

## RESUMO/ ABSTRACT

### **PALAVRA, GÊNERO E PODER: A VOZ FEMININA POR DETRÁS DA PENA**

Este artigo visa a abordar a representação da mulher em obras de autoria feminina, mais especificamente, nos romances *The Color Purple*, de Alice Walker, e *Sula*, de Toni Morrison, a fim de demonstrar como se dá o processo de empoderamento da mulher negra nessas obras. Para tanto, partir-se-á dos parâmetros estabelecidos por Nelly Stromquist.

**Palavras-chave:** Alice Walker; Toni Morrison; empoderamento; mulher.

### **WORD, GENDER AND POWER: THE FEMALE VOICE BEHIND THE NIP**

This article aims at dealing with the representation of women in literary works written by women, specifically in the novels *The Color Purple*, by Alice Walker, and *Sula*, by Tony Morrison, in order to demonstrate the process of empowerment of black women in those novels. The starting point of the analysis will be the parameters set by Nelly Stromquist.

**Keywords:** Alice Walker; Toni Morrison; empowerment; woman.



## **PALAVRA, GÊNERO E PODER: A VOZ FEMININA POR DETRÁS DA PENA**

*Shirley de Souza Gomes Carreira*

Doutora em Literatura Comparada, Professora Titular do Centro Universitário UNIABEU, Rio de Janeiro-RJ  
shirleysgcarr@gmail.com

Não se escrevem romances para contar a vida, senão para transformá-la, acrescentando-lhe algo.  
(Vargas Llosa, 2007, p. 13-4.)

### **Introdução**

O poder constitui uma relação assimétrica que institui a autoridade e a obediência, ou seja, consiste em um conjunto de práticas sociais e discursos construídos historicamente que disciplinam o corpo e a mente de indivíduos e grupos.

Através de seus aparelhos ideológicos, da cultura, das crenças e tradições, do sistema educacional, das leis civis, da divisão sexual e social do trabalho, a sociedade constrói mulheres e homens como sujeitos bipolares, opostos e assimétricos, envolvidos em uma relação de domínio e subjugação.

Elódia Xavier (1991, p. 12), menciona que, historicamente, a figura feminina foi sendo associada aos cuidados domésticos e familiares, herança de uma sociedade patriarcal, tornando-se, assim, inferior dentro da hierarquia familiar e sacrificando, nesta perspectiva, sua própria identidade. Essa posição subalterna da mulher rendeu-lhe uma afasia social. Séculos de dominação masculina embotaram-lhe a voz.

Mesmo ao desejar e lutar pela igualdade, as mulheres o faziam a partir de um paradigma que era um modelo masculino de dominação: o arquétipo viril (SARDA, 1991). Somente após a conquista dos direitos civis, elas foram capazes de refletir sobre a natureza de sua subalternidade, percebendo que os direitos legais de igualdade estavam distantes das práticas sociais. Nem mesmo a sua inserção no mercado de trabalho teve o efeito esperado, acarretando uma dupla jornada e a percepção de que as regras desse mercado eram reprodutoras da desigualdade (GONÇALVES, 2006, p. 35).

Segundo Stuart Hall (2004), o feminismo teve impacto tanto como crítica teórica quanto como movimento social, questionando noções que eram tidas como universais, trazendo à discussão assuntos como a família, a sexualidade e o trabalho.

Nesse panorama, e a partir da segunda metade do século XX, surgiram vozes que se enunciaram a partir do texto literário, reivindicando espaços e destruindo simbolicamente a hegemonia masculina, à medida que se desfazia a crença na inferioridade biológica e intelectual da mulher.

A literatura provou ser, assim, um mecanismo de empoderamento, pois possibilitou às mulheres vencer as barreiras do discurso do patriarcado; barreiras que só começaram a ser dissolvidas com a consciência de que o masculino e o feminino são construções discursivas dentro da cultura. Ao buscar o seu lugar no mundo das palavras, a mulher se reinventa e transgride um discurso misógino que a representava e descrevia *in absentia*.

O conceito de empoderamento foi elaborado na década de 1970 e relacionado aos movimentos pelos direitos civis nos Estados Unidos, como expressão de autovalorização da raça negra e da conquista de cidadania plena. A definição de empoderamento se entrecruza com a noção de autonomia, pois se refere à capacidade dos indivíduos e grupos de decidir sobre as questões que lhes dizem respeito.

Friedmann (1996, p. viii) afirma que empoderamento “é todo acréscimo de poder que, induzido ou conquistado, permite aos indivíduos ou unidades familiares aumentarem a eficácia do seu exercício de cidadania”. Assim, o empoderamento faz com que o indivíduo se torne agente ativo nos processos que envolvem o estabelecimento de vínculos com outros indivíduos.

Para Stromquist (1997), os parâmetros do empoderamento são: a construção de uma autoimagem e confiança positiva; o desenvolvimento da habilidade para pensar criticamente; a construção da coesão de grupo; a promoção da tomada de decisões e a ação.

A proposta deste artigo é demonstrar como os parâmetros do empoderamento identificados por Stromquist se manifestam em obras literárias de autoras negras do século XX. Para tanto, examinaremos os romances *The Color Purple*, de Alice Walker, e *Sula*, de Toni Morrison.

## 1. Questões sobre a representação social da mulher negra

A literatura é um espaço privilegiado de produção e reprodução simbólica de sentidos. Assim, a representação literária pode refletir ou colaborar para a modificação da natureza das representações sociais, que, por sua vez, têm uma ação anti-institucionalizadora na cultura e anticonvencional nas instituições (MOSCOVICI, 1990, p. 82), dada a sua capacidade de subverter objetos, conceitos já estabelecidos e teorias científicas em novos conteúdos.

De acordo com Jodelet (1986, p. 43), a representação, ao “substituir mentalmente” um determinado objeto (pessoa, coisa, ideia), reconstrói as cadeias de significação que o formam, restituindo-o simbolicamente e também inscrevendo no significante novos significados.

Não há, necessariamente, coincidência do objeto com a representação, embora esta dele dependa para existir. A representação constitui, portanto, uma forma de conhecimento particular, que modela o objeto com diversos suportes linguísticos, de comportamento e materiais, e, simultaneamente, também modela o sujeito, como prática intrinsecamente relacionada com a experiência social.

A representação constitui, assim, uma construção do objeto que se distancia do original e um *analogon*, ou seja, uma presença do mundo exterior na mente do indivíduo, que não deixa de ser uma apropriação subjetiva do mundo, embora seja percebida como uma presença objetiva da realidade (MOSCOVICI, 1978, p. 106).

