





**Mujeres haciendo cultura**  
**Río de Janeiro 1860 - 1930**



*Colección La Tejedora*  
Escuela de Estudios Literarios



**Mujeres haciendo cultura  
Río de Janeiro 1860 - 1930**

**Simone Accorsi  
Magali Gouveia Engel**



**Programa Editorial Universidad del Valle  
Trabajos de investigación  
Escuela de Estudios Literarios  
Cali - Colombia**

Santiago de Cali, diciembre de 2011

Rector Universidad del Valle

Iván Enrique Ramos Calderón

Decano Facultad de Humanidades

Darío Henao Restrepo

Director Escuela de Estudios Literarios

Juan Julián Jiménez Pimentel

Director Programa Licenciatura en Literatura

Héctor Fabio Martínez

Coordinador Maestría en Literaturas

Colombiana y Latinoamericana

Álvaro Bautista Cabrera

*Mujeres haciendo cultura*

*Río de Janeiro 1860 - 1930*

*Simone Accorsi*

*Magali Gouveia Engel*

© Simone Accorsi

*Magali Gouveia Engel*

*Traducción: Eduar Andrés Bolaño M.*

Edición: diciembre de 2011

Programa Editorial Universidad del Valle

Colección La Tejedora

Escuela de Estudios Literarios

ISBN: 978-958-670-944-6

estudiosliterarios@univalle.edu.co

Ilustraciones: e-bey.jimdo.com

skycrapercity.com

Diseño y diagramación:

Unidad de Artes Gráficas

Facultad de Humanidades

Universidad del Valle

Cali - Colombia

Prohibida la reproducción total o parcial, por cualquier medio o con cualquier propósito, sin la autorización escrita de las autoras.

## CONTENIDO

Introducción	11
Playful pluralism	15
Mujeres ¿de ayer?	31
El Rio de Janeiro del siglo XIX	33
Nace la novela	37
Nísia Floresta: Un capítulo aparte	41
Un tortuoso comienzo	49
Educación primaria, un trabajo de mujer.	51
El juego de las representaciones	53
Literatura y empoderamiento femenino: Hacerse escritora	56
Las trágicas décadas de 1860/1870	59
Fantasy Echo: La Oradora	63
Novelistas brasileras	65
Miradas hacia lo femenino	85
Capitu, ¿Una mujer inteligente?	89
El problema de la infidelidad vs. la “cuestión femenina”	92
Chiquinha Gonzaga y el nacimiento de la música popular brasileras	97
La Red de Mujeres	104
La llegada del siglo XX a tierras cariocas	113
Mujeres y feministas en Lima Barreto	123
Las mujeres de la Ciudad Submersa de Benjamin Costallat	141
Ciudades submersas: los otros lados de la modernidad	143
Relaciones de género: imágenes femeninas y masculinas	148
Las mujeres en el modernismo brasileras: El caso Anita Malfatti	153
Terminando...	172
Bibliografía	174



*À Gueti, irmã e amiga solidária,  
incondicionalmente... sempre!*

*Magali e Simone*



## INTRODUCCIÓN

El objetivo del presente trabajo es investigar los cambios en la imagen de lo femenino en el periodo comprendido entre 1860 y 1930, con el fin de establecer las rupturas y desarrollos en las mentalidades sobre la condición social de las mujeres brasileñas.

La investigación se centró en el estudio hermenéutico de crónicas periodísticas, novelas, ensayos, crítica literaria, historia del arte, historia de la música, etc. a fin de verificar cómo las mujeres se representaron o fueron representadas en su interacción con la cultura, y cómo ese hecho cambió la visión conservadora del periodo estudiado en los aspectos artísticos, políticos y culturales. Buscamos rescatar para la memoria pública las voces de nuestras mujeres intelectuales y artistas a fin de que pudieran, por fin, hacer parte de la historia social de la cultura brasileira.

Los estudios realizados tienen además el objetivo de divulgar en Colombia y en el exterior un macroproyecto realizado por el *Grupo de Investigación en Literatura, Género y Discurso* de la Escuela de Estudios Literarios, que se dedica a rescatar la trayectoria de mujeres que fueron ignoradas por el *canon* literario tradicional y/o por la historiografía oficial.

El proyecto (Univalle CI 4249), iniciado en 2008, contó con la colaboración *ad honorem* de la Dra. Magali Gouveia Engel, pro-cientista del CNPq de Brasil, co-coordinadora del *Grupo de Estudos e Pesquisas Intelectuais, Sociedade e Política*, vinculado a la Universidad Estadual de Rio de Janeiro (UERJ) y a la Universidad Federal Fluminense (UFF).

La Dra. Engel aborda el mismo período a partir de crónicas de los intelectuales de finales del siglo XIX e inicios del XX. Sus investigaciones sobre los escritores Júlia López de Almeida, Lima Barreto y Benjamin Costallat complementaban idealmente los resultados que yo había obtenido. De ahí surgió la idea de publicar un libro en conjunto, lo que fue comunicado oficialmente a la Universidad del Valle a través de mi avance de

investigación de septiembre de 2010.

