

# Entre o lado de cá e o lado de lá

## uma leitura feminista de *As doze cores do vermelho*, de Helena Parente Cunha

Adelaide Calhman de Miranda

Mestranda em Teoria Literária/UnB

*As doze cores do vermelho*, de Helena Parente Cunha, conta a história da vida de uma mulher. O romance é composto por 48 módulos, cada um dividido em três ângulos, ou colunas. A primeira coluna é narrada na primeira pessoa e remete ao passado. A segunda se dirige à protagonista como *você* e se refere ao tempo presente. A terceira coluna descreve o futuro na terceira pessoa. O enredo resulta da união dos fragmentos de existência relatados nessa seqüência descontínua.

A protagonista é uma pintora que passa a vida tentando conciliar a sua arte com as tarefas domésticas e os deveres impostos a ela como mulher. Desde a infância, ela se encontra dividida entre as expectativas da sociedade e seus desejos transgressores. Assim, ela sempre se refere a dois lados: o *lado de cá* e o *lado de lá*. O primeiro é associado à mulher, à tradição, à renúncia e à reprodução (de modelos e de filhos); o segundo ao homem, à liberdade e à ruptura. A protagonista está presa no meio:

Sempre vozes de um lado e vozes do outro. Bifurcação fragmentação. No lado de cá o elo e o nó e as cores certas. No lado de lá o repente e as migrações e o livre desdobramento dos vermelhos. Entre lá e cá o meio cheio de sustos e desejos (DCV, 81)<sup>1</sup>.

A impossibilidade de permanecer no meio e a insustentabilidade da situação a levam ao desfecho inevitável. Permanece uma mensagem, um protesto contra a exploração da mulher pela sociedade patriarcal, o que inviabiliza a sua realização plena como ser humano. Essa idéia é expressa pela linguagem poética e inovadora do romance, causando uma forte impressão e se fixando pela empatia.

### O romance como denúncia

Ao evidenciar a opressão imposta às mulheres na sociedade ocidental, moderna e patriarcal, *As doze cores do vermelho* é contestador. O romance tem o mérito de explicitar a violência à qual a mulher é submetida sob o disfarce da tradição. As vozes a que se refere a protagonista na passagem acima exprimem os deveres da mulher, todos relacionados à renúncia, à sua anulação como sujeito. Marilena Chauí define violência:

Entenderemos por violência uma realização determinada de força, tanto em termos de classes sociais quanto em termos interpessoais. Em lugar de tomarmos a violência como violação e transgressão de normas, regras e leis, preferimos considerá-la sob dois outros ângulos. Em primeiro lugar, como uma conversão de uma diferença e de uma assimetria numa relação hierárquica de desigualdade com fins de dominação, de exploração e de opressão. Isto é, a conversão dos diferentes em desiguais e a desigualdade em relação entre superior e inferior. Em segundo lugar, como a ação que trata um ser humano não como sujeito, mas como uma coisa. Esta se caracteriza pela inércia, pela passividade e pelo silêncio, de modo que, quando a atividade e a fala de outrem são impedidas ou anuladas, há violência<sup>2</sup>.

Neste sentido, a protagonista sofreu violência, pois tentaram silenciá-la durante toda a sua vida. Quando criança, seus desenhos eram criticados por serem diferentes. Quando trocou o relógio de ouro pelo cavalete que tanto queria, teve como punição a destruição dele. Ao casar, foi proibida de pintar. As tarefas domésticas e o emprego ocupavam todo o seu tempo e energia; sufocavam-lhe os desejos. No entanto, a sua vontade prevaleceu temporariamente, o que deu origem ao conflito transmitido pelo romance. Se

ela tivesse consentido em ser silenciada, não haveria conflito; a violência teria triunfado. A sua luta interna contra os deveres e as censuras para desenvolver a sua arte é relatada a seguir:

Ela nunca esquecerá as censuras do marido todas as vezes que se isolou no quarto para pintar suas estrelas e seus peixes e os vermelhos roxos. Ela nunca esquecerá a latência de seus gritos e o ápice de seus quereres. Ela reporá por breve espaço as asas quebradas e comporá o vôo de rapidíssimos sorrisos. E nunca esquecerá que se esqueceu de esquecer as doze cores do vermelho (DCV, 61).