As representações literárias hegemônicas da mulher negra, atreladas à ideia de inferioridade biológica e social, resultaram do imaginário do homem branco e estavam firmemente ancoradas no patriarcado. Em contrapartida, aquelas produzidas por mulheres negras, notadamente no século XX, buscam produzir um discurso literário próprio, uma resposta, sob a forma de uma contravoz, a uma fala literária construída nas instâncias culturais do poder.

Enquanto expressão da voz de uma minoria social, os textos das escritoras afrodescendentes assumem características do que Homi Bhabha (1998, p.321) denomina “discurso poético do colonizado”, não apenas encenando o “direito de significar”, como também questionando o direito de nomear, que é exercido pelo colonizador sobre o colonizado e seu mundo.

Assim, deparamo-nos, por exemplo, com a linguagem utilizada em *The Color Purple*, que produziu um choque à época do seu lançamento, não apenas pela utilização da variação linguística, o *Ebonics* ou *Black English*, mas pela transparência e objetividade com que a protagonista expressa seus pensamentos ante a violência do estupro.

A frequente utilização do *Ebonics* nas obras de autoras afrodescendentes deve-se ao fato de que ele representa uma forma de resistência apresentada ao inglês padrão dos EUA. Fruto das diferenças culturais entre negros e brancos, uma vez que a linguagem se tornou um meio de autodiferenciação,

o *Ebonics* figura como elemento constitutivo da identidade de grupo.

A escrita feminina apresenta-se não como uma alternativa à hegemonia masculina, mas como uma construção subversiva que se desenvolve no seio do discurso patriarcal e que, progressivamente, o modifica, deixando em aberto a possibilidade de uma linguagem diferente (IRIGARAY, 1977).

## **2. Autoimagem e poder: a construção da identidade em *The Color Purple***

A questão da autoimagem é amplamente abordada em *The Color Purple* (1970) e, segundo a autora, reflete algo de sua experiência pessoal, uma vez que ela mesma teve a sua autoestima bastante abalada quando perdeu a visão, ainda criança, devido a um acidente.

Alice Malsenior Walker nasceu em Eatonton, Geórgia, no sul dos Estados Unidos. Em sua luta pelos direitos civis dos negros e das mulheres, participou de vários movimentos nos Estados Unidos da América do Norte e fez da literatura uma arena para a discussão e a representação dos efeitos sociais da repressão. Os seus romances registram a luta das mulheres por espaço em uma estrutura social racista e sexista.

*The Color Purple* é um romance epistolar, publicado em 1982, que narra a história de um grupo de mulheres de uma comunidade rural na Geórgia na primeira metade do século XX. A protagonista e narradora, Celie, é uma jovem negra, de quatorze anos, que escreve cartas para Deus no intuito de minorar o seu sofrimento, uma vez que sofre abuso sexual por parte de Alphonso, o homem que ela acredita ser seu pai biológico. Em sua pouca idade, ela não é capaz de entender por que é obrigada a submeter-se à violência do estupro; por que deve ser a substituta sexual para a mãe doente. Ao trauma que sofre é acrescentada a obrigatoriedade do silêncio, pois Alphonso a proíbe de relatar o fato a outras pessoas, exceto Deus. As cartas que Celie escreve, primeiramente para Deus e, depois, para a irmã, colocam-na na posição de uma Sherazade cujo inimigo se encontra em todos os lugares, menos em sua mente (STEINEM, 1997, p. 328). A inserção do gênero epistolar traz no bojo uma aspiração libertária, visto que a escrita deriva da impossibilidade da fala.

Após gerar dois filhos que são levados pelo suposto pai, Celie começa a desconfiar que, embora diga que os matou, na realidade, ele os vendera a algum casal infértil.

Sua irmã caçula, Nettie, é o seu único conforto, e quando um homem, identificado apenas como Sr. \_\_\_\_ lhe propõe casamento, Alphonso rejeita a oferta, deixando Celie preocupada com a hipótese de que a irmã também venha a ser seviciada por ele. Como uma alternativa, Alphonso sugere ao pretendente uma troca: que ele fique com Celie ao invés de Nettie.

A forma com que ele a descreve é degradante:

She is ugly. He say. But she ain't no stranger to hard work. And she clean. And God done fixed her. You can do everything just like you want to and she ain't gonna make you feed it or clothe it (...) She ain't smart either, and I'll just be fair, you have to watch her or she'll give away everything you own. But she can work like a man (WALKER, 2003, p. 8).

Quando, enfim, o Sr. \_\_\_ decide aceitar a troca, casando-se com Celie, ela passa do domínio de um homem para o de outro. Mal recebida pelos quatro filhos do marido, vê-se na posição de empregada e, não raras vezes, é surrada, como se fosse uma das crianças da casa. Se às crianças é reservado o direito de chorar, a Celie cabe suportar:

He beat me like He beat the children. Cept he don't never hardly beat them. He say, Celie, git the belt. The children be outside the room peeking through the cracks. It all I can do not cry. I make myself wood. I say to myself, Celie, you a tree. That's how come I know trees fear man (WALKER, 2003, p. 23).

O corpo, segundo Homi Bhabha (1998, p. 167), está simultaneamente inscrito “tanto na economia do prazer e do desejo como na economia do discurso e do poder”. Assim, as relações de poder e de dominação tendem a procurar sustento na degradação do corpo do “outro”, como meio de subjugar-lo, destituí-lo de inteligência e de capacidade de autocontrole e de resistência (WEST, 1994, p. 104-5).

Consciente de que, mesmo depois do término do movimento pelos direitos civis, a situação das mulheres negras permanecia igual, visto que os homens negros não desejavam romper com a estrutura patriarcal que legitimava a subordinação das mulheres negras, Alice Walker aderiu ao grupo de escritoras que usam a literatura para tornar sua realidade em um espaço de resistência e luta. Assim, em *The Color Purple*, ela cria personagens cujas vidas trazem à baila a opressão sofrida pela mulher negra nos Estados Unidos, e Celie é, sem dúvida, a encarnação dessa mulher.

Destituída da própria identidade, desrespeitada em todos os sentidos, Celie iguala-se às coisas, reifica-se. Vida afora, ela incorpora a descrição que Alphonso um dia fez dela; deprecia-se, anula-se. Reveste-se de indiferença ao ponto de nada sentir quando o marido traz a amante, Shug Avery, para casa e esta lhe diz que ela é “feia mesmo”.

Shug é cantora e está seriamente doente, “com a pior doença de mulher”, conforme afirma o sogro de Celie. Esta a vê de forma idealizada e, aos poucos, percebe que se sente profundamente atraída por ela.