El texto que presentamos a continuación es el resultado de esa cooperación institucional, importante para la Universidad del Valle, la Universidad Federal de Rio de Janeiro, y sus vínculos internacionales.

Varios capítulos que presentamos a seguir ya fueron publicados en revistas especializadas en Colombia y Brasil como avances de investigación, conforme el compromiso académico asumido por las partes.

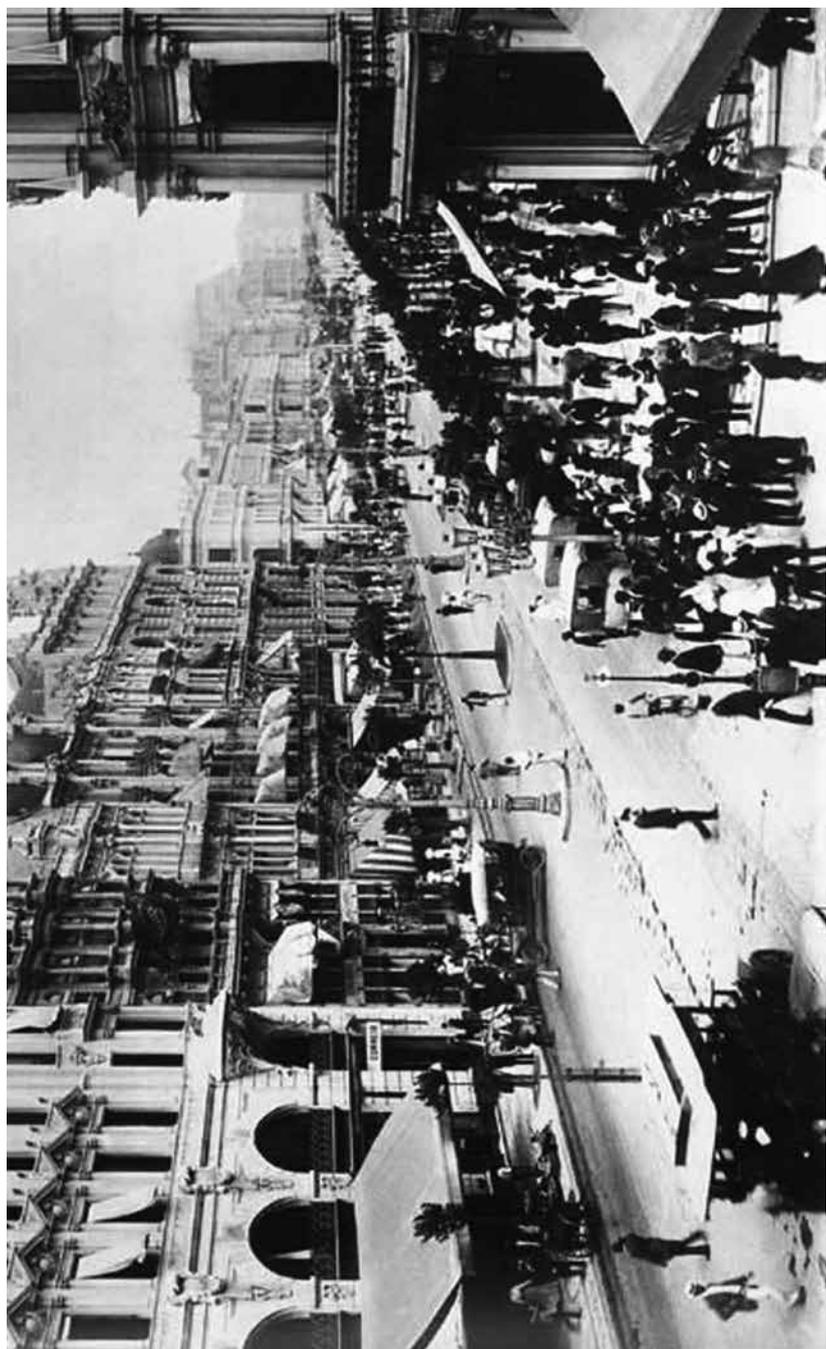
Los resultados del trabajo conjunto fueron presentados en *workshops* en la UERJ y en la Univalle, al cual ambas las autoras fuimos invitadas oficialmente durante los últimos dos años.

Los proyectos desarrollados por el *Grupo de Investigación en Género, Literatura y Discurso* de Escuela de Estudios Literarios de la Universidad del Valle, del cual hacemos parte, ha sido además un referente académico-teórico en los cursos de pregrado y posgrado de las universidades colombianas y latinoamericanas. Muchas de ellas, incluso la Universidad Nacional de Colombia, utilizan nuestros libros como referencia bibliográfica de sus cursos.