Observa-se que algumas das dificuldades enfrentadas pela protagonista decorrem da sua almejada profissão: pintora. Seu marido não se opôs ao seu emprego temporário como auxiliar de escritório ou desenhista; pelo contrário, até a estimulou a colaborar com o orçamento doméstico. Era a arte que o incomodava e que sempre proibiu. Segundo Suzanne W. Jones, o maior problema da artista heroína do *Künstlerroman* (romance de arte<sup>3</sup>), é a escolha entre seu papel como mulher, o que exige devoção a outros, e a sua aspiração como artista, o que requer dedicação exclusiva à arte. Para permanecer artista, a mulher deve questionar as definições culturais dos dois termos<sup>4</sup>.

Assim, *As doze cores* também tem o mérito de expor o gênero como construção cultural e não verdade absoluta. Susana Funck define gênero como “o significado social, cultural e psicológico sobre a identidade sexual biológica”<sup>5</sup>. Ou seja, a sociedade incorpora ao sexo biológico feminino um conjunto de idéias e expectativas como se fizessem parte da anatomia da mulher. Na realidade, esse significado cultural é uma ficção, criada pela ideologia patriarcal dominante para justificar a sua hegemonia.

Para Althusser, a ideologia é a representação da relação imaginária do indivíduo com as suas reais condições de existência<sup>6</sup>. A relação do sujeito com a sua realidade é imaginária porque ele não sabe que foi interpelado pela ideologia; ele se crê fora dela apesar de estar dentro. Teresa de Lauretis utiliza a teoria de Althusser para explicar o funcionamento da ideologia de gênero e para definir *tecnologia de gênero*. Para a autora, o gênero também é uma representação, mediante a qual o mesmo é construído:

a construção do gênero ocorre hoje através das várias tecnologias de gênero (p. ex., o cinema) e discursos institucionais (p. ex., a teoria) com poder de controlar o campo do significado social e assim produzir, promover e “implantar”

representações de gênero<sup>7</sup>.

Portanto, os sujeitos participam de forma ativa para garantir a hegemonia ideológica. Da mesma forma, os personagens da narrativa manifestam as suas representações de gênero e assim contribuem para a manutenção da ideologia dominante. As vozes reproduzidas na mente da protagonista explicitam a construção do gênero, como nos exemplos a seguir:

Ela sempre ouvirá vozes ecoando procedências e repetindo em primeiro lugar o marido. A mulher deve ser submissa (DCV, 15).

Você pensa e não pensa em seu marido e na amiga loura. Você pensa e não pensa nas vozes referentes perfurantes. Fidelidade adultério mulher de respeito respeita o marido (DCV, 81).

A voz da mulher loura ressoando o eco de consistências antigas. Em primeiro lugar o lar e a família e a família e o lar. Uma mulher de respeito é fiel ao marido. A mulher tem o dever de sacrificar seus interesses em benefício da família (DCV, 81).

Eu ia estudar na escola de belas artes como o meu namorado dos cabelos cor de mel. Ele ia fazer vestibular no começo do ano. Eu faria no ano seguinte. Me casava e estudava. Ou casa ou estuda por quê? Vozes eram vozes que havia e mastigavam o que haveria de haver. Por que era melhor casar e ser rainha do lar? (DCV, 88)