I look at Shug and feel my heart Begin to cramp. It hurt me so, I cover it it my hand. I think I might as well be under the table, for all they care. I hate the way I look, I hate the way I'm dress. Nothing but churchgo-

ing clothes oin my chiefferobe. And Mr. \_\_\_looking at Shug’s bright black skin in her tight red dress, her feet in little sassy red shoes. Her hair shining in waves. Before I know it, tears meet under my chin. And I’m confuse. He love looking at Shug. I Love looking at Shug. But Shug don’t Love looking at but one of us. Him (WALKER, 2003, p. 74).

Somente com a chegada de Shug, Celie descobre que o prenome de seu marido é Albert, mas ela não tem permissão para chamá-lo pelo nome de batismo. Para Celie, ele é o Sr. \_\_\_\_\_, o seu “senhor”, a quem deve obediência.

A subserviência de Celie contrasta com a atitude de Sofia, mulher de seu enteado, Harpo. Enquanto Celie suporta as agruras do seu cotidiano, Sofia reage a qualquer tentativa de controle. As brigas que tem com o marido chegam à agressão física e, devido à sua compleição forte, é sempre ela quem acaba vencendo. A insistência de Harpo em controlá-la acaba por fazer com que Sofia o abandone, levando os filhos com ela.

Entre as duas há uma diferença no que tange à autoimagem. Sofia é segura de si e não compreende porque Celie aceita tudo o que lhe fazem. No entanto, ela própria sofre as consequências do preconceito. Incapaz de ceder ao controle do marido negro, ela, igualmente, se rebela ante a vontade da mulher branca que deseja tê-la como empregada. A sua consciência identitária e a sua luta pela igualdade de direitos esbarram em uma opressão que é tanto de classe quanto de gênero e etnia. O seu corpo torna-se objeto do exercício do poder por meio da violência. A sua negativa gera um cruel espancamento:

When I see Sofia I don’t know why ahe still alive. They crack her skull, they crack her ribs. They tear her nose loose on one side. They blind her in one eye. She swole from head to face. Her tongue the size of my arm, it stick out tween her teef like a piece of rubber (WALKER, 2003, p. 88).

A violência contra a mulher se constitui em uma das formas mais agressivas do patriarcado, que, infelizmente, ainda hoje, conta com o apoio e o consentimento dos aparelhos ideológicos que reproduzem a lógica patriarcal dominante.

Entretanto, as personagens femininas de Walker, apesar da opressão, superam-se, dando um novo rumo a suas histórias, questionam e refletem sobre sua condição. A evolução de Celie, o seu empoderamento, levou alguns críticos a considerar o romance como um *Bildungsroman*, ou seja, um romance de formação (SUNDQVIST, 2006).

O desenvolvimento da protagonista só se torna possível graças à intervenção de outras mulheres. Se Sofia faz com que Celie lance um olhar crítico à sua condição de subalternidade, é Shug quem a faz descobrir-se como mulher:



Listen, she say, right down there in your pussy is a little Button that gits real hot when you do you know what with somebody. It git hotter and hotter and then it melt. That the good part. But other parts good too, she say. Lot of sucking go on, here and there, she say. Lot of finger and tongue work (WALKER, 2003, p.78)

Antes dessa conversa com Shug, Celie equiparava o ato sexual à necessidade fisiológica da excreção:

Naw, I say. Mr. \_\_\_\_ can tell you, I don't like it at all. What is it like? He git up on you, heist your nightgown round your waist, plunge in. Most times I pretend ain't there. He never know the difference. Never ast me how I feel, nothing. Just do his business, get off, go to sleep.

She start to laugh. Do his business. Why, Miss Celie. You make it sound liike He going to the toilet on you. That what I feel like, I say (WALKER, 2003, p. 78).

No decorrer da narrativa, a relação homoafetiva instaura-se e transforma-se em amor. Igualmente, a descoberta do prazer assume o caráter de celebração:

My mama die, I tell Shug. My sister Nettie run away. Mr. \_\_\_\_\_ come git me to take care his rotten children. He never ast me nothing bout myself. He clam on top of me and fuck and fuck, even when my head bandaged. Nobody ever love me, I say.

She say, I love you, Miss Celie. And then she haul off and Kiss me on the mouth. Um, she say, like she surprise. I kiss her back, say, um, too. Us kiss and kiss till us can't hardly kiss no more. Then us touch each other (WALKER, 2003, p. 115).

O empoderamento psicológico inicia com o despertar da consciência em relação à sua autonomia e desenvolvimento pessoal; envolve autoestima e autoconfiança, bem como o controle sobre a própria sexualidade, sobre a reprodução e sobre a sua segurança pessoal; decorre da consciência individual de força. No campo da sexualidade, as relações de poder se manifestam explícita ou implicitamente. A relação amorosa entre Shug e Celie desconstrói a assimetria presente no relacionamento desta com o marido.

A par da afetividade entre as duas personagens, o romance enfatiza a relação fraterna entre mulheres, condição que os críticos denominam “sisterhood” e que corresponde à coesão de grupo proposta por Stromquist.

Por intervenção de Shug, Celie descobre que sua irmã está ainda viva e na África, acompanhando um casal de missionários que, coincidentemente, adotou os dois filhos que Alphonso lhe dera e que

julgava perdidos para sempre. Desde que se casara com Albert, ele escondia as cartas de Nettie, em represália ao desprezo que a menina demonstrara ante a sua tentativa de sedução, no breve tempo em que ela estivera com eles, após fugir da casa paterna.

A raiva de Celie explode na forma de blasfêmia contra um Deus de quem ela esperava conforto e solução, obtendo apenas silêncio.

What God do for me? I ast.

She say, Celie! Like the shock. He gave you life, good health, and a good woman that Love you to death.

Yeah, I say, and he give me a lynched daddy, a crazy mama, a lowdown dog of a step pa and a sister I probably won't ever see again. Anyhow, I say, the God I been praying and writing to is a man. And act just like all the other mens I know. Trifling, forgetful and lowdown (WALKER, 2003, p. 193).

Novamente, Shug intervém, mostrando-lhe que o Deus que ela imaginara era o Deus branco, da Bíblia dos brancos, e que mesmo os negros o imaginavam assim, pois jamais aceitariam um deus negro, “de cabelo pinchaim”. O discurso de Shug revela a sua própria interpretação de Deus: um ser que está presente em todas as coisas. Assim, juntamente com a sua antiga concepção de divindade, Celie perde a sensação amarga de que o Deus para quem escrevia era homem e desinteressado de seus problemas. Suas cartas passam a ser endereçadas a Nettie.

Quando Shug resolve ir embora, Celie a acompanha, contrariando a vontade do marido. Em virtude de uma mudança em sua autoimagem, ela se permite refletir criticamente sobre a sua condição enquanto mulher de Albert e, até mesmo, optar por abandoná-lo.