El *Grupo de Estudos e Pesquisas Intelectuais, Sociedade e Política* es uno de los centros de investigación de mayor prestigio en Brasil y un referente al que concierne a los estudios históricos.

Esperamos que el trabajo realizado en colaboración con la Dra. Engel, sea un aporte a la historiografía de la trayectoria femenina y sirva a mediano y largo plazo como un aporte para los estudios de género, y que esa contribución sea parte de la reconstrucción de una nueva historia social que incluya a nosotras, las mujeres, como “hacedoras” de cultura.

Simone Accorsi  
Universidad del Valle  
Cali, Octubre de 2011.



Avenida Rio Branco - Rio de Janeiro



## PLAYFUL PLURALISM

En el centro de toda investigación subyace siempre un debate sobre lo que en términos de teoría feminista denominamos *feminismo de la igualdad* y *feminismo de la diferencia*. ¿Debemos aceptar los sistemas de la tradición literaria cultural dominante confrontándolos y exigiendo una revisión del *canon*, o debemos descartarlos en la búsqueda de una escritura propia, un nuevo *biolenguaje*, para intentar lo que las francesas llaman *écriture féminine* y las angloamericanas *writing the body*?

Parte de la crítica feminista sustenta que no aceptar y/o dialogar con los sistemas dominantes significaría aceptar una situación de aislamiento dentro de lo que se conoce como *Estudios de la mujer*. Otra corriente, sin embargo, cree que sólo los estudios autónomos sobre la literatura de mujeres permitirían avanzar hacia un estatus disciplinar que responda a las ambiciones políticas del movimiento feminista. El uso de las herramientas de las escuelas clásicas tradicionales establecidas (como la hermenéutica, el estructuralismo, la semiótica o el psicoanálisis, por ejemplo) podría ser útil como instrumento de análisis a fin de que se pueda rechazar el sesgo sexista que viene embutido en sus conceptos, posibilitando su transformación a través de un proceso continuo de cuestionamientos, lo que Kolodny (1986) llama *playful pluralism*. La idea central sería que, interactuando y dialogando con todas las corrientes literarias, la crítica feminista evolucionaría hacia un estatus disciplinar sólido acorde con sus propuestas intelectuales y políticas.

La crítica más radical, sin embargo, à côté de las francesas que se nutren de la deconstrucción derrideana y del psicoanálisis lacaniano, sustenta que esa posición solamente reduplicaría el sistema inicial. A partir de ese presupuesto, “*pretende exponer y dismantelar una epistemología basada en la construcción de un sujeto soberano –el hombre– que se erige como parte de la creación de las oposiciones jerárquicas que privilegian y refuerzan su posición*” (Briones, 2001:31).

Nuestra propuesta avanza un poco más: creemos que la literatura debe “dialogar también con las otras artes”. En los proyectos que desarrollamos anteriormente, sentimos que los resultados de nuestros análisis en términos literarios exclusivamente daban una impresión de “aislamiento” de todo un contexto cultural que evidentemente impulsaba a las nuevas corrientes literarias. A partir de la idea de *playful pluralism*, nos proponemos en el presente proyecto a investigar el movimiento cultural carioca<sup>1</sup> como un todo, en el periodo entre 1860 y 1930, a fin de verificar cómo la literatura dialogó con las demás artes y cómo las mujeres escritoras interactuaron con los nuevos “vientos” culturales y políticos que provocaron profundos cambios en las mentalidades al interior del país, visto que Rio de Janeiro, entonces la capital, era la “exportadora” de ideas para las demás regiones.

La literatura, que en múltiples ocasiones ha desafiado los mitos de la cultura dominante a través de la creatividad y la subversión del orden establecido, ha sido también responsable de la reproducción de una tradición literaria que funcionó casi siempre con base en la llamada “gran literatura”, cuyo *canon* es occidental (entiéndase europeo), masculino, blanco, burgués y heterosexual. A través de la historia, la literatura ha entronizado como “grandes” textos cuyos “valores universales” estaban en sintonía con los valores de la cultura dominante. Los criterios críticos que han creado el canon tradicional han excluido no sólo a las mujeres, sino también a gentes de otras razas, clases y opciones sexuales enfrentadas a la mentalidad hegemónica.

Cuestionar el canon ha sido una tarea impostergable de las minorías cuyas producciones intelectuales y/o artísticas fueron silenciadas o “ausentadas” a través de un olvido obligado. Es también la tarea clave para la crítica feminista que ha denunciado esa tradición misógina que excluyó la literatura escrita por mujeres, construyendo no sólo un “muro” que las invisibilizó,

---

<sup>1</sup> A lo largo de toda la obra, el gentilicio *carioca* referirá únicamente al natural de la ciudad de Rio de Janeiro o a aquello relativo a ella como corresponde en lengua portuguesa, y no indistintamente a todos los brasileros como suele hacerse en lengua castellana (Nota del traductor).

sino también una imagen de pasividad, sumisión y domesticidad que nos silencia y degrada. Sandra Gilbert (1986), una de las críticas norteamericanas más importantes de las últimas décadas, propugna por el imperativo revisionista: “*The impulse to revise our understanding of western literary history and culture*”, lo que Elaine Showalter definió como “*a complete and cataclysmic change in all our ideas of literary history and literary meaning*” (Gilbert apud Showalter, 1986:29).

