sutil e, não, de transgressão. Embora Augusta Faro tenha se pronunciado como não-feminista, em uma entrevista, a poética das suas narrativas ficcionais diz o contrário. São treze narrativas que tratam o universo do gênero feminino, identidade, relação com a literatura, solidão, violência, loucura, relações amorosas e familiares, desejos ocultos, anseios, medo, velhice, sexualidade. Temas que são narrados sob a ótica de narradoras e personagens femininas que ironizam e problematizam a condição da mulher a partir de eventos insólitos. A intimidade da autora goiana com histórias fantásticas contadas pela avó, fez com que se tornasse íntima, também, do gênero conto e do insólito. O elemento fantástico é introduzido na narrativa desde o início, adaptando o leitor a essa nova realidade na narrativa.

O conto *O dragão chinês*, de Faro, possui um caráter insólito e fantasmagórico, e é muito importante e necessário ser discutido pelas teorias feministas, pois estabelece diálogo

com o cânone literário feminino ao trabalhar a escrita como processo libertário, de expurgação da dor e da opressão. A luta pelo direito discursivo - de aprender a ler e a escrever -, foi a primeira onda do movimento feminista, segundo os estudos de Constância Lima Duarte e outros da crítica literária. Busca-se, então, a construção de uma identidade feminina. A conquista das primeiras letras foi o período em que as mulheres lutaram para terem acesso à educação num contexto de domínio social, moral e intelectual masculino.

A narração dos contos augustianos é feita por mulheres, mesmo que o foco narrativo esteja em 3ª pessoa e o narrador seja observador, é possível determinar a quem essa voz pertence. Zinani e Loff Knapp (2020) analisam os tipos de narrador nos contos *A friagem* e *Check-up*. O primeiro tipo é o narrador “heterodiegético”, quando o conto se desenvolve somente pela perspectiva dele mesmo, não há diálogos; e há também o narrador “autodiegético” ou “gendrado” que privilegia o ponto de vista feminino. Segundo as pesquisadoras, a narração dos respectivos contos é “autodiegética” e “gendrada”, uma vez que a mulher escritora apresenta estratégias de escrita que desconstruem o modelo clássico masculino, da mesma forma que possuem estratégias de leitura que subvertem o modo de ler o masculino.

O poder da escrita permite que a mulher faça uma leitura sobre si mesma, questione-se e se entenda, desconstrua teorias que a coloque em estado de inferioridade e de pouca ou quase nenhuma importância e construa teorias a partir de sua própria experiência leitora e escritora. Jonathan Culler (1997) afirma no tópico *Lendo como mulher*: “A crítica baseada na pressuposição de continuidade entre a experiência de leitor e uma experiência de mulher em uma preocupação com imagens de mulher tende a tornar-se mais potente como uma censura das hipóteses falocêntricas que governam as obras literárias” (CULLER, 1997, p. 57).

Tanto em *A ceia de Aninha* quanto *O dragão chinês*, é possível verificar a androginia textual; nesse segundo, há mistura das características linguísticas dos gêneros textuais conto e carta. O texto já inicia apontando o destinatário: “Carta para meu psicanalista, Dr. Genásio Placino de Afonso” (MELO, 2001, p. 65) e finaliza com a assinatura da Yasmim Jasmim Souto (narradora, personagem-protagonista da história e autora da carta). No artigo *Feminismo e desconstrução* (2003), escrito por Eduardo de Assis Duarte, essa característica híbrida é analisada no livro *Um teto todo seu*, de Virginia Woolf, onde ela consegue trafegar tanto pela dissertação/argumentação como na narrativa ficcional e, por esse hibridismo, debater questões ligadas à busca por direitos e uma identidade para as mulheres, não é diferente com Augusta Faro.

Devido a um tempo em que os homens tinham como objeto de estudo e controle a mulher, a presença de Dr. Genásio, figura masculina, é posta em questionamento. Todas as outras representações masculinas que estão nos contos (cientistas, pesquisadores, médicos) cumprem esse propósito de análise, o psicanalista - por exemplo - está pronto a ouvir e analisar a personagem da história. Esse trecho cumpre a teoria de Culler (1997), a protagonista questiona o discurso falocêntrico que criava teorias sobre a mulher, pois escreve a carta e expõe seus próprios medos e angústias, sendo assim, uma estratégia de escrita criada por ela. O aparecimento de mulheres que enfrentaram o sistema, principalmente pelas letras - maior ato político da classe, como refletiu Schmidt (1995), causou o afrouxamento do patriarcalismo, muitas inclusive, foram taxadas de terceiro sexo, degeneradas, loucas, histéricas, frágeis, por isso, a problematização criada pela escritora logo no início; seriam eles os loucos se aceitassem os discursos femininos. Norma Telles (2018) afirma a dificuldade das mulheres saírem da zona de dominação ou de meras personagens das histórias narradas pelo homem, “precisaram escapar dos textos masculinos que as definiam como ninharia, nulidade ou vacuidade, como sonho e devaneio, e tiveram de adquirir alguma autonomia para propor alternativas à autoridade que as aprisionava” (TELLES, 2018, p. 408-409). Esta fala de Norma Telles é muito significativa para este trabalho que analisa a autoria feminina e sua relação com a literatura. *O dragão chinês* põe em cena a vivência dessa mulher que escreve e ainda enfrenta, na contemporaneidade, os desafios de pertencer à classe.