Celie is coming to Memphis with me.

Over my dead body, Mr. \_\_\_\_\_ say.

You satisfied that you want, Shug say, cool as clabber.

Mr. \_\_\_\_\_ start up from his seat, look at Shug, plop back down again. He look over at me. I thought you was finally happy, he say. What wrong now?

You a lowdown dog is what's wrong, I say. It's time to leave you and enter into the Creation. And your dead body just the welcome mat I need.

Say what? He ast. Shock.

All round the table folkses mouths be dropping open (WALKER, 2003, p. 202).

A coragem para enfrentar Albert e extravasar toda a revolta que a sufoca deriva da descoberta do eu, pois Celie não mais se vê como um objeto. Em Memphis, estimulada por Shug, ela passa a fazer da costura o seu meio de subsistência, adquirindo, também, independência financeira.

A herança que recebe por ocasião da morte do padrasto faz com que retorne à sua cidade, provocando o fim de seu relacionamento amoroso com Shug. Muito embora a sensação de ter a posse de uma casa e de uma loja provoque em Celie um encantamento outrora impensado, a sua decisão de utilizá-la para dar continuidade ao negócio já iniciado faz com que passe um verão inteiro distante de Shug. Ao retornar a Memphis, Celie descobre que Shug se apaixonara por um rapaz de dezenove anos. O rompimento faz com que Celie questione, novamente, a própria imagem, mas a mulher que existe ao fim do romance distancia-se da menina infeliz do primeiro capítulo. Celie percorre um longo caminho que a leva à descoberta da própria identidade e do seu espaço no mundo.

Tomando posse de sua herança, ela volta a conviver com as mesmas pessoas que fizeram parte de seu passado, porém, de forma diferenciada. Ciente de sua capacidade de superar as adversidades, Celie consegue domar a raiva dentro de si e relacionar-se normalmente com Albert. Ambos tiveram uma história afetiva com Shug e cada um deles a ama a seu modo.

É Albert quem define a independência de Shug e Sofia:

Mr. \_\_\_\_ast me the other day what it is I Love so much bout Shug. He say he love her style. He say to tell the truth, Shug act more manly than most men. I mean she upright, honest. Speak her mind and the devil take the hindmost, he say. You know Shug will fight, he say. Just like Sofia. She bound to live her life and be herself no matter what (WALKER, 2003, p. 274).

Sofia, após ser sentenciada a doze anos de prisão, tem sua pena transformada em igual tempo de serviços prestados à mulher branca a quem rejeitara como patroa. Durante o período em que esteve a serviço da mulher do prefeito, Sofia experimentou uma condição de vida subumana, abrandada apenas pelo tratamento que Eleonor Jane, a filha de sua patroa, lhe dispensava. Ter de criar os filhos alheios sem poder ver os próprios fora o pior sofrimento que suportara.

Ao ser convidada para trabalhar na loja de Celie, Sofia retoma as rédeas de sua própria vida. Numa das muitas visitas indesejadas que Eleonor Jane lhe faz, levando o bebê que tivera, Sofia se vê coagida a demonstrar um afeto pela criança que de fato não sente. Sua resposta a Eleonor Jane retrata o abismo que se formou entre elas.

What you want from me? say Sofia. I feel something for you because out of all the people in your daddy's house you showed me some human kindness. But on the other hand, out of all the people in your daddy's house, I showed you some. Kind feeling is all I have to offer you. I don't have nothing to offer your relatives but just what they offer me (WALKER, 2003, p. 269).

Ao fim do romance, as diferenças entre os sexos parecem resolvidas através de um equilíbrio de parte a parte: as personagens masculinas surgem suavizadas, visivelmente mais conscientes do espaço social da mulher, e as femininas mostram-se mais assertivas, empreendedoras.

Em uma entrevista a Mary Helen Washington (1973, p. 2), Alice Walker afirmou que suas personagens femininas empregam três tipos de estratégias de sobrevivência estritamente relacionadas a três ciclos que as mulheres negras experimentaram na América. O primeiro ciclo compreende o século XIX e o início do século XX, quando as mulheres eram vítimas de opressão racial e sexual, restando-lhes apenas suportar o sofrimento que lhes era imposto. O segundo ciclo vai de 1940 a 1950 e corresponde a um momento histórico em que as mulheres negras queriam fazer parte do assim denominado *American mainstream*. Eram mulheres que se distanciavam de suas origens, buscando a assimilação por meio dos valores da América branca. O terceiro ciclo, influenciado pelos movimentos sociais em prol dos negros, abrange as mulheres que, apesar do sofrimento, buscam dar um novo rumo às suas vidas a partir da redescoberta do eu, do seu potencial criativo e da capacidade de integrar-se ativamente à sociedade.

As personagens Celie, Shug e Sofia, de *The Color Purple*, sem dúvida, pertencem ao último ciclo, na medida em que se tornam protagonistas de sua própria história.

### **3. Transgredindo a lei do pai: a configuração da identidade feminina em *Sula*, de Toni Morrison**

Toni Morrison, autora de *Sula*, ganhou o prêmio Nobel de Literatura em 1993. Seu romance de estreia, *The bluest eye* (1970), é um estudo sobre gênero, raça e beleza, temas que estão também presentes em *Sula* (1974). Com o seu terceiro romance, *Song of Solomon* (1977), Morrison despertou a atenção da crítica, tornando-se um dos expoentes da literatura de autoria feminina contemporânea.

Professora universitária aposentada e escritora, Morrison sempre rejeitou os “ismos” que pudessem rotular a sua obra, dentre eles o feminismo, como se pode observar na entrevista concedida a Zia Jafrey, em 1998:

TM: I would never write any “ist.” I don't write “ist” novels.

ZJ: Why distance oneself from feminism?

TM: In order to be as free as I possibly can, in my own imagination, I can't take positions that are closed. Everything I've ever done, in the writing world, has been to expand articulation, rather than to close it, to open doors, sometimes, not even closing the book -- leaving the endings open for reinterpretation, revisitation, a little ambiguity. I detest and loathe [those categories]. I think it's off-putting to some readers, who may feel that I'm involved in writing some kind of feminist tract. I don't subscribe to patriarchy, and I don't think it should be substituted with matriarchy. I think it's a question of equitable access, and opening doors to all sorts of things (JAFFREY, 1998).