Ademais, devido a sua fragmentação, dispersão e descontinuidade, *As doze cores* pode ser considerada uma narrativa pós-moderna. Em sintonia com as teorias pós-modernas, o romance questiona as noções iluministas que sustentam a ideologia patriarcal. O sujeito fragmentado da protagonista atua no sentido de desconstruir a noção de um eu estável e coerente. As vozes escutadas, as suas perguntas questionadoras e as suas próprias transgressões colocam em xeque as noções absolutas de liberdade e de verdade. O enredo desmente as idéias iluministas da liberdade como resultado da obediência às leis, e do poder como provedor da liberdade e do progresso. A brincadeira com a linguagem serve para descaracterizá-la como neutra: “Ele elo” (DCV, 15); “Não não ão ã. Sutiã” (DCV, 18). Jane Flax explica a proximidade entre os discursos feministas e as teorias pós-modernistas:

As teóricas feministas mergulham em discursos pós-modernistas e lhes fazem eco, assim que começam a desconstruir noções de razão, conhecimento ou ego e a revelar os efeitos dos arranjos de gênero que se escondem por trás de fachadas “neutras” e universalizantes. (...) Na realidade, as feministas, como outros pós-modernistas, começaram a suspeitar que todas

essas afirmações transcendentais refletem e reificam a experiência de umas poucas pessoas - predominantemente homens brancos ocidentais. Essas afirmações trans-históricas nos parecem plausíveis em parte porque refletem importantes aspectos da experiência daqueles que dominam nosso mundo social<sup>8</sup>.

Além disso, a mudança na forma de organização estrutural da narrativa, em relação ao modelo tradicional, também pode ser considerada questionadora. Segundo Heloísa Buarque de Hollanda, mudanças na vida social implicam modificações nos gêneros literários<sup>9</sup>. Do mesmo modo, os estereótipos que definem os personagens, como o machismo exagerado do marido, servem para exacerbar uma situação opressiva para que o absurdo se torne visível.

O romance é contestador não somente por demonstrar a opressão a que as mulheres são submetidas, mas também pela sua conclusão provocadora. O final dramático da narrativa traduz a impossibilidade de conciliar as tarefas relacionadas ao seu papel de esposa e mãe com a dedicação necessária para a realização artística. Em suas palavras: “Ela conhecerá a fundo que não pertence a nenhum lado. Mas sobre ela os dois lados fecharão abas e pedaços de quadrados amarrados” (DCV, 101).

### O romance como contradição

Apesar de contestador, *As doze cores* é constituído de contradições. A construção binária *lado de cá/lado de lá* pode ser uma denúncia da dicotomia opressora *mulher/homem*, *natureza/ciência* etc. No entanto, essa dicotomia deixa de ser questionada e passa a ser reproduzida à medida que o meio termo é inviabilizado pelo enredo.

Além disso, o *lado de lá*, simbolizado principalmente pelas amigas (com exceção da amiga loura) e pela filha maior, apresenta apenas desfechos favoráveis, ao contrário do *lado de cá*. A amiga de olhos verdes é uma bem-sucedida jornalista. A amiga negra, além de ser uma ótima médica, conquista o antigo professor de desenho de quem tanto gosta. A amiga ruiva, prostituta, encontra o *marchand* que gosta dela sinceramente e aluga um apartamento para ela. A filha maior é uma independente e famosa cantora de rock, enquanto a menor acaba em surto numa maca de hospital.

O marido, representante do lado de cá, é retratado como uma figura patética, nunca estudou arquitetura como queria, e passa a vida

organizando as fichas de seus clientes e tentando pagar o apartamento de dois quartos. A mulher loura, modelo exemplar do lado de cá, acaba sem o casamento, que era a coisa mais importante da sua vida. A sua única filha foge com um homem casado, o que representa a traição de todos os seus valores.