A narração em primeira pessoa já configura uma narrativa sob um ponto de vista mais restrito, que expressa seu olhar sobre uma situação que a causa pavor e medo e, sendo o gênero carta possuidor de um tom íntimo, pessoal e confessional, também convoca o leitor a analisar a situação: “Caro doutor, devo narrar ao senhor alguns episódios que têm me assoberbado de modo temeroso e, no correr desta carta, o senhor saberá por que escrevo em vez de falar-lhe pessoalmente” (MELO, 2001, p. 65). Por este trecho inicial, a escrita pode ser entendida como um mecanismo de fuga, realização, purificação e superação da dor que atormenta a personagem. Trabalha-se, aqui, o poder da palavra que foi negado às mulheres, conseqüentemente, foram subordinadas ao silenciamento de suas reflexões. Além de refúgio, a carta pode ser analisada como um pedido de socorro da personagem: “Como o senhor percebe, estou no chamado ‘beco sem saída’ e escrevo isso tudo no silêncio de meu quarto, com as portas trancadas e com uma pressa tão danada, que meu coração perdeu o compasso e bate no meio da garganta” (MELO, 2001, p. 73). É estabelecido um diálogo crítico com o masculino (o psicanalista), contudo, por esse contato, é questionada pela narradora a opressão

do próprio homem sobre a mulher “estou no chamado “beco sem saída”, impedir que a mulher se expresse.

Além disso, o texto trabalha com a ideia da escrita pela escrita. A metalinguagem presente na narrativa faz com que esta escritura dialogue com as teorias feministas e com a literatura de mulheres que são referência para as contemporâneas. Mulheres em movimento em busca da reafirmação feminina no campo intelectual, escrevendo sobre o poder que possuem em mãos, o da escrita. Parte de um desejo de mudança da realidade da qual eram obrigadas e da oportunidade de falarem sobre si mesmas.

Seria este conto-carta (caráter contemporâneo da escrita feminina), ainda, uma metáfora da independência feminina. A representação da mulher sob a ótica de outra, mulher escrevendo sobre mulher; além da autoridade profissional e do controle da própria vida. Observe o trecho: “(...) está me ameaçando com voz potente e autoritária. Sei que estou emocionalmente bem, pois trabalho todos os dias no meu escritório de arquitetura, lido com as pessoas, dirijo o meu carro, apronto os meus afazeres todos normalmente. Nada há de errado comigo, seja de dia, seja de noite” (MELO, 2001, p. 71-72). A protagonista indaga por que está sendo ameaçada pelo masculino, se tem controle da própria história, está bem psicologicamente, tem o trabalho, a profissão de arquiteta, o próprio dinheiro, “um teto todo seu”, ou seja, conquistou direitos que antes eram relegados, não cabiam às mulheres, segundo a visão falocêntrica; e existe alguém querendo ter controle sobre as decisões, exercer domínio e provocar violências sobre a mulher, questiona-se, então, a hegemonia masculina. Maria Cristina Batalha finaliza a discussão do texto *Literatura Fantástica: aproximações teóricas* refletindo sobre o sentido da palavra “monstro”: “‘Monstro’ e ‘mostrar’ têm a mesma raiz, ou seja, a narrativa fantástica tenta mostrar/dar existência com palavras o monstro que se esconde dentro do homem, aquele que está furtivamente atrás da porta ou aquele que surge inesperadamente diante de nós” (BATALHA, 2012, p. 20). A esta pesquisa coube muito bem a reflexão, pois existe à espreita da narradora-personagem um monstro/dragão/homem pronto para ameaçá-la e persegui-la.

Conta a história que, em uma viagem à China, trouxe para a casa “um diáfono e bonito vaso de porcelana”. As descrições convencem o leitor da sua raridade e delicadeza: alvo, casto, leve, de película muito fina; era uma peça que hipnotizava as pessoas que tanto o encarava sobre a mesa da sala. A inocência, harmonia, docilidade, passividade deste artefato, no início da narrativa, chamam atenção, pois, são adjetivos que remetem à figura humana, a personificação de um objeto que compõe o cenário da casa. Essas adjetivações entram em

conflito com a figura estampada no vaso, um dragão. Se for pensado de acordo com as concepções ocidentais, é um bicho que assusta e transmite medo por sua grandiosidade.

(...) em relevo, magnificamente trabalhado, que insinua ter vida e luz própria. Os olhos do animal cintilam, tanto sob o sol do dia como sob o luar da noite. As patas dianteiras em riste e as traseiras como se estivessem prontas para um salto que atravessaria o oceano, tamanho pulo é o que armadaria. O corpo do bicho possui escamas tão bem delineadas e coloridas, com a simetria dos músculos dele, que os reflexos denunciam o esforço dos nervos e tendões acesos para o estímulo do salto. E sua calda também possui escamas, mas, agora, são mais afiladas e dispostas, de tal modelo que terminam sempre em agudos espinhos. Ao fim, a cauda é pontiaguda como um espadim, e ela rodopia várias vezes em círculos tão bem circulados, que o artista que o compôs deve ter gasto a luz da visão e os dedos lhe tremeram ao ver a vibração de força na musculatura do animal. (MELO, 2001, p. 66).

A simbologia dos animais é muito presente nos contos augustinianos. Em *O dragão chinês*, o “dragão” é o elemento simbólico de análise da mulher-narradora. De acordo com os estudos de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2018), simboliza uma manifestação da onipotência imperial chinesa, a face do imperador e o andar majestoso do chefe; mas também, a figura remete a um guardião severo ou do mal, das tendências demoníacas (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 349-350). A cor do vaso e do dragão, cor-de-grená, é um outro elemento simbólico representativo, de igual interpretação às ações do dragão na narrativa: a cor grená representa ardor, beleza, força impulsiva, emblema de poder. Também é o “dragão” o elemento insólito responsável por introduzir na narrativa o fantástico. O insólito é empregado dentro de uma normalidade, do início ao fim da narrativa.