No entanto, como afirma Carreira (2010, p. 270), “uma obra nem sempre traduz o que seu autor pensa, ou defende, e há vezes em que o texto nega o que autor afirma”. Os romances de Morrison contêm personagens femininas que, de uma forma ou de outra, desafiam o patriarcado, e a própria autora, na mesma entrevista, afirma que, para ela, o que chamam de feminismo sempre esteve atrelado à negritude, uma vez que cresceu cercada por mulheres negras, de temperamento forte, que sempre assumiram a tarefa de trabalhar, criar filhos e cuidar de suas casas. Enquanto parte daquele mundo, nunca lhe ocorreu ser aquela uma postura feminista.

Ao contrário do que ocorre em *The Color Purple*, em que as personagens masculinas representam a opressão do patriarcado, em *Sula*, os homens, como atores sociais, têm um lugar periférico no romance. São as personagens femininas que demarcam a sua existência.

*Sula* narra a história de três gerações de mulheres e as relações entre as duas personagens femininas principais, Sula e Nel, desde sua infância, em 1919, até a idade adulta. O romance, que se passa em uma comunidade negra fictícia em Ohio, denominada “The Bottom”, desafia estereótipos de raça, assim como engendra a autoconstrução da identidade da personagem que dá título ao romance. Em sua busca por experiência e liberdade, Sula se torna a personificação tanto do potencial da mulher negra como também o bode expiatório de uma sociedade despreparada para o que ela representa.

Sula e Nel são amigas desde a infância e vêm de famílias absolutamente diferentes. Helene, a mãe de Nel, é filha de uma prostituta *Creole*, Rochelle. Desde a infância, ela fora criada pela avó materna, Cecile, que procurara proporcionar à neta uma vida respeitável. Parte dos ensinamentos que recebeu consistia em aceitar o espaço que lhe fora concedido na sociedade, como se este fosse uma deferência especial. Essa postura pode ser observada quando Helene e Nel vão ao funeral de Cecile e são humilhadas no trem por estarem em um vagão destinado aos brancos. Ao ser advertida bruscamente e intimada a sentar-se no vagão apropriado, Helene responde com um sorriso coquete, atitude esta reprovada por alguns soldados negros que assistem à cena.

“What you think you doin’, Gal?”

“We made a mistake, sir. You see, there wasn’t no sign. We just got in the wrong car, that’s all. Sir.”

“We don’t’ low no mistakes on this train. Now git your butt on in there.

(...) Helen smiled. Smiled dazzlingly and coquettishly at the salmon-colored face of the conductor (MORRISON, 2004, p. 21).

A atitude subserviente de Helene reflete algo que tem sido a maior preocupação de Toni Morrison enquanto autora: o racismo institucionalizado e ensinado.

It is a question of education, because racism is a scholarly pursuit. It’s all over the world, I am convinced. But that’s not the way people were born to live. I’m talking about racism that is taught, institutionalized. Everybody remembers the first time they were taught that part of the human race was Other. That’s a trauma. It’s as though I told you that your left hand is not part of your body. How to breach those things? There is a very, very serious problem of education and leadership. But we don’t have the structure for the education we need. Nobody has done it. Black literature is taught as sociology, as tolerance, not as a serious, rigorous art form (ANGELO, 1989).

Sob a influência da avó, Helene torna-se uma mulher manipuladora e obcecada por um padrão de vida convencional que a distancie de suas origens. Assim casa-se com um sobrinho-neto de Cecile e passa a viver em uma bela casa em Medallion, com a filha e o marido, que trabalha como cozinheiro em uma linha de barcos da região dos Grandes Lagos.

No funeral de Cecile, Nel encontra Rochelle e descobre que ela é sua avó materna, percebendo claramente o contraste entre ela e Helene. Ao retornar a casa, Nel vê sua própria imagem no espelho; observa seus traços, inclusive o nariz chato que a mãe detesta, e se descobre como pessoa, como alguém independente da vontade dos pais.

“I’m me,” she whispered, “Me.”

Nel didn’t know quite what she meant, but on the other hand she knew exactly what she meant.

“I’m me. I’m not their daughter. I’m not Nel. I’m me. Me.” (MORRISON, 2004, p. 28).

Essa descoberta dá-lhe a força necessária para desobedecer à mãe e estabelecer relações de amizade com Sula, uma menina que conheceu na escola em que estudava e com quem Helene a proibiu de conversar, sob a alegação de que a outra tinha uma tez muito escura.

Meninas solitárias, elas descobrem uma na outra o conforto que só os velhos amigos proporcionam. Tendo percebido, anos antes, que por serem negras e mulheres a sensação de liberdade e triunfo era algo proibido para elas, entregam-se com empenho à empreitada de “construir” as pessoas que desejam ser.

Because each had discovered years before that they were neither white nor male, and that all the freedom and triumph was forbidden to them, they had set about creating something else to be. Their meeting was fortunate, for it let them use each other to grow on. Daughters of distant mothers and incomprehensible fathers (Sula's because he was dead; Nel's because he wasn't), they found in each other's eyes the intimacy they were looking for (MORRISON, 2004, p. 52).

Apesar de terem personalidades diametralmente opostas, desde que se conheceram, aos doze anos, Sula e Nel têm uma relação de amizade simbiótica e complementar. Ao contrário da amiga, que mora em uma casa organizada e arrumada, Sula vive em uma casa em que a agitação e a desordem imperam. A família de Sula é comandada por sua avó, Eva Peace, que é uma mulher forte, controladora e com uma história de vida atípica. Quando o marido a abandonou, com três crianças pequenas e sem condições de subsistência, ela foi capaz de amputar a própria perna a fim de ter meios para sustentar os filhos. Sula tinha apenas três anos quando seu pai morreu e sua mãe, Hanna, decidiu voltar a morar com Eva. Além dos três filhos e da neta, Eva cercou-se de agregados.

As mulheres da família Peace apreciam a companhia dos homens, mas não se deixam dominar por eles. Eva, apesar da deficiência física, é vaidosa e gosta de ser cortejada e elogiada pelos homens, e Hanna é uma mulher extremamente sensual que mantém relações com homens casados da comunidade, em sua maioria maridos de suas amigas e vizinhas. No entanto, essa necessidade da presença masculina não é acompanhada de afeto, mas descomprometida e de natureza puramente sexual.

A desordem na família Peace atinge todas as esferas de relacionamento e até mesmo os limites do amor materno são transgredidos no romance, pois Eva não hesita em pôr fim à vida de Plum, o filho viciado, por não conseguir mais presenciar o seu desespero, assim como abrevia o fim de Hanna quando esta se queima mortalmente.

Os sentimentos de Hanna em relação à Sula também são ambivalentes. Em uma conversa com outras mulheres, Hanna afirma que a ama, pois é sua filha, mas “não gosta” dela:

In that mercury mood in July, Sula and Nel wandered about the Bottom barefoot looking for mischief. They decided to go down by the river where the boys sometimes swam. Nel waited on the porch of 7 Carpenter's

Road while Sula ran into the house to go to the toilet. On the way up the stairs, she passed the kitchen where Hannah sat with two friends, Patsy and Valentine. The two women were fanning themselves and watching Hannah put down some dough, all talking casually about one thing and another, and had gotten around, when Sula passed by, to the problems of child rearing.