A história da mulher loura tem o mérito de representar o colapso total do sistema defendido por ela. O problema é que, à medida que o lado bom, bem-sucedido, passa a ser o *lado de lá* e o lado ruim, fracassado, passa a ser o *lado de cá*, o que houve foi apenas uma inversão dos lados, dos valores. O modelo dos binarismos opressores permanece. Jane Flax discorre sobre as contradições presentes nos discursos feministas:

Em nossas tentativas de corrigir distinções arbitrárias (e tendenciosas em termos de gênero) as feministas geralmente acabam por reproduzi-las. O discurso feminista está cheio de concepções contraditórias e irreconciliáveis sobre a natureza das nossas relações sociais, sobre homens e mulheres e sobre a validade e a caracterização de atividades estereotipadamente masculinas e femininas. O posicionamento dessas concepções de modo tal que somente uma perspectiva possa ser “correta” (ou propriamente feminista) revela, entre outras coisas, a incrustação da teoria feminista no próprio processo social que estamos tentando criticar e a nossa necessidade de uma prática teórica mais sistemática e consciente<sup>10</sup>.

Outra contradição relativa ao insucesso do lado de cá é a limitação, em vez de ampliação, das possibilidades da mulher. A maternidade e o casamento, por exemplo, não são boas opções; estão fadadas ao fracasso. Veja o que aconteceu com a mulher loura. Tentar conciliar crianças e arte é a morte certa na intercessão das vias. A única que acabou bem com a filha foi a prostituta, mas ela representa o lado extremo do lado de lá; é uma exceção.

Ademais, a história da mulher ruiva é contraditória com a perspectiva feminista estabelecida pela narrativa. Um homem, o *marchand*, é quem a salva da prostituição, da pobreza, da doença e da solidão. Será que, depois de tanto criticá-los, as mulheres continuam precisando deles para redimi-las? Essa não é uma reprodução das imagens de mulheres frágeis e indefesas encontradas tradicionalmente na literatura canonizada?

Além de traduzir o discurso dicotômico, o romance reproduz acriticamente o discurso

totalizante, o qual deveria questionar. As personagens do lado de lá são sempre as melhores nas suas profissões, incluindo a protagonista. “O marido sem acreditar que sua amiga negra é a melhor gastroenterologista de sua geração” (*DCV*, 21). “Os quadros dela valerão muito dinheiro e ela fará muitas viagens ao exterior” (sobre a protagonista, *DCV*, 77). “Ela comparecerá à solenidade de entrega do título de jornalista do ano a sua amiga dos olhos verdes” (*DCV*, 99). “A manchete falando da maior cantora de rock do país envolvida com drogas tráfico polícia” (sobre a filha maior, *DCV*, 103).

Como podem mulheres questionadoras ter tanto sucesso na sociedade preconceituosa e retrógrada retratada pelo romance? De acordo com as próprias idéias de *As doze cores*, essas mulheres deveriam estar nas margens e não no centro referencial, ou no cânone de suas profissões. Aqui, as margens substituem o centro, que é subseqüentemente renegado às margens. No entanto, como já foi dito, uma simples inversão de posições não indica um questionamento do modelo, e sim a sua reprodução. Sobre o processo de formação do cânone, Rita Terezinha Schmidt esclarece:

Tradicionalmente, a sua constituição [do cânone] está pautada no processo de reprodução do mesmo, pois a força homogeneizadora que atua sobre a seleção reafirma as identidades e afinidades e exclui, portanto, as diferenças, uma vez que essas são incompatíveis com um todo que se quer uniforme e coerente em termos de padrões estéticos de excelência, argumento geralmente invocado na ratificação do estatuto canônico de uma obra<sup>11</sup>.

Ou seja, se o *lado de lá*, símbolo do proibido e da diferença, representa a exclusão da sociedade para as mulheres, não pode também representar o sucesso. Uma das bases do pensamento feminista é que não há verdade absoluta como queriam os iluministas; o poder determina qual versão vence<sup>12</sup>. A narrativa deixa claro que o poder, pelo menos para as mulheres, está no *lado de cá*, no lado da tradição. Não há como o lado de lá vencer, a menos que haja uma mudança estrutural radical nos valores da sociedade. O que não ocorre no romance; afinal o destino da protagonista acaba por mostrar o fracasso do questionamento do modelo tradicional.