Na oscilação entre o sonho e a realidade, talvez estivesse impressionada por tanto ver o vaso e sua figura imponente estampada, mas relata a narradora ser muito vivo; nessa atmosfera ambígua é narrado que esse dragão, após alguns meses dentro de casa, sai do seu lugar - o vaso -, e invade todos os cômodos da casa oprimindo a personagem: “andava pela casa, jardins, atravessava a rua, pulava muros, subia nas árvores, saltava sobre carros e prédios pequenos e dava baforadas em minha cara” (MELO, 2001, p. 67). É a imagem do monstro/homem/dragão que sempre estava à espreita observando e perseguindo, é a invasão do monstro no lar, a alegoria do homem dentro de casa, nos corredores.

O dragão, na narrativa, representa ardor, beleza, força impulsiva e emblema de poder, é um elemento alegórico atenuante que toma forma imaginária do homem opressor que sufoca e persegue pelos corredores da casa ou mesmo fora dela, como é apresentado ao leitor, ao

escrever uma carta ao psicanalista como um pedido de ajuda. Mesmo nos momentos de lazer, o monstro estava à espreita:

(...) Certa noite, estava vendo um filme na televisão e comendo pipoca doce. (...) Porque o filme era de uma história romântica e envolvente, nem me lembrei de nada referente ao dragão e suas peripécias. Fiquei muito de olhos estatelados quando, em vez da cena continuar como deveria, apareceu o dragão na tela da tevê, e avançava para mim com ferocidade e suas garras apareciam em terceira dimensão, saindo do quadro da tela, lembrando-me uma realidade virtual assustadora” (MELO, 2001, p. 67-68).

Na narrativa, a personagem feminina é de tensão e conflito sobre as questões de gênero. A narradora ironiza, problematiza a condição feminina por meio de um universo fantástico que, segundo Isabel Allegro de Magalhães (1992), há um entrosamento de uma dimensão magia com a vida cotidiana, considerado um dos pólos na escrita de autoria feminina (MAGALHÃES, 1992, p. 157). Esse tipo de escrita é muito comum na ficção insólita de Marina Colasanti, Lygia Fagundes Telles e outras que explicam a vivência da mulher no cotidiano pelo insólito. O ataque do dragão simboliza violência e caos na ficção, mas também, na realidade. Há, aqui, uma denúncia social, política e cultural por meio de uma narrativa que se enquadra como fantástica feminista, “alguns dias depois, vi em sonho o dragão avançar sobre minha ajudante e morder-lhe a perna, de onde escorreu sangue, e ela chorava muito” (MELO, 2001, p. 68).

No relato acima o narrador deixa em suspense ter acontecido ou não o ato de violência contra outra mulher da sua casa, apesar de ter pronunciado como um sonho, fala difundida pela medicina psiquiátrica masculina quando a mulher denunciava atos de subordinação exigidos pelo sistema androcêntrico. Seria loucura e devaneio a mulher esbravejar pela escrita o que estava fora das teorias masculinas, tidas como verdade absoluta. Se for permitido pensar assim, pode-se analisar a proximidade das mulheres com o texto insólito como uma estratégia de fuga para verbalizar os atos de silenciamento imposto. Seguindo com os fatos da narrativa, no outro dia, a ajudante “mostrou a perna machucada, com visíveis sinais de dentes nitidamente ferinos. As marcas lembravam em tudo uma arcada dentária diferente. Ela não sabia como aparecera aquilo, dizendo apenas que se lembrava de dores agudas na perna à noite e amanhecera daquela forma” (MELO, 2001, p. 68).

O pesadelo e o medo provocados pelo animal evocam dois textos canônicos: *Ulisses*, do autor irlandês James Joyce, quando analisa a história como um pesadelo do qual estamos querendo acordar; e o Inferno de Dante Alighieri, em *A divina comédia*. O pensamento de

Joyce confirma uma história baseada nos preceitos sociais do patriarcalismo, uma vez que a personagem-protagonista se vê presa dentro de uma situação opressiva - representada pela estratégia do sonho, em que não consegue sair, por isso, recorre silenciosamente ao psicanalista. A violência praticada pelo dragão (figuração do homem e da sociedade) é a própria realidade que há muito tempo estão tentando corrigi-la pelo feminismo. Como a personagem indaga na narrativa, “Sei que estou emocionalmente bem, pois trabalho todos os dias no meu escritório de arquitetura, lido com as pessoas, dirijo meu carro, apronto meus afazeres todos normalmente. Nada há de errado comigo (...)” (MELO, 2001, p. 71), ou seja, comigo, mulher; contudo, o homem e a sociedade insistem em me enclausurar.

Do início ao fim do conto, é possível relacionar a narrativa com as cenas dantescas. A casa de Yasmim está em diálogo com o inferno dos primeiros textos de *A divina comédia*, tanto a casa física quanto a que foi representada pela alegoria do sonho. As descrições são angustiantes, lugar de grande horror e pavor: o dragão saltava do vaso, andava pela casa, tinha “pose de sábio e as garras pontiagudas”, queria ter controle sobre a personagem, dava baforadas, mordeu a perna da ajudante, sangue, era feroz e garras apareciam em terceira dimensão, foi ao viveiro, matou e comeu alguns dos coelhos, “destroçando-os com as garras graúdas e abrindo-os ao meio, tirava o coração dos bichinhos, que devorava como se fossem minúsculos comprimidos, nem tendo o trabalho de triturá-los” (MELO, 2001, p. 69).