La crítica feminista contemporánea cuestiona el canon, la ideología que lo (in)forma y los intereses a los que sirve (para hablar en términos foucaultianos). La lectura revisionista del canon denuncia las omisiones y contradicciones que enmascaran la ideología patriarcal y exige algo más que la simple inclusión de las mujeres escritoras: exige también una redefinición y reestructuración que la inclusión de las mujeres producirá en el contexto de las diversas disciplinas. Iris Zavala plantea que la historia literaria que se pretende desde el feminismo: “(...) *afirmará no sólo la producción cultural de las mujeres, sino también la prioridad de la interpretación crítica de los textos literarios desde el margen y la diferencia, como actividad desmitificadora y descentralizadora que aspira a reconocer el conflicto de discursos (y proyectos de futuro) de los textos culturales*”. (Zavala, 1993:35).

Principalmente, en dos direcciones se centraron las lecturas revisionistas de la crítica literaria: la crítica feminista, que cuestiona la imagen de la mujer en las obras de los varones, y la ginocrítica, que propone el estudio a partir de obras escritas por mujeres. La primera coincide con la crítica que el feminismo viene haciendo a la cultura en general, a fin de poner en relieve los mecanismos que, a través de convenciones sexistas, operan invariablemente en favor de la exclusión de la voz de las mujeres, distorsionando la realidad y construyendo una imagen de “feminidad” y “masculinidad” que sirven a los intereses del grupo y crean un binarismo donde la mujer es condenada a una “otredad forzosa”: “*Se trata, aquí, de aprender a resistir los procesos de ideologización desarrollados por el texto, de gene-*

*rar lecturas que oponen resistencia, lecturas resistentes, de ser lectoras resistentes*” (Briones, 2001:28).

La consecuencia más importante de esa corriente ha sido el cambio en la sensibilidad de la academia tradicional, hasta entonces aprisionada dentro de un sexismo oscurantista en relación a la literatura, las otras artes y sus exégesis. El objeto de la crítica feminista ha sido posibilitar una reevaluación de los criterios estéticos, una revisión que permita no sólo la inclusión de una estética femenina, sino también una revisión de los paradigmas y criterios de la crítica tradicional. Se trata también de ampliar los conceptos relativos a *autoría y autor*, palabras anteriormente relacionadas a hombre y/o universo masculino.

La segunda corriente, la ginocrítica, a través de la recuperación y publicación de millares de textos escritos por mujeres en diversas latitudes de Occidente, provocó un revolcón en la industria editorial, además de la relectura crítica de la producción femenina. Diarios, cartas, novelas, poemarios, biografías de escritoras y trabajos de investigación máxime, constataron la existencia de una poderosa fuerza creadora femenina que no eran meros casos “fortuitos”. Tales descubrimientos tuvieron como consecuencia una nueva teorización sobre la “literatura femenina”, término polémico que ha provocado controversias entre los teóricos de la literatura.

Ambas corrientes focalizaron su interés en los estudios de la *representación* de la imagen femenina en la literatura escrita tanto por hombres como por mujeres. La literatura sería un *médium* mimético de la realidad.

La *crítica prescriptiva*, nacida en el seno del feminismo, proponía un cambio en la imagen de pasividad y sometimiento creada por la literatura androcéntrica, mediante la creación de una nueva ficción que debía ofrecer una imagen de una mujer más independiente y actuante socialmente. Se suponía que cuanto más impactante fuese la experiencia vital transmitida por el texto, más valioso sería. Como *representación* y *construcción* son dos cuestiones íntimamente relacionadas, y los “dueños” históricos de esos sistemas (el poder de construir y representar

el mundo) siempre fueron territorio masculino, esa corriente de pensamiento ha perdido fuerza rápidamente, dejando una discusión profunda en la academia internacional sobre cómo podrían las mujeres representar sus propias experiencias.

Los agentes sociales ya no pueden verse como entidades homogéneas capaces de un pensamiento totalizante. Los seres humanos son múltiples, diversos y variables. El discurso de cada persona trae siempre la impronta una pluralidad de discursos *otros*, es decir, siempre que hablamos citamos, y en cada palabra, pensamiento y/o acto, está la huella de otros. Esta concepción nos lleva a ver el sujeto como una construcción múltiple. (Butler, 1990). Por ello, nuestra investigación se centrará en el estudio hermenéutico de crónicas periodísticas, novelas, ensayos, crítica literaria, historia del arte, historia de la música, etc. con el fin de verificar cómo las mujeres se representaron o fueron representadas en su interacción con la cultura, y cómo ese hecho cambió la visión conservadora del periodo estudiado en los aspectos artísticos, políticos y culturales.