As contradições encontradas podem ser resultado da impossibilidade de estar completamente fora da ideologia. Teresa de

Lauretis explica que o sujeito feminista está sempre oscilando, num movimento de vaivém, entre a representação de gênero e o que essa representação exclui, ou o que ela chama de *space-off*, o outro lugar do discurso hegemônico.

Portanto, habitar os dois tipos de espaço ao mesmo tempo significa viver uma contradição que, como sugeri, é a condição do feminismo aqui e agora: a tensão de uma dupla força em direções contrárias - a negatividade crítica de sua teoria, e a positividade afirmativa de sua política - é tanto a condição histórica da existência do feminismo quanto sua condição teórica de possibilidade<sup>13</sup>.

Por outro lado, a procura por um ponto neutro a partir do qual se possa perceber a verdade com objetividade pode refletir valores iluministas que deveriam ser desmistificados. As noções de verdade absoluta, conhecimento neutro e razão objetiva não são coerentes com uma teoria feminista que tenta desconstruí-las como fundamentos do pensamento patriarcal dominante. Jane Flax expande essa idéia:

Assim, a própria busca de uma origem ou causa das relações de gênero (ou mais especificamente, da dominação masculina) pode refletir parcialmente um modo de pensar que esteja ele mesmo apoiado em formas particulares de relações de gênero (e/ou outras relações) em que a dominação esteja presente. Talvez a realidade possa ter “uma” só estrutura a partir da perspectiva falsamente universalizante do grupo dominante. Ou seja, somente na medida em que uma pessoa ou grupo possa dominar a totalidade, a realidade parecerá governada por um conjunto de regras ou ser constituída por um conjunto privilegiado de relações sociais. Critérios de construção teórica tais como parcimônia ou simplicidade só podem ser alcançados através da supressão ou negação das experiências do(s) outro(s)<sup>14</sup>.

Assim, *As doze cores do vermelho* peca por tentar estabelecer verdades absolutas, como a impossibilidade de estar no meio, ou a superioridade do lado de lá. No entanto, o romance exerce uma função contestadora ao colocar em dúvida a legitimidade da construção e das relações de gênero. O enredo mostra o absurdo da opressão da mulher e subverte os valores tradicionais.

### **O romance como *Bildungsroman* e *Künstlerroman***

*As doze cores do vermelho* pode ser considerado tanto um *Bildungsroman* (romance de formação<sup>15</sup>), por retratar a vida inteira da

protagonista, como um *Künstlerroman* (romance de arte<sup>16</sup>), por se concentrar nos desafios e dificuldades relacionados ao processo criativo da sua arte. Solange Oliveira expande o conceito de *Künstlerroman*:

Assim concebido, o *Künstlerroman* inclui qualquer narrativa onde uma figura de artista ou uma obra de arte (real ou fictícia) desempenhe função estruturadora essencial, e, por extensão, obras literárias onde se procure um equivalente estilístico calcado em outras artes (...). Para narrativas desse tipo, será útil a abordagem inspirada na relação da literatura com as outras artes, na esteira da tradição resumida pelas palavras iniciais da Arte Poética de Horácio, *Ut pictura poesis*<sup>17</sup>.

Desta forma, o romance de Helena Parente Cunha pode ser considerado um *Künstlerroman* nos dois sentidos. Primeiramente, porque se trata da história de uma pintora e do seu processo criativo. Em segundo lugar, porque pode ser feita a ligação entre a narrativa e outras artes, principalmente a pintura. A autora utiliza imagens, como nas artes visuais, para traduzir idéias ou sentimentos, como nos seguintes exemplos:

“Ela verá o céu desvermelho em fendas e fundas diluições” (DCV, 101). “Céu desvermelho” simboliza a tristeza provocada pelos problemas das suas filhas, ao contrário de “céu vermelho” (DCV, 45, 48 e 62), que representa a felicidade e aparece nos bons momentos de cada namoro. Já “quatro pés de samambaias doze cantos de passarinho” é uma imagem que ocorre em momentos de paz e harmonia; na página 24, a protagonista observa as nuvens deitada no quintal, e, na página 93, ela pinta no ateliê do apartamento de quatro quartos. “Gordas formigas mastigavam as folhas das amendoeiras” (DCV, 34 e 64) aparece em momentos em que problemas foram causados pela menina loura.