Nesses episódios, encontra-se uma personagem feminina assustada, impressionada e perturbada com esta atmosfera dantesca, a narradora diz ser uma “paranóia angustiante” da qual não conseguia se libertar. A narração apresenta as reações dessa mulher que sofre com a ideia do monstro e o lar; após sonhar meses (ou conviver na realidade) com a presença viva do animal dentro de casa, “acordava suando de susto, ainda com o bafejo morno daquele estatuário em relevo” (MELO, 2001, p. 69). Em outra situação, ao assistir a um filme de “história romântica e envolvente”, como a própria narração descreve, viu saltar da tevê o dragão que avançava sobre ela, na noite do ocorrido, teve calafrios e febre. A presença e as reações dele em sua vida eram motivos para que Yasmim acordasse batendo queixo de medo, o coração perdia o compasso e batia no meio da garganta, vez por outra, “bebericava um chá de jasmim” (segundo a medicina popular oriental, é uma bebida-calmante, sedativo, que beneficia o humor e a função cognitiva).

As emoções despertadas pela protagonista se familiarizam com a imagem escolhida para a capa do livro, de autoria de Ferdinand Victor Eugène Delacroix (1798-1863), importante artista plástico do romantismo francês, a tela *A menina órfã no cemitério* - tradução em português de *Jeune orpheline au cimetière* (1824). A fisionomia da moça

expressa perplexidade, indignação, medo; os olhos estão arregalados, direcionados para cima e a boca entreaberta, como se estivesse vivendo um momento inusitado. A tela, completa, mostra melhor o ambiente e o clima em que se encontra, além das características detalhadas de suas vestimentas; no entanto, para a capa, houve foco na fisionomia e reação dessa personagem sobre aquilo que estaria vendo.

A palavra “órfã”, no título da tela de Delacroix, também apresenta uma observação importante, pode se referir ao abandono, esquecimento, desamparo, privação de algo ou ausência de oportunidades, conforme o *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa* (2011). Análogo ao conceito da palavra, temas relacionados à orfandade são trabalhados a partir dos contos, não necessariamente o abandono paterno e maternal, mas conflitos sobre condições existenciais da mulher, a solidão é uma marca augustiana. O próprio conto *O dragão chinês* trabalha com ideia de privação.

Além do medo do masculino “É que o dragão grená e furta-cor (depende de onde vem a claridade) está me ameaçando com voz potente e autoritária” (MELO, 2001, p. 71), a autora trabalha com o sentimento de angústia da personagem à procura de uma solução “O dragão no vaso continuava imóvel e selvagem, e lá faiscava os olhos com a ousadia de sempre” (MELO, 2001, p. 70). Cada relato apresenta ao leitor uma intervenção opressora dessa figura, principalmente, por ver nos oprimidos fragilidade e submissão.

Não demorou uns quinze dias, outro sonho veio me assustar mais. Minha filha menor tem um viveiro de coelhos brancos, que se multiplicam à vontade, e ela os dá de presente ou vende na feira aos domingos, para a criançada. Vi, nitidamente, embora dormisse, que estava o dragão a sair do vaso e, grande como um potro rodeando a casa, foi direto ao viveiro dos coelhinhos. Comeu alguns, matou a maioria, destroçando-os ao meio, tirava o coração dos bichinhos, que devorava como se fossem minúsculos comprimidos, nem tendo o trabalho de triturá-los. Acordei batendo queixo de medo, acendi todas as luzes da casa, chamei a família toda, contei o que havia acontecido, mas eles acharam que dessa vez eu estava maluca. (MELO, 2001, p. 69)

Encontram-se neste conto referências à tradição masculina. Primeiramente, é um diálogo com o insólito de Murilo Rubião, na Literatura Brasileira, possui reconhecimento por suas primorosas contribuições. Elementos desta narrativa de Faro podem ser analisados como intertextos com o conto por ele escrito *Os dragões*, animais que aparecem no cotidiano de uma cidade, provocando desordem nos costumes, pelo vigário, apesar da aparência dócil e meiga - como são descritos, poderiam ter sido enviados pelo demônio; negavam a eles a qualidade de dragões “coisa asiática de importação europeia”(RUBIÃO, 2016, p. 47)

considerados como monstros “antedeluvianos”, exceto pelas crianças que os viam apenas como “simples dragões” e pelo narrador-personagem que acreditava na possibilidade de compreendê-los, educá-los, na tentativa de saber melhor sobre seu país de origem e raça a qual pertencem.

É possível perceber a ocorrência de elementos da natureza tanto nas narrativas rubianas quanto nas de Augusta Faro, entende-se, então, como uma referência ao estilo desse escritor quando as personagens, espaços em que o enredo se desenvolve, objetos, títulos dos contos recebem nome de plantas, flores, animais, fenômenos naturais: “Petúnia”, “Botão-de-Rosa”, “Ofélia”, “Bruma”, “Agliaia”, “A casa do Girassol Vermelho”, “A flor de vidro”. Esta característica se tornou um traço literário na tradição literária feminina e suas contemporâneas: Yasmim, narradora e personagem do conto-carta, é uma referência à flor jasmim, expressa docilidade e delicadeza, apesar de não se apresentar na história como uma mulher frágil.

Em outras narrativas augustianas, essas terminologias e elementos são igualmente verificados: “formigas”, “gaivota”, “dragão”, “flores”. No conto *As flores*, de Faro, todas as personagens femininas recebem nome de flores: “Açucena”, “Rosa”, “Violeta”, “Dália” “Margarida”. Além disso, a metáfora das flores colabora para a realização do fantástico nas histórias, “Numa tarde de camélias, chegara a cavalo”, “Nessa hora do nascimento, o céu ficou completamente cor-de-rosa”, “(...) e os olhos, que eram pretos, tomavam uma cor rosá-clara”, “no lugar da face da moça, uma enorme rosa abria-se risonha, aveludada, cheia de frescor”, “e um perfume de rosas encheu o aposento”.