Pero, para empezar, tenemos que enfrentarnos a la eterna pregunta de los teóricos de la literatura: *¿Existe realmente una "literatura femenina"?*

*Un texto femenino no puede ser más que subversivo: si se escribe, es trastornando, volcánica, la antigua costra inmóvil. En incesante desplazamiento. Es necesario que la mujer se escriba porque es de una escritura nueva, insurrecta, lo que cuando llegue el momento de su liberación le permitirá llevar a cabo las rupturas y las transformaciones indispensables en su historia. (Cixous, 1995:61).*

La "nueva e insurrecta" escritura que propone Cixous hace eco de algunas teorías feministas francesas que hablan de una *écriture féminine*, un *parole femme* (en un juego de palabras con la expresión *par les femmes*) donde un lenguaje que se relaciona con la energía libidinal femenina evoca la fase maternal en que la madre y su hija se comunican a través de un lenguaje corporal.

Ejemplo de esa forma de “hablar con el cuerpo” es la obra *She tries her tongue*, de Marlene Nourbese Philip, poeta canadiense de origen caribeño que, en un trabajo de “deconstrucción” de la poética tradicional, mezcla prosa y poesía; la lengua de la madre se sobrepone a la voz del padre, hay que girar las páginas para leer un mosaico donde la voz de la madre viene de los márgenes. La genealogía materna es el *marco cero* estético de un efecto innovador y sorprendente:

*Cuando nació, la madre cogió en brazos a su recién nacido: empezó entonces a lamerle por todo el cuerpo. El bebé lloriqueó un poco, pero mientras la lengua de la madre se movió con más rapidez y más fuerza, el bebé se quedó quieto –la madre le giró por este lado y por el otro bajo su lengua, hasta que le había lamido completamente, limpio de la sustancia blanca y cremosa que le cubría el cuerpo. La madre entonces puso sus dedos dentro de la boca del bebé –suavemente forzando una apertura; toca con su lengua la lengua del bebé, y sosteniendo la boquita abierta, sopla en ella– con fuerza, soplabla palabras – sus palabras, las palabras de su madre, las de la madre de su madre, y de todas las madres anteriores – dentro de la boca de su hija. (Nourbese, apud Russell, 2001:39).*

El trabajo de Nourbese nos relaciona inmediatamente con las propuestas de Lucy Irigaray, Julia Kristeva y Hélène Cixous, que aparecen con frecuencia en muchos libros como *feministas francesas*, etiqueta que ellas rechazan fuertemente porque están en contra de clasificaciones que las encasillen dentro de un marco rígido.

Sólo los iniciados en los caminos de la psicología, la filosofía y la lingüística se sentirán cómodos en la lectura de sus obras. La falta de linealidad en el texto, los neologismos y muchas ambigüedades, transforman la lectura en un “juego interactivo” con el/la lector/a, que al final llegará a la conclusión de que “*nada es como antes era*” (Russel, 2001:41). En un trabajo de deconstrucción cultural, las tres coinciden (a grandes rasgos) en que el “orden simbólico patriarcal” es *falogocéntrico*, y trata a la mujer al margen de la cultura.

Irigaray plantea que los hombres se apoderaron del divino en el momento en que el cristianismo se apropió del derecho femenino de procrear vida:

*Sin poder divino, los hombres no podrían suplantar las relaciones madre-hijas y sus atribuciones en la naturaleza y la sociedad. Pero el hombre se convierte en Dios y se da un padre invisible, un padre-lengua. El hombre se hace Dios como Verbo, luego, como Verbo hecho carne. El esperma, cuyo poder no es inmediatamente visible en la procreación, es sustituido por el código lingüístico, por el logos. Éste se convertirá en la verdad totalizadora. (Irigaray, 1992:66).*

Irigaray, filósofa y psicoanalista francesa, fue expulsada del Departamento de Psicoanálisis en Vincennes, dirigido entonces por Jacques Lacan. Había generado una controversia sobre el poder del falo como significante privilegiado (ni hombres ni mujeres lo tienen pero lo desean). Lo criticó porque consideraba difícil que la mujer se identificara con ese símbolo monolítico, fijo y restrictivo. Si la mujer tiene órganos sexuales múltiples, ¿por qué se identificaría con ello? Sustentó que el sexo de la mujer es formado por dos labios que se tocan continuamente (sin que nadie se lo pueda prohibir), y que a la vez no se pueden dividir. Propuso el cuerpo femenino como una *contraestrategia* al cuerpo masculino, un espacio desde el cual la mujer pueda hablar como sujeto.