“They a pain.”

“Yeh. Wish I’d listened to mamma. She told me not to have ‘em too soon.”

“Any time atall is too soon for me.”

“Oh, I don’t know. My Rudy minds his daddy. He just wild with me. Be glad when he growed and gone.”

Hannah smiled and said, “Shut your mouth. You love the ground he pee on.”

“Sure I do. But he still a pain. Can’t help loving your own child. No matter what they do.”

“Well, Hester grown now and I can’t say love is exactly what I feel.”

“Sure you do. You love her, like I love Sula. I just don’t like her. That’s the difference.”

“Guess so. Likin’ them is another thing.”

“Sure. They different people, you know...”

She only heard Hannah’s words, and the pronouncement sent her flying up the stairs. In bewilderment, she stood at the window fingering the curtain edge, aware of a sting in her eye. Nel’s call floated up and into the window, pulling her away from dark thoughts back into the bright, hot daylight (MORRISON, 2004, p. 57).

Ao ouvir o comentário da mãe, Sula percebe que o amor não é algo que deva ser compreendido dentro do escopo de uma visão idealista ou romântica, mas como uma emoção que se quer involuntária; que tanto pode ser prazerosa como pode engendrar um permanente sentimento de frustração e tornar-se uma carga.

Eva passara tanto tempo lutando para alimentar os filhos que não lhe sobrou tempo para demonstrar amor por eles, e Hanna, inconscientemente, transfere para a filha a mesma frieza que experimentara quando criança. A dualidade dos sentimentos de Hanna, de certa forma, ajuda a sedimentar a personalidade de Sula. Da avó, Sula herda o poder de decisão, a coragem; da mãe, a sensualidade. A fundamentação do seu caráter é a desordem e Sula decide a sua vida por si mesma, sem a interferência de terceiros, o que a torna indiferente a qualquer código de moralidade. Ela é, no sentido mais amplo da palavra, uma mulher egoísta. Não tendo ambições, ela não pensa no futuro, escapando-lhe o sentido normal da relação de causa e efeito.

... she [Sula] lived out her days exploring her own thoughts and emotions, giving them full reign, feeling no obligation to please anybody unless their pleasure pleased her. As willing to feel pain as to give pain, hers



was an experimental life-ever since her mother's remarks sent her flying up those stairs, ever since her one major feeling of responsibility had been exorcised on the bank of a river with a closed place in the middle. The first experience taught her there was no other that you could count on; the second that there was no self to count on either. She had no center, no speck around which to grow.... She was completely free of ambition, with no affection for money, property or things, no greed, no desire to command attention or compliments--no ego. For that reason she felt no compulsion to verify herself--be consistent with herself (MORRISON, 2004, p. 118-19).

O acidente que causa a morte de Hanna não lhe traz dor nem perplexidade, apenas curiosidade, e Eva é a única a perceber isso.

Sula e Nel compartilham um segredo. Quando eram crianças, acidentalmente, Sula causou a morte de outra criança, Chicken Little. De brincadeira, ela girara o menino no ar, mas ele escapara de suas mãos e caíra no rio, morrendo afogado, uma vez que nenhuma das duas fizera sequer um gesto para salvá-lo. O desespero de Sula ante a morte do menino contrasta com o inesperado autocontrole de Nel, que, vida afora, julga-se superior à amiga por esse motivo. Para Nel, o mundo é constituído por oposições binárias e somente após a morte de Sula ela vem a compreender que ambas tiveram as suas parcelas de culpa.

Em 1927, Nel se casa com um jovem garçom, Jude Greene. Até conhecer Jude, ela sempre fora uma garota manipulada pela vontade e princípios de seus familiares. Seu único desvio à norma era a amizade com Sula. O que a impeliu ao casamento foi o fato de que Jude precisava dela e, aos seus olhos, isso lhe conferia importância e individualidade.

Após o casamento, Sula parte para cursar a faculdade, só retornando dez anos depois. Esse retorno impõe mudanças à rotina dos habitantes do lugar e a tal ponto que o sinal de nascença de Sula passa a ser associado com o mal e a sua personificação. O romance reforça essa ideia ao dar conta de que a chegada de Sula a pós dez anos de afastamento fora acompanhada por uma praga de melros. Apenas Eva associa os dois fatos, interpretando-os como um mau presságio. Ao dizer à neta que ela deve se casar e ter filhos, recebe uma resposta áspera: “ I don't want to make somebody else. I want to make myself”.

Seu argumento é que nem a avó nem a mãe necessitaram da presença de um homem em suas vidas, ao que a avó retruca, dizendo que não fora por opção. A discussão entre as duas é agressiva e amarga.

Percebe-se em Sula uma tentativa de inverter os papéis sociais, da condição periférica da mulher à liberdade, que, até então, era um privilégio masculino. Seu retorno afeta a comunidade local de modo

surpreendente. A sua sensualidade agressiva provoca repúdio, assim como o prazer destrutivo que acompanha os seus relacionamentos:

And the fury she created in the women of the town was incredible – for she would lay their husbands once and then no more. Hanna had been a nuisance, but she was complimenting the women, in a way, by wanting her husbands. Sula was trying them out and discarding them without any excuse the men could swallow. So the women, to justify their judgement, cherished their men more, soothed the pride and vanity Sula had bruised (MORRISON, 2004, p. 115).

Sula assume para si um papel que, até então, só aos homens era concedido: o direito de começar e terminar uma relação segundo seus próprios interesses. Além disso, ela viola uma norma silenciosa da comunidade ao relacionar-se sexualmente com homens brancos.

Toni Morrison, em várias entrevistas, tem feito alusão à dificuldade que seu pai tinha em lidar com pessoas brancas. Seu orgulho não admitia que um branco pisasse em sua casa, o que só acontecia quando ele não estava presente. Parte desse episódio da sua experiência pessoal encontra eco no romance.

**O Globo** – É verdade que o seu pai considerava os negros moralmente superiores aos brancos e impedia que brancos entrassem em sua casa?

**TONI MORRISON** – É verdade. Mesmo quando ele recebia o carteiro ou algum serviço de cobrança, não permitia que o funcionário entrasse na casa se ele fosse branco. Mas minha mãe, ao contrário, era sempre muito receptiva a pessoas de qualquer raça. É claro que ela só poderia receber visitas de brancos quando meu pai não estava em casa. Cresci assim, nessa família dividida quanto ao modo como tratar pessoas de raças diferentes. Fui educada numa escola de gente pobre, que tinha alunos de vários tons de pele. Por isso tenho hoje muitos amigos brancos. Aprendi, porém, que o racismo pode aparecer a qualquer momento e que ninguém está imune a ele (MARTINS, 2007, p. 1).