Os dois últimos trechos dialogam com o conto *Entre a espada e a rosa*, de Marina Colasanti: o enredo traz uma articulação identitária a partir dos símbolos “espada” e “rosa”, há um questionamento sobre os limites socialmente impostos para o gênero feminino. Em um momento do conto, pela irrupção do fantástico, a Princesa clamou ao próprio corpo uma nova solução para o problema que vivia, no lugar de uma “barba ruiva”, devolvesse a ela o rosto feminino: “E com espanto, quanto espanto! Viu que, sim, a barba havia desaparecido. Mas em seu lugar, rubras como os cachos, rosas lhe rodeavam o queixo / E arrastando a cauda de veludo, desceu as escadarias que levariam até o Rei, enquanto um perfume de rosas se espalhava no castelo” (COLASANTI, 1992, p. 27). Tem, na Princesa, a figuração de outras mulheres que tomam para si posturas socialmente consideradas masculinas. A rosa, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2018), é um símbolo da virgem e da regeneração, faz com que, desde a Antiguidade, coloquem rosas sobre as tumbas; ainda simboliza a alma, a taça da vida, o coração e o amor.

Em terceiro plano, é possível estabelecer uma relação entre o elemento “vaso” tanto no conto *O dragão chinês*, de Faro, quanto no poema *Vaso chinês* do parnasiano Alberto de Oliveira, pseudônimo de Antônio Mariano de Oliveira - publicado no livro *Sonetos e poemas*, em 1886. Além da questão geográfica e origem, há entre os dois textos um apreço pelo artefato oriental, a narradora e o eu lírico se mostram hipnotizados pela beleza artesanal do vaso e pela história que revela, observe os trechos: “Realmente, ele é muito lindo, e o artesão, que o reteve entre os dedos e mãos, deveria ter alma de viajante” (MELO, 2001, p. 66) / “Fino artista chinês, enamorado, / Nele pusera o coração doentio” (OLIVEIRA, 1885, p. 157). É o próprio movimento metalinguístico da arte pela arte, a arte da palavra, a arte do escultor, da tessitura, do bordado. As descrições detalhadas do vaso e do animal estampado nele remetem a uma escrita parnasiana voltada para a valorização do objeto e da paisagem, essa ideia está presente nos versos de Alberto de Oliveira: “Em rubras flores de um sutil lavrado / Na tinta ardente de um calor sombrio / Mas, talvez por contraste à desventura, / Quem o sabe?... de um velho mandarim / Também lá estava a singular figura;” (OLIVEIRA, 1885, p. 157). Assim fez o poeta em outros textos, *A estátua*, *Vaso Grego*, por exemplo.

É sabido que o surgimento das teorias psicanalistas de Freud contribuiu para novas discussões literárias sobre o insólito, sendo assim, o diálogo com o cânone também se estabelece na leitura psicanalítica que pode ser realizada nos contos de Augusta Faro, pois muito se refere aos sonhos de Yasmim em *O dragão chinês*, “Acontece que, passados uns meses, comecei a sonhar sistematicamente que ele saía do seu lugar no vaso (...) / Acordava suando de susto, ainda com o bafejo morno daquele estatuário em relevo” (MELO, 2001, p. 67) e Dolores no conto *As formigas*, “De uns tempos pra cá, doutor, só sonho com a boca cheia de formigas. Que é isso?” (MELO, 2011, p. 12). Quanto maiores e mais intensos os sonhos, mais presente está o elemento fantástico que gera perturbação, insegurança e medo nas personagens, especialmente, pelo sentimento de não conseguir combater o que atormenta.

Em todo o texto, é polemizada a estrutura psíquica da narradora-personagem, de forma irônica, mas também reflexiva, aponta a lucidez e consciência de si mesma que sofria a coação deste animal. Como se o problema não estivesse na representação do masculino, mas sim, na condição de ser mulher: “O dragão chinês diz e repete: se eu abrir a boca e falar as palavras, contando o que vem acontecendo, ele aspirará meu cérebro com seu hálito azulado e retirará de mim a memória e a razão, de forma sem retorno. Não usar a palavra definitivamente, e é por isto que escrevo” (MELO, 2001, p. 72). Ao longo da narrativa, o homem, figurado pelo dragão, impõe condições, dita regras, leis, comportamentos, ameaça,

coage, silencia o feminino, mas, uma vez que o discurso de autoridade foi conquistado, tentaram calar novamente a mulher, no entanto, não conseguiram.

Augusta Faro em entrevistas falou sobre sua admiração à cultura oriental. Em uma das fotos publicada pelo Jornal *O popular*, ela está trajada com uma roupa de seda, modelo e estampa típica do oriente. No conto *A ceia de Aninha*, ela cita as bolas japonesas de Natal como belíssimas; já no conto *O dragão chinês*, cujo título já referencia um animal típico da cultura, a autora tece elogios aos artefatos e ao artesanato oriental, pela viagem feita a Pequim e por meio do encontro da personagem com o vaso chinês: “É uma obra de arte e engenho, imaginação e paciência” (MELO, 2001, p. 67). Nesse texto, ainda cita outros elementos da mesma cultura, pijama de seda chinesa, sandálias que trouxera de lá, chá de “jasmim” (nos estudos japoneses, é uma bebida que beneficia o humor, função cognitiva e, ao mesmo tempo, serve como calmante).

O conto *O dragão chinês* é de transgressão, isto é, cumpre o papel de transgredir, pela palavra, as leis que criaram para as mulheres a partir de uma visão excludente e discriminatória, além de ser uma escrita que perpetua uma revolução feminista. Foi selecionado para compor a análise deste tópico, porque trabalha com o primeiro e muito importante movimento identitário da classe, a posse da palavra, e por ela se reafirmar como sujeito da própria história.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Século XXI e ainda estamos estudando a história das mulheres para reafirmá-las enquanto produtoras intelectuais. Nesta pesquisa, tivemos o propósito de estudar a escritora Augusta Faro Fleury de Melo, contemporânea, e sua produção literária, através do livro *A friagem*, investigando se os textos de sua autoria estabeleciam diálogo com o cânone tanto masculino quanto feminino, para essa investigação, escolhemos os contos *A ceia de Aninha* e *O dragão chinês*. O primeiro com a finalidade de desconstrução dos discursos hegemônicos masculinos, o segundo, para reafirmar uma identidade e dar continuidade ao que escreve e fala a categoria feminina. Por esse ponto, o estudo se ampliou e descobrimos a escrita de uma mulher com muita presença literária no cenário brasileiro que, devido a questões históricas, geográficas e acadêmicas, ainda não atingiu maior reconhecimento.