*[La mujer] es indefiniblemente otra en sí misma. Ésta es sin duda la razón por la que se dice que es temperamental, incomprensible, perturbada, caprichosa, por no mencionar el lenguaje con el que “ella” se expresa en el que “él” es incapaz de discernir significado alguno. Las palabras contradictorias le resultan disparatadas a la lógica de la razón, y son inaudibles para quién sólo es capaz de oír a través de redes, de un código preparado de antemano. (...) Hay que escuchar de otra manera para poder oír “otro significado” que está tejiéndose constantemente, abrazando palabras sin cesar, y al mismo tiempo desechándolas para evitar estancarse, inmovilizarse. (...) Por lo tanto, es inútil obligar a las mujeres*

*a dar una definición exacta de lo que quieren decir, hacerles repetir (se) para que el significado quede claro. (...) Si les preguntas insistentemente en qué están pensando, sólo pueden contestarte: en nada. En todo.* (Irigaray apud Moi, 1989:154).

Si Cixous propone que las mujeres deben representarse en sus propios términos al margen del *orden simbólico del padre*, extrayendo de sus propios cuerpos una escritura con “tinta blanca” (leche materna), la “textualidad del sexo”, Irigaray propone algo diferente: un nuevo *orden simbólico femenino* basado en la relación madre-hija a través de una escritura “erótica y orgásmica”. La crítica literaria con frecuencia las tilda de “esencialistas”, argumentando que sus ideas al final retornan al viejo binarismo inicial.

La mujer como el “continente oscuro”, sigue siendo debatida por el pensamiento posestructuralista. Julia Kristeva, crítica literaria, psicoanalista y lingüista nacida en Bulgaria, es una de las más radicales con relación a una identidad esencial (femenina o masculina). Plantea que es un absurdo, una idea oscurantista, el creer que “uno es mujer” o “uno es hombre”. Sustenta que el concepto “mujer” es algo que no se puede representar, que está más allá de las nomenclaturas e ideologías. Kristeva subvierte las teorías lacanianas y se centra en la fase preedípica entre madre y bebé. Desarrolla el concepto de *chora* semiótico, una fase psicobiológica en la que la bebé responde positiva y/o negativamente a los impulsos del cuerpo de la madre, estableciendo el inicio de una identidad diferenciada que lo prepara para la “fase del espejo”:

*La experiencia y proceso de individualización se desarrolla en una dialéctica entre las dos influencias: entre lo semiótico y lo simbólico. (...) el sujeto está siempre en proceso, no logrando nunca una identidad coherente y estable aunque lo piensa. Lo semiótico puede desestabilizar, en cualquier momento, el intento de fijar una verdad falogocéntrica.* (Russell, 2001:48).

Sin embargo, Kristeva no propone un regreso de las mujeres a lo semiótico, que inevitablemente las conduciría a un estado

de neurosis. El orden *simbólico del padre* es esencial porque tiende a controlar la comprensión significativa de mundo que compartimos, sirve para ordenarlo y jerarquizarlo (aunque lo nombre básicamente en masculino). Su propuesta es más bien una dialéctica intertextual entre lo semiótico y el orden simbólico. La identificación absoluta con la madre resultaría en la disolución del “yo” de la niña, consumiendo su identidad, llevándola a una posible autoaniquilación, caso probable de escritoras como Virginia Woolf, Silvia Plath o la poeta brasilera Ana Cristina César, que pusieron fin a sus vidas.

La mayor crítica del movimiento feminista al posestructuralismo yace en que deconstruye también el significado de la lucha de las mujeres. Si la mujer no existe, ¿sobre qué bases se articularían sus demandas? ¿Qué hacer en una sociedad donde siempre hay un “otro” subvalorado? Acusado de elitista y distante de las realidades políticas, de crear teorías que son un callejón sin salida, el posestructuralismo es fuertemente cuestionado en sus paradojas. Críticas aparte, declaramos muy de nuestro agrado la *écriture féminine*, porque eleva lo *personal* a la categoría de *político* en una amplia aceptación de que la sumatoria de las diferencias es lo que realmente debe ser considerado como universal (*ni tanto a Lacan, ni tanto a Derrida* nos parece la solución más sensata). Huir a la “metodolatría” patriarcal implica no poner límites a lo que puede ser dicho o discutido, es imponer la subjetividad y la autoridad de la experiencia vivida:

*Lo que también diferencia a la crítica literaria feminista de otras escuelas críticas contemporáneas es su carácter antiautoritario, la existencia de una Prístina Madre cuyos textos son objetos de veneración, o de un único sistema de pensamiento que funciona como fuente privilegiada de conocimiento; por el contrario, las ideas que han echado a andar la teoría literaria feminista se han desarrollado a partir de varios frentes de investigación y acción feministas; en primer lugar, de la propia lectura en cantidad y en profundidad de literatura de mujeres y, en segundo lugar, del propio avance de la teoría feminista y de la teoría literaria. Insisto en que el feminismo debe considerarse como una*

*indagación multidisciplinar, como un sistema abierto y en continuada y dinámica relación dialéctica con otras corrientes críticas contemporáneas.* (Briones, 2001:32).