Outra referência a imagens como significantes ocorre na caracterização das suas amigas. Diferentes atitudes perante a vida e a sociedade são refletidas nas cores do cabelo, dos olhos ou da pele delas: “a mulher loura”, “a amiga dos olhos verdes”, “a amiga dos cabelos cor de fogo” e “a amiga negra”. Ademais, outras imagens são associadas a essas para acrescentar informação quanto à personalidade da cada uma, por exemplo:

Ela pintará o retrato da amiga dos cabelos cor de fogo. Uma mulher sombra no rosto menos e doze estrelas no cabelo mais e quatro cigarras cegas na mão demais (DCV, 39).

O romance também pode ser comparado à

música, por se utilizar de sons na construção de personagens e na transmissão de idéias, por exemplo: “a voz pequeninha da menina menor” (DCV, 29); “o risinho de vidros partidos” (DCV, 45) da filha maior; “a voz de gruta ensolarada” (DCV, 45) do arquiteto; “a risada de revoadas rasantes” (DCV, 43) da amiga jornalista. “O canto noturno da cigarra estelar” (DCV, 35 e 83) é ouvido pelas pessoas que compreendem ou valorizam a protagonista e a sua arte.

A dificuldade do marido em entendê-la é expressa pela sua incapacidade de ouvir o canto noturno da cigarra estelar ou, de modo geral, entender os seus quadros. A menina loura também não entendia a sua forma de representar as coisas. Segundo Solange Oliveira, a dificuldade de comunicação pode ocupar posição central na estrutura do romance de arte:

Em alguns casos, o tema central do *Künstlerroman* pode estar representado por um problema de “dislexia” artística, a incapacidade para a leitura da obra de arte<sup>18</sup>.

Além das imagens e dos sons, que estabelecem paralelos estruturais com outras artes, pode-se encontrar semelhanças de estilo entre *As doze cores* e as outras artes contemporâneas. De acordo com Brandon Taylor, a mais significativa mudança das últimas décadas no campo das artes visuais resultou de reflexões relacionadas à questão do gênero. Diante da dificuldade de acesso às exposições masculinas, as mulheres começaram a organizar as suas próprias galerias e exposições. Desde a década de 70, as mulheres artistas assumiram uma postura engajada e comprometida com o questão filosófica relacionada à incorporação do feminismo à arte<sup>19</sup>.

Como resultado, observa-se uma referência acentuada ao corpo, como forma de explorar a identidade feminina. Outra característica apontada por Taylor diz respeito a uma oposição à estética tradicional masculina, principalmente ao Minimalismo. No entanto, a geometria e a repetição são preocupações minimalistas que persistem nas obras das mulheres, como também em *As doze cores do vermelho*. Mas a referência ao corpo da mulher, a uma experiência legitimamente feminina, também ocupa um espaço relevante no romance:

Ela dizia mas nós sabíamos a gente põe o dedo assim. Pra lá e pra cá. Passando pulsando. Ondulações de côncavas águas. Convexos peixes. Fechando os olhos. Respirando profundezas. Latejando breves curvas. As cores

de nossos olhos subiam em rápido fechando. As luzes de nossos olhos desciam em ávido abrindo. Nossas mãos doze flores vermelhas. Nossas pernas cintilavam no quarto fechado. Nossas vozes, recolhidas em pequenos ninhos (DCV54).