No início, pensamos ser a escritora muito desconhecida pelo público da área artístico-literária, mas pelas leituras, pudemos conhecer sua vida intelectual, sua relação e intimidade com o texto literário, com a literatura insólita e com a história das mulheres. Aprofundamos e encontramos uma escritora-fruto de uma família de tradição na literatura goianense e uma escritora que se deixou ser conquistada pelas histórias da avó Augusta de Faro, um dos motivos de escrever gêneros literários que conquistam todos os públicos. Ainda pudemos conhecer o nascer de vários estudos acadêmicos que analisam sua ficção.

Tendo em vista o teor dos conteúdos pesquisados, comprovamos que as narrativas de Faro mantêm diálogo com o cânone e possui discursos que reafirmam a identidade feminina. As hipóteses foram confirmadas por meio de um aprofundamento teórico, crítico, e analítico que fizemos sobre o tema. E, assim, foi comprovado que a relação dos textos da escritora com os da tradição é tanto um processo de construção quanto de desconstrução. Ao observarmos o comportamento das narradoras e das personagens, verificamos uma ruptura com as relações de poder estabelecidas pela tradição masculina.

Para atingirmos esse resultado, traçamos um percurso que envolvia o estudo do conceito de cânone, como se deu sua formação e os motivos de exclusão da mulher da historiografia literária, para entendermos melhor a localização de uns escritores na corrente canônica e o apagamento de outros. As questões históricas e geográficas de Goiás foram importantes para cartografar Augusta Faro e as letras goianas no cenário literário do país - amenizando, assim, a invisibilidade da produção literária das regiões Centro-oeste, Nordeste e Norte do território nacional, pois o objetivo não foi anular o que é produzido no Sudeste e

Sul, todavia, abrir as portas do reconhecimento, também, para outros lugares. Muito importante foi termos acesso às informações biográficas e literárias de Faro, e realizar um estudo da relação feminina com a narrativa insólita ficcional. Na pesquisa, procuramos apontar as mulheres como vozes presentes no cenário literário, pois muito contribuem para a solidificação da Literatura Feminina Brasileira.

Nas narrativas, Aninha e Yasmim foram determinadas para serem personagens de tensão e conflito, pois problematizam e polemizam as próprias ações e as do sexo oposto, isso, a partir de teorias feministas e desconstrucionistas de um sujeito que foi dessencializado/desnaturalizado pelo poder hegemônico masculino. Conseguimos observar que os textos transgridem as leis falocêntricas que foram tidas como naturais e responsáveis por regerem o sistema excludente.

Em *A ceia de Aninha*, analisamos os conflitos interiores da personagem que se vê presa às questões morais e sociais e ao sentimento de solidão, há uma busca constante para se autoconhecer, para entender seus problemas e angústias gerados pelo casamento fracassado. Denise Lima Gomes da Silva, em *Aninha, Gertrudes e suas dores: a condição feminina na escrita de Augusta Faro*, afirma que “Aninha preocupa-se em atender a exigência de um pertencimento ao papel tradicionalmente aceito como feminino. As palavras da personagem exprimem um sentimento de cobrança sobre si mesma e uma necessidade de manter as aparências” (SILVA, 2018, p. 21). Na narrativa de Augusta Faro, encontramos mulheres fortes, libertárias, independentes, mas também encontramos a fragilidade, o medo, sonhos, desejos. O conto dialoga com o masculino em várias passagens, não para comungar das mesmas teorias falocêntricas, mas para desafirmar e desconstruir as realidades falseadas pelo homem em seus discursos.

Em *O dragão chinês*, há a cura pela palavra. Yasmim narra a própria história e ironiza a presença masculina, na figura de um psicanalista, procurando solução contra a opressão do homem. A escrita pela escrita foi um recurso inteligente utilizado pela autora para tratar a escritura feminina como expurgação da dor e da opressão, por isso, vimos nesse conto, a escrita sendo um mecanismo de libertação e purificação, e assim, encontramos um discurso de mulher que se reafirma pelo poder da palavra, por ter voz para se expressar e não ser ausente no campo intelectual.

Tanto no primeiro conto quanto no segundo, a casa é símbolo de aprisionamento, lugar ocupado pelas personagens Aninha e Yasmim. Procuram manter esse espaço em harmonia, mas a ausência do marido no primeiro conto e a presença dele (dragão) no segundo, comprometem a ordem. Já que o lar, o marido e os filhos são elementos que deveriam

compor, de acordo com os preceitos sociais de uma teoria patriarcalista, um ambiente harmonioso, de privilégio social, “a casa é um símbolo feminino, com o sentido de refúgio, de mãe, de proteção, de seio maternal” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 197). Segundo Magalhães (1992), a casa é um denominador simbólico comum na literatura de autoria feminina, “liga as mulheres entre si”, lugar metafórico, de escrita e corpo das mulheres.