Esa “apertura” permitió la inclusión de otras importantes voces sociales marginadas, verbigracia, la crítica literaria lesbiana que surgió en los años setenta, con el establecimiento de la escritura de autoras lesbianas que han sufrido una doble marginación: ser mujeres y tener una opción sexual diferente al modelo *heterosexista*, uno de los instrumentos de poder más efectivos de la cultura patriarcal.

Con mucha frecuencia, se dice que la historia de la sexualidad está dividida en dos partes: antes y después de la revuelta de Stonewall (1969) por la igualdad de los derechos civiles para los homosexuales. Los grupos de concienciación buscaban nuevos espacios, bares, librerías, conciertos de rock donde encontrar un público interesado en compartir discusiones sobre el tema. Nuevas actitudes iban perfilándose. Mucha gente resolvió asumir su homosexualidad y adherir a la lucha por el reconocimiento de la “dignidad” homosexual. Cuando en 1973 Jill Johnston publica sus crónicas –que circulaban en el periódico neoyorquino *Village Voice*– en un libro llamado *Lesbian nation*, queda claro para la crítica literaria que nuevos caminos en la literatura estaban por abrirse. El *Gay Liberation Front* fue el inicio de lo que hoy se conoce como GLBT (en castellano, LGTB).

En 1973, Adrienne Rich gana el Premio Nacional de Literatura de los Estados Unidos con el libro de poemas *Buceando hacia los restos del naufragio*, y lo acepta con la condición de dividirlo con las otras dos finalistas, ambas afroamericanas: Audrey Lorde y Alice Walker, que escribiría más tarde *The color purple*. Rich, que anteriormente encarnara el ideal típico de la mujer americana, abdica de los privilegios de madre perteneciente a la estricta sociedad de Boston y sin mayores traumas se junta al movimiento feminista lesbiano. En Francia, Monique Wittig publica *El cuerpo lesbiano*, un gran poema en prosa en el que busca suplir la falta de mitos que inscriban el nombre de las

mujeres en una epopeya fundacional de los mismos moldes de *La Odisea* o *La Ilíada*. Rescata mitos clásicos y deidades femeninas, y coloca junto a ellas una Arquimedea, una Osiris, una Crista; y como escenario de fondo, las islas mediterráneas en una clara alusión a Safo y el espacio mítico de la isla de Lesbos. Wittig resucita el deseo femenino y el cuerpo lesbiano, objeto de risa y prejuicios durante siglos. El mito preedípico del amor ideal por otra mujer (la madre) se hace posible dentro de otra dimensión, una mujer ya puede querer a otra aquí y ahora. El deseo lésbico, otrora considerado parte del universo pornográfico, pasa a ser visto bajo otros parámetros.

No obstante, en la Conferencia Internacional Feminista de 1979 en Nueva York, la laureada Audrey Lorde denuncia la escasa presencia de las mujeres negras, lesbianas y tercermundistas. Critica la falta de debate sobre las diferencias en las vidas de las mujeres, falta que de cierta forma repetía las exclusiones practicadas por el patriarcalismo. Las chicanas Cherríe Moraga y Gloria Anzaldúa aceptan el desafío y publican entonces un libro que hoy es un clásico de los años 80, *This bridge called my back*, con una compilación de textos de autoras de las más diversas procedencias, razas, clases sociales. Surge un nuevo género, el *fronterizo* (inspirado en *On the borderline* de Anzaldúa), una escritura que combina prosa, ficción, autobiografía, transmisión oral y multilingüismo, inventando una tradición propia en que las mujeres crean su propio mito de origen, sus precursoras, para que puedan vislumbrar un futuro. Audrey Lorde en su biografía *Zami: a spelling of my name* (1982) inventa su propia ancestralidad escribiendo: “*No había madres, ni hermanas, ni heroínas, Teníamos que hacerlo todo solas como nuestras hermanas Amazonas que cabalgan en los remotos confines del Reino de Dahomey*” (apud Benegas, 2001:98).

A la crítica literaria que vaticinaba para la literatura lesbiana una rigidez monolítica, un único lenguaje, las escritoras respondieron con ironía posmoderna a través de un lenguaje incluyente formado por muchísimas *sujetas* (nos permitimos aquí el neologismo) creativas, construyendo lo que se podría llamar

una rica heteroglosia. Por su posición marginal, comprendieron más que nadie que hablaban “la lengua del enemigo”, y la necesidad de adoptar una estética propia, capaz de convertir la literatura en laboratorio de una subjetividad que intenta, a través del arte, eternizar la voz de “las mujeres que aman a las mujeres”.