A tela *Christina of Sweden*, pintada em 1972 por Judy Chicago, lembra uma “ondulação de côncavas águas”; suas curvas discretas podem ser consideradas referência ao corpo feminino. A pintura apresenta dois aspectos marcantes e antagônicos: a sutileza e a delicadeza, provocadas pela suavidade das curvas e pelo degradê de cores; e o contraste e a ruptura evocados pela justaposição de matizes de cores complementares e de curvas e retas. Outros contrastes podem ser percebidos entre a estaticidade e rigidez do quadrado e o movimento e a organicidade das curvas. Também em relação ao movimento, duas forças contrárias são constatadas: a ondulação em direção ao centro e a ampliação dos quadrados para fora da tela. Esse antagonismo remete aos dois lados da narrativa de Helena: o *lado de cá* e o *lado de lá*.

Assim como a pintura feminista contemporânea, *As doze cores do vermelho* não só rompe com a tradição patriarcal em conteúdo e forma, mas oferece uma alternativa artística capaz de desafiar o modelo hegemônico. As contradições apontadas aqui permanecem à espera de solução, principalmente para não comprometer o potencial crítico da prosa de Helena Parente Cunha. No entanto, essas podem ser consideradas manifestação do movimento de vaivém ressaltado por Teresa de Lauretis, ao mesmo tempo defeito e condição do feminismo contemporâneo, e exemplificado pelo deslocamento alternado entre os dois lados existentes no romance. Assim como a protagonista, estamos todas nós, feministas, oscilando entre o território delimitado da tradição patriarcal, o lado de cá, e a aventura desconhecida do *space-off*, o lado de lá. Resta saber se o último será tão triunfante na vida real como foi no romance.

## Notas

<sup>1</sup> CUNHA, Helena Parente - *As doze cores do vermelho*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998. As referências ao livro estarão dentro do texto, precedidas da sigla DCV.

<sup>2</sup> CHAUI, Marilena - “Participando do debate sobre mulher e violência”, em *Perspectivas antropológicas da mulher 4*. Rio de Janeiro: Zahar, 1984, p. 35.

<sup>3</sup> OLIVEIRA, Solange Ribeiro de - *Literatura e artes plásticas: o Künstlerroman na ficção contemporânea*. Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto, 1993.

<sup>4</sup> JONES, Suzanne W. - *Writing the woman artist*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1991, pp. 2-3.

<sup>5</sup> FUNCK, Susana Borneo - “Da questão da mulher à questão do gênero”, em FUNCK, Susana Borneo (org.) - *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Fpolis.: Editora da UFSC, 1994, p. 20.

<sup>6</sup> ALTHUSSER, Louis - “Acerca da ideologia”, em *Aparelhos ideológicos do Estado*. Rio de Janeiro: Graal, 1985, p. 162.

<sup>7</sup> LAURETIS, Teresa de - “A tecnologia do gênero”, em HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.) - *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 228.

<sup>8</sup> FLAX, Jane - “Pós-modernismo e relações de gênero na teoria feminista”, em *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, pp. 224-5.

<sup>9</sup> HOLLANDA, Heloisa Buarque de - “O estranho horizonte da crítica feminista no Brasil”. *Nuevo Texto Crítico*, vol. VIII, nº 14-15, 1994-1995, pp. 259-69 (citação na p. 264).

<sup>10</sup> FLAX, Jane - op. cit., p. 242.

<sup>11</sup> SCHMIDT, Rita Terezinha - “Cânone/ contra-cânone: nem aquele que é o mesmo nem este que é o outro”, em *O discurso crítico na América Latina*. Porto Alegre: IEL, Editora da Unisinos, 1996, p. 116.

<sup>12</sup> FLAX, Jane - op. cit., p. 223.

<sup>13</sup> LAURETIS, Teresa de - op. cit., p. 238.

<sup>14</sup> FLAX, Jane - op. cit., pp. 235-6.

<sup>15</sup> OLIVEIRA, Solange Ribeiro de - op. cit., p. 5.

<sup>16</sup> Id., p. 5.

<sup>17</sup> Id., pp. 5-6.

<sup>18</sup> OLIVEIRA, Solange Ribeiro de - op. cit., p. 9.

<sup>19</sup> TAYLOR, Brandon - *Avant-garde and after: rethinking art now*. New York: Harry N. Abrams, 1995, pp. 18-20.