Podemos falar, portanto, que é um ato político a presença dela no espaço do conhecimento, da intelectualidade, da escrita, como refletiu Schmidt (1995). O discurso feito por mulheres colaborou para que reconstruíssem suas identidades enquanto seres sociais ativos, para que se tornassem autoras da própria ação e conquistassem a escritura. Ao adquirir a autoridade discursiva, a mulher se consolidou na literatura e ocupou um espaço que antes era hegemonicamente masculino. A *Belle Époque* no Brasil foi uma época de ouro para as mulheres, junto com os avanços da modernidade, fizeram a presença feminina ser massiva, uma revolução de mulheres letradas que deixaram de lado os pseudônimos e foram atrás do avanço, na tentativa de recuperarem o tempo perdido, essas mesmas mulheres se escancararam para a sociedade intelectual e conquistaram passos importantes para si, pois no século XIX estavam enclausuradas em um espaço privado. Por esses fatores, este trabalho é resultado dos movimentos intelectuais realizados, graças a eles, a academia pode e continua aprimorando o estudo de gênero e, apresentando para as discussões literárias, escritoras que não são vozes ausentes, como a de Augusta Faro Fleury de Melo.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. *Cultura letrada: literatura e leitura*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

\_\_\_\_\_. *Machado de Assis: todos os contos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

AUGUSTA FARO FLEURY DE MELO. In: DICIONÁRIO crítico de escritoras brasileiras. São Paulo: Escrituras, 2002.

BARBOSA, João Alexandre. O cânone na história da literatura brasileira. In: *Revisitando o cânone: questões de historiografia e crítica literária*. Rio Grande do Sul: Revista Organon, 30/31, 2001. 15 v. p. 17-31. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/organon/article/view/29708>>. Acesso em: 18 març. 2020.

BATALHA, Maria Cristina. Literatura Fantástica: aproximações teóricas. In: SENA, André de (org.) *Literatura fantástica e afins*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2012.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Tradução de Monges Beneditinos de Maredsous (Bélgica). São Paulo: Editora Ave-maria, 2005. Edição Claretiana.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Tradução de Manuel Frias Martins. Lisboa: Temas e debates - Círculo de leitores, 2013.

CANDIDO, Antonio. Formação do cânon literário. In: *Formação da literatura brasileira*. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

CÂNONE. In: DICIONÁRIO de termos literários. São Paulo: Cultrix, 2013.

CARDOSO, Patrícia da Silva. Os nomes e o nome da mulher. In: *Ficção reunida*. Curitiba: Editora UFPR, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

COLASANTI, Marina. *Entre a espada e a rosa*. São Paulo: Salamandra, 1992.

COMPAGNON, A. *O Demônio da Teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo F. Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante de. *Enciclopédia de literatura brasileira*. São Paulo: Global; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, ABL, 2001. v. 1, p. 673.

CULLER, Jonathan. Lendo como mulher. In: *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1997. p. 52-77.

DENÓFRIO, Darcy França. *Lavra dos Goiasés III: Leodegária de Jesus*. Goiânia: Cânone editorial, 2001. 301 p.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Confidência do itabirano. In: *Sentimento do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

DIONÍSIO, R. *Transversalidade literária: ressonâncias kafkianas em Por trás dos vidros, de Modesto Carone*. Tese (Doutorado em Literatura) – Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília. Brasília, p. 174. 2011.

DUARTE, Eduardo de Assis. Feminismo e desconstrução: anotações para um possível percurso. BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé L. (orgs.) *Refazendo nós: ensaios sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2003.

DUARTE, Constância Lima. O cânone literário e a autoria feminina. In: Aguiar, Neuma (orgs.). *Gênero e ciências humanas: desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos/Record, 1997. p. 85-94.

DUARTE, Constância Lima. Literatura feminina e crítica literária. In: GAZOLLA, Ana Lúcia (org.) *A mulher na literatura*. Belo Horizonte: ANPOLL, UFMG, 1990.

FLORESTA, Nísia. Opúsculo humanitário. In: *Escritoras do Brasil*. Brasília: Senado Federal, 2019. 119 p.

FRAZÃO, Dilva. *Rainha de Sabá - soberana do reino de Sabá*. Disponível em: <[https://www.ebiografia.com/rainha\\_de\\_saba/](https://www.ebiografia.com/rainha_de_saba/)>. Acesso em: 29 jun. 2021.

FREYRE, Gilberto. *Vida social no Brasil nos meados do século XIX*. 4. ed. São Paulo: Editora Global, 2009.

GARCIA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina (orgs.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012.

GOMES, Laurentino. *1808: como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a História de Portugal e do Brasil*. 3. ed. São Paulo: Globo, 2014.

GOTLIB, Nádia Battela. Para um novo olhar. In: MUZART, Z. L. (org.) *Escritoras Brasileiras do Século XIX*. Antologia. V. 2. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004, 1184 p.

HOHLFELDT, Antonio. *Conto brasileiro contemporâneo*. Rio Grande do Sul: Editora Mercado Aberto, 1981.

JACOMEL, Mirele Carolina Werneque. *Uma leitura do processo de formação do cânone literário: o relativismo e a pretensão à universalidade*. Goiás: Fragmentos de Cultura - Revista Interdisciplinar de Ciências Humanas, 2008. Disponível em: <<http://seer.pucgoias.edu.br/index.php/fragmentos/article/view/624/493>>. Acesso em: 18 març. 2020. 18 v. n. 3.

KOTHE, Flávio Rene. O valor do cânone. In: *O cânone colonial*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997. 103-140 p.

LAJOLO, Marisa. *Literatura: leitores e leitura*. São Paulo: Moderna, 2001.

LOBO, Luiza. *Guia de escritoras da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: EduERJ, 2006. 289 p.

LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. In: PRIORE, Mary Del (org.) *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2018. 443-481 p.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *Os véus de Ártemis: alguns traços da ficção narrativa de autoria feminina*. Colóquio Letras: 1992.