Ao contrário de Nel, Sula não pretende se casar e não se furta a ter casos com diversos homens. Essa sua atitude provoca até mesmo uma reação por parte de Eva, de quem ela passa a ser guardiã, e a quem coloca em um asilo.

Ao retomar o contato com Nel, Sula não hesita em relacionar-se com o marido da amiga, até serem descobertos e haver o rompimento definitivo da amizade entre as duas. Nel, em sua dor pela rejeição

do marido, atribui unicamente a Sula a culpa pelo seu infortúnio, sem atentar para o fato de que Jude a abandona, mas Sula não parte com ele, permanecendo na cidade. A educação que recebeu, calcada no olhar hegemônico masculino, fez com que acreditasse que a sua identidade só se completava com a presença de Jude. Perdendo-o, sente que a referência à qual o seu sentido do eu se ancorava se desfaz completamente.

Simultaneamente, todos os infortúnios que ocorrem em *The Bottom* passam a ser atribuídos à presença de Sula, gerando uma histeria coletiva. Curiosamente, a cruzada contra Sula faz com que os membros da sociedade local, anteriormente individualistas, empenhem-se em uma relação mais próxima em prol da manutenção da moral.

Their conviction of Sula's evil changed them in accountable yet mysterious ways. Once the source of their personal misfortune was identified, they had leave to protect and love one another. They began to cherish their husbands and wives, protect their children, repair their homes and in general band together against the devil in their midst (MORRISON, 2004, p. 117).

Quando Sula conhece Ajax, ela começa a ser exposta aos mesmos sentimentos que criticara em Nel, pois descobre um tipo de amor que leva o ser humano ao desejo de posse. No entanto, ao externar seus sentimentos, é abandonada pelo amante. A consciência da fluidez e inconstância do amor entre um homem e uma mulher leva-a a perceber a solidez da amizade e ao desejo de que seu relacionamento com Nel não tivesse sido abalado.

Em seu leito de morte, ao fim do romance, Sula recebe a visita de Nel. Embora não percebam isso no momento, para o leitor fica evidente o fato de que elas constituem seres opostos que se complementam. A atração que uma tinha pela casa da outra na infância é introduzida no romance como um símbolo dessa complementaridade. Ao contrário do que muitos críticos advogam, elas não existem no universo ficcional nos termos de uma oposição binária e sim nos termos de uma dualidade que é inerente aos seres humanos, reconstruída na ficção exatamente para questionar o binarismo.

A conversa entre as duas é dura, remoendo dores passadas. Mesmo à morte, Sula é arrogante, o que faz com que Nel lhe diga que não pode ser assim; sendo mulher e negra, ela não pode agir como um homem. Ao que Sula responde perguntando se aquilo não era o mesmo que ser um homem. Em um rompante, ela diz a Nel que todas as mulheres negras daquele país estavam fazendo o mesmo que ela: morrendo; só que ela morria sabendo que tivera a chance de viver do jeito que quis, enquanto que as outras morriam como um toco de árvore ressecada. Ela morria em solidão, mas a sua solidão era apenas sua; não era causada por outra pessoa; não era uma “solidão de segunda mão” (p. 143).

Sula passa a vida lutando contra o estereótipo da dominação masculina, tentando subverter a ideologia do patriarcado por meio da inversão de papéis sociais. Como personagem, ela pode ser alinhada com o produto de um tipo de literatura pós-moderna em que a inversão do maniqueísmo do patriarcado desmascara as estratégias discursivas e sociais masculinas e é, reconhecidamente, um processo necessário de resistência.

Jacques Derrida reminds us that binary oppositions are “a violent hierarchy” where one of the two terms forcefully governs the other. A crucial stage in their deconstruction involves an overturning, an inversion “which brings low what was high”. The political effect of ignoring this stage, of trying to move beyond the hierarchy into a world quite free of it, is simply to leave it intact in the only world we have (DOLLIMORE, 1986, p. 190).

Se o fato de ser negra e mulher faz de Nel um ser subserviente no mundo em que vive, para Sula soa como um convite à transgressão. Mesmo oriunda de uma linhagem de mulheres fortes, Sula é a única de sua família a contestar os padrões sociais e morais de forma absoluta, como se viesse acumulando traços diversos de suas antecessoras, de modo a formar uma mulher totalmente incomum para os padrões da época: “Their evidence against Sula was contrived, but their conclusions about her were not. Sula was distinctively different. Eva’s arrogance and Hanna’s self-indulgence merged in her, with a twist that was all her own imagination” (MORRISON, 2004, p. 118-9).

O fim do romance dá, ao leitor, a impressão da derrota de Sula, mas a sua morte, sem gerar filhos, pode ser interpretada como uma última rebelião à lei do pai:

Genealogy is also the place of immortality where death is defeated. While the individual is mortal, as long as the line continues, he is immortal. (The king is dead, long live the king.) Fathers live in, and because of, the transmission of the genealogical line, that is, the line of the family, society, nation or culture. Refusing to acknowledge the line, the genealogy, or refusing to carry it forward, means the end of the line. It means death for the father (SLAUGHTER, 2000, p. 5).

Se o espaço de Sula não pôde de todo ser conquistado em termos da inversão de valores pretendida, fica, de resto, a noção de irmandade, de *sisterhood*, que Nel e Sula conseguiram partilhar em algum momento de suas histórias pessoais. Essa fraternidade, esse compartilhamento é comicamente referenciado quando, no instante de sua morte, percebe que morrer não é doloroso e ela diz a si mesma: “Wait’ll I tell Nel” (MORRISON, 2004, p. 149).

### Considerações finais

As obras de autoria feminina contemporâneas compartilham um traço comum: a concessão de voz à mulher, bem como o empoderamento por meio da enunciação. Enquanto produto estético, essas obras detêm valor em si mesmas, sem, no entanto, deixar de cumprir um papel social: de denunciar como a cultura propaga as referências sociais sob a ordem da dominação masculina.

Neste artigo, abordamos o *empoderamento* em referência à conquista da autonomia por parte das mulheres; um processo que tem aspectos tanto coletivos como individuais, pois, conforme afirma Stromquist, consiste na modificação da autoimagem e no desenvolvimento da consciência crítica que precede a tomada de decisão geradora de uma ação. Em todo o processo, a coesão de grupo vem a ser um fator de importância.