MATANGRANO, Bruno Anselmi. Entrevista com a professora Maria Cristina Batalha acerca da Literatura Insólita em Língua Portuguesa. *Revista Desassossego*, São Paulo, v. 6, n. 11, p. 188-192, jun. 2014. Disponível em: < <https://doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i24p252-256> >. Acesso em: 20 jun. 2021.

MATANGRANO, Bruno Anselmi; TAVARES, Enéias. Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo. Curitiba: Arte & Letra, 2019. (Ilustrações de Karl Felipe)

MELO, Augusta Faro Fleury de. *A Friagem*. São Paulo: Global, 2001.

Mito de Narciso: a fonte da vaidade. Disponível em: <[https://www.fafich.ufmg.br/~labfil/mito\\_filosofia\\_arquivos/narciso.pdf](https://www.fafich.ufmg.br/~labfil/mito_filosofia_arquivos/narciso.pdf) >. Acesso em: 12 jun. 2021.

Murilo Rubião: obra completa / textos críticos de Jorge Schwartz e Carlos de Brito e Mello. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MUZART, Zahidé Lupinacci. A questão do cânone II. In: \_\_\_\_ *Revista Anuário de Literatura*. v.3. UFSC, Santa Catarina, p.85-94, 1995.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Resgates e ressonâncias: uma Beauvoir tupiniquim. In: MUZART, Zahidé; BRANDÃO, Izabel (Orgs.). *Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2003.

ÓRFÃO. In: *Dicionário Contemporâneo de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.

PEREIRA, Wigvan. Condição feminina e gênero fantástico no interior de Goiás. Goiás, 17 de out. de 2017. Disponível em: < <https://www.e-centrica.org/condicao-feminina-e-genero-fantastico-no-interior-de-goias/> >. Acesso em: 29 jul. 2021.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas Literaturas: Escolha e Valor na Obra Crítica de Escritores Modernos*. São Paulo: Companhia da Letras, 1998.

QUEIROZ, Renato. Eterna menina. *O Popular*, Goiânia, 30 de janeiro de 2019. Disponível em: <<http://www.academiagoianadeletras.org.br/noticias/2019-ano-cultural-academica-augusta-faro-fleury-de-mello/>>. Acesso em: 14 jul. 2020.

QUEIROZ, Vera. Linhas de força femininas no cânone literário brasileiro. In: *Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Orgs.: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé L. Florianópolis: Editora Mulheres, 2003.

REIS, R. Cânon. In: JOBIM, José L. *Palavras de crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, 65-92.

Reis, C. B. (2017). Cora Coralina e sua casa silenciosa. *Revista UFG*, v. 13. n. 11. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48392>>. Acesso em: 14 agost. 2021.

RIBEIRO, Rafaella Sudário. *Fora da vida: as mulheres da família Fleury (1896-1960)*. 2008. 106 f. Dissertação (Mestrado em História)-Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SAINT-HILAIRE, Auguste. *Viagens às nascentes do Rio S. Francisco e à província de Goiaz*. Brasileira: 5ª série da Biblioteca Pedagógica Brasileira.

SCHIMDT, Rita Terezinha. Cânone/contra-cânone: nem aquele que é o mesmo nem este que é o outro. In: CARVALHAL, Tânia Franco (org.) *O discurso crítico na América Latina*. Porto Alegre: Editora da Unisinas, 1996.

SCHMIDT, Rita Terezinha. *Repensando a cultura, a literatura e o espaço de autoria feminina*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995.

SCHNEIDER, Liane. *Quem fala como mulher na literatura de mulheres?*. Da mulher às mulheres: dialogando sobre literatura, gênero e identidade. Org.: CAVALCANTI, Ildney; LIMA, Ana Cecília; SCHNEIDER, Liane. Maceió: EDUFAL, 2006.

SCHNEIDER, Michel. Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento. Tradução de Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

SCHWARTZ, Jorge. O fantástico em Murilo Rubião: uma visita. In: *Murilo Rubião – obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SILVA, Denise Lima Gomes da. Aninha, Gertrudes e suas dores: a condição feminina na escrita de Augusta Faro. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo*. v. 14. n. 1. p. 9-24. Disponível em: <<https://dx.doi.org/10.5335/rdes.v14i1.6801>>. Acesso em: 10 out. 2021.

TELES, Gilberto Mendonça. *Contramargem – II: estudos de literatura*. Goiânia: Editora da UCG, 1995. 532 p.

TELES, Gilberto Mendonça. *Estudos goianos: A crítica e o princípio do prazer*. Goiânia: Editora da UFG, 1995. v. 2. 444 p.

TELES, Gilberto Mendonça. Na invernada do sossego, de José J. Veiga. In: *Contramargem – II: estudos de literatura*. Goiânia: Editora da UCG, 1995. 532 p.

TELLES, Norma. Escritoras brasileiras no século XIX. In: *Mulher - Cinco séculos de desenvolvimento na América: Capítulo Brasil*. Org.: AUAD, Sylvia Maria Von Atzingen Venturoli. Belo Horizonte, 1999.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2018.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

VASCONCELOS, Eliane. *Precursoras da literatura goiana*. 2010.

VIANNA, Lúcia Helena. *Poética feminista – poética da memória*. Lbrys: estudos feministas. nº. 4. 2003.

VIEIRA JÚNIOR, Paulo Antônio. A poesia de autoria feminina em Goiás: caminhos da tradição em Yêda Schmaltz. *Revista Espaço Acadêmico*, n. 188, p. 132-141, janeiro, 2017. Disponível em: <<http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/31945>>. Acesso em: 21 jul. 2020.

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert; KNAPP, Cristina Loff. A narradora na construção do fantástico em dois contos de Augusta Faro. In: *Revista de Literatura Brasileira*. v. 33. UFRGS, Rio Grande do Sul, p.139-155, 2020. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/brasilbrazil/article/view/103528>>. Acesso em: 20 out. 2020.