No campo de estudos de gênero, existe uma tensão entre gênero como igualdade e gênero como diferença. Os partidários da primeira corrente buscam igualdade total entre homens e mulheres, e os defensores da segunda levam em consideração as necessidades específicas das mulheres (PHILLIPS, 1998). Essa tensão parece se refletir também na literatura de autoria feminina.

Em *Sula*, Nel é ensinada a viver sob a máscara dos valores hegemônicos, enquanto a protagonista luta por um espaço social, muito embora o faça buscando transformar a posição marginal da mulher em um novo centro, isto é, mudando a posição dos atores sociais, mas mantendo um paradigma baseado no arquétipo viril; construído sobre oposições binárias. Ao reificar os seus relacionamentos com os homens, Sula advoga um princípio de igualdade absoluta.

Em *The Color Purple*, há um processo de transformação da protagonista rumo à valorização da autoimagem, à descoberta e à afirmação identitária. Nesse processo, a construção da coesão de grupo é determinante para o empoderamento de Celie. É através da amizade, da fraternidade, que ela consegue se superar e encontrar o seu espaço na sociedade. A perspectiva, no romance de Walker, gira em torno do respeito às diferenças, sejam elas de origem étnica ou de gênero, observável na transformação por que as personagens passam.

Ao considerarmos a escrita de autoria feminina como o *locus* dessas discussões, podemos, igualmente, identificar nela componentes que constituem pilares do empoderamento feminino:

1. um componente cognitivo; na medida em que essa escrita busca representar as causas da subordinação da mulher nos níveis micro e macro da sociedade, incluindo discussões sobre as relações e ideologias de gênero, a sexualidade, os direitos legais, as dinâmicas conjugais, etc.
2. um componente psicológico;
3. uma vez que enfatiza a importância da autoconfiança e da autoestima feminina;
4. e um componente político; pois, advoga que a literatura pode promover mudanças sociais.

A representação do gênero na escrita de autoria feminina apresenta-se, portanto, como uma subversão do discurso patriarcal e não pretende ser cópia do real, mas uma tradução deste; uma versão dinâmica, em transformação, assim como o objeto que tenta elaborar. Àqueles que compreendem a escrita literária como algo independente do gênero, há que responder com uma citação de Nelly Richard a respeito da neutralidade da escrita:

[...] afirmar que a linguagem e a escrita são indiferentes à diferença genérico-sexual (que não existe diferença entre o masculino e o feminino), equivale a reforçar o poder estabelecido, cujas técnicas consistem, precisamente, em levar a masculinidade hegemônica a se valer do neutro, do impessoal, para falar em nome do universal. O neutro da língua, sua aparente indiferença às diferenças, camufla o operativo de ter universalizado, à força, as marcas do masculino, para convertê-lo, assim, em representante absoluto do gênero humano (2002, p.131).

A voz da mulher por detrás da pena registra instâncias da história das mulheres e, ainda que pura ficção, a sua escrita carrega as marcas de séculos de dominação masculina, bem como da luta para tornar audível o seu grito por liberdade.

### Referências bibliográficas

- ANGELO, Bonnie. *The pain of being black*. Entrevista. *Time*, 22 maio 1989.
- CARREIRA, Shirley. “Uma história de mulheres: a genealogia feminina em Sula, de Toni Morrison”. *Revista da Anpoll*, v. 28, p. 265-84, 2010.
- CONFORTIN, Helena. “Discurso e gênero: a mulher em foco”. In: GHILARDI-LUCENA, Maria Inês (org.). *Representações do feminino*. Campinas: Átomo, 2003.
- DOLLIMORE, Jonathan. “The dominant and the deviant: a violent dialectic”. *Critical Quarterly*, 28.1-2, p.179-92, 1986.
- FRIEDMAN, John. *Empowerment: uma política de desenvolvimento alternativo*. Oeiras: Celta, 1996.
- GONÇALVES, Andréa L. *História & gênero*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- HOOKS, Bell. *Feminist theory: from margin to center*. London: Pluto Press, 2000.
- IRIGARAY, Lucy. “This Sex Which Is Not One”. In: WAHROL, R.; PRICE HERNDL, Diane (ed.). *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. NJ: Rutgers, 1997.

- JAFFREY, Zia. “Toni Morrison”. Entrevista. *The Salon Books Interview*, 2 fev. 1998. Disponível em: <[http://www.salon.com/books/int/1998/02/cov\\_si\\_02int.html](http://www.salon.com/books/int/1998/02/cov_si_02int.html)>.
- JODELET, Denise. La Representación Social: Fenómeno, Concepto e Teoria. In: MOSCOVICI, Serge (org). *Psicologia Social*. Buenos Aires: Paidós, 1986.
- MARTINS, Maria. Entrevista. *O Globo*, Segundo Caderno, p. 1, 11 set. 2007.
- MORRISON, Toni. *Sula*. New York: Vintage Books, 2004 [1974].
- MOSCOVICI, Serge. *A máquina de fazer deuses*. Rio de Janeiro: Imago, 1990.
- PHILLIPS, A. (ed.). *Feminism and politics*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- SARDÀ, Amparo Moreno. “Em torno al androcentrismo em la historia”. *Cuadernos inacabados*. El arquétipo viril protagonista de la história. Exercícios de lecturas no androcentrica. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1991. p. 17-52.
- SCOTT, Joan. “História das mulheres”. In: BURKE, Peter (org.). *A escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 1992. p. 63-95.
- SLAUGHTER, M. M. “Moving beyond the law of the fathers – Toni Morrison’s *Paradise*”. *Law Text Culture*, n. 5, 2000. Disponível em: <<http://ro.uow.edu.au/ltc/vol5/iss1/17>>. Acesso em: 12 mar. 2010.
- STEINEM, Gloria. *Memórias da transgressão: momentos da história da mulher do século XX*. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1997.
- STROMQUIST, Nelly. “La búsqueda del empoderamiento: en qué puede contribuir el campo de la educación”. In: LEON, Magdalena (org.). *Poder y empoderamiento de las mujeres*. Bogotá: MT Editores, 1997.
- VARGAS LLOSA, Mario. *A verdade das mentiras*. Trad. de Cordelia Magalhães. São Paulo: Arx, 2007.
- WALKER, Alice. *The Color Purple*. Orlando: Harvest Book, 2003 [1970].
- WEST, Cornel. *Questão de raça*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- XAVIER, Elódia Carvalho de Formiga. “Reflexões sobre a narrativa da autoria feminina”. In: \_\_\_\_\_ (org.). *Tudo no feminino: a presença da mulher na narrativa brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991. p. 9-16.

Recebido em 18 de fevereiro de 2011

Aprovado em 26 de abril de 2011