Las escritoras negras representan un capítulo aparte si hablamos de marginación, pues sufrieron una doble exclusión por su sexo y su raza. La crítica que impulsaba a los escritores afroamericanos las discriminaba a ellas por ser mujeres; y qué decir entonces de las escritoras negras lesbianas, cuya condición era aún “peor”: imujer, negra y lesbiana!

Esa doble o triple exclusión tuvo consecuencias importantes en el desarrollo de la literatura de las mujeres negras, mestizas y tercermundistas. Su reconocimiento llamó la atención sobre la equivocación de la crítica feminista que sólo privilegiaba la escritura de las mujeres blancas de clase media y alta, no incorporando en sus antologías a las negras y las mujeres de los países “periféricos”. Su marginación con relación a las corrientes críticas más reconocidas las ha llevado a un monumental esfuerzo en el sentido de recuperar su propia tradición literaria y combatir los insidiosos estereotipos que fueron contruidos sobre ellas: la negra altamente sexual, la lesbiana masculinizada que quiere pasar por hombre, y la tercermundista que no piensa ahogada en su propia pobreza, citando apenas algunos.

Virginia Woolf, en *Una habitación propia*, habla de “una frase femenina” que cada escritora debería encontrar, basada en una sintaxis, una lógica y una razón propia e innovadora, para enfrentar los cánones patriarcales. Su escritura fragmentaria, escurridiza y desde el inconsciente, es seguramente lo que en teoría literaria llamamos el *marco cero* de la resistencia activa y subversiva contra las estructuras de poder, sean ellas en la vida pública o privada.

Las últimas décadas han sido clave para la escritura femenina. Las mujeres escriben con más soltura, y la imagen de sus propios cuerpos tiene una relevancia especial en la nueva esté-

tica. Nombrar sus propios cuerpos y realidades en femenino ha sido un desafío enorme que seguramente cambió la historia de la cultura. Cambió también a las lectoras que ahora encontramos puntos de intersección con otras mujeres. Ntozake Shange comenta que los hombres, sin embargo, sienten un cierto rechazo cuando las mujeres escriben “*sobre todas estas tonterías acerca de sus cuerpos y sangre y críos y lo que verdaderamente está pasando en casa*”, y generalmente salen corriendo a causa de un profundo miedo de contagio con lo sucio (apud Ostriker, 1987:92).

El proyecto político y crítico feminista en la actualidad tiene como prioridad deconstruir los fundamentos de la metafísica occidental a través la diferencia sexual. Una diferencia que nos permita rescatar la *historia suprimida*, la *otra historia* (para hablar en términos de la Escuela de los Annales), para que puedan comprenderse los efectos de hábitos de pensamiento patriarcales que aún subsisten. Para ello es fundamental el *impulso revisionista* de que nos habla Gilbert, un impulso que mueve la vida de centenares de investigadores que pasan parte de sus vidas rescatando en archivos los escritos de varias generaciones de mujeres escritoras que fueron *borradas* de la historia oficial. De ahí la suma importancia (tantas veces no reconocida) y el valor de la historiografía, disciplina a que nos hemos dedicado con pasión en la última década y que hace parte de un esfuerzo monumental que una red nacional de investigación liderada por historiadoras/es feministas ha desarrollado en Brasil.

Además de no poder ver a los agentes sociales como entidades homogéneas, como ya dijimos anteriormente, cada acto discursivo refleja también las diferencias de posición social de género, clase, etnia, religión, etc. del *sujeto discursivo*. Esta concepción del lenguaje nos lleva a ver el sujeto como una construcción múltiple. El sujeto no existe antes de los discursos sino que se constituye en ellos, o sea, al decir y al hacer nos constituimos en un determinado tipo de sujeto. Por ello nos parece de vital importancia investigar cómo las mujeres se representan (y son representadas) en los medios culturales circulantes más

significativos del siglo XIX e inicios del XX –la novela, el periodismo, el teatro, la música–, no exclusivamente en los textos escritos por ellas, sino también en la representación de lo femenino por parte de los escritores, críticos, cronistas e intelectuales más significativos del mundo cultural brasileiro de la época.



Leitaria y sorveteria Mineira - Centro Rio de Janeiro



## MUJERES ¿DE AYER?

Hasta ahora se ha hablado de manera genérica sobre las mujeres brasileras del siglo XIX. La aserción de que por estar recluidas en la atmósfera rígida y autoritaria de una familia patriarcal han vivido ajenas a la vida nacional y a sus problemas, se encuentra cada vez más cuestionada. ¿Será cierto que permanecieron exclusivamente dedicadas a las funciones procreadoras y domésticas, saliendo de la casa apenas para asistir a los oficios religiosos o los placeres sociales? Muchos investigadores, principalmente mujeres, han colocado tales afirmaciones entre signos de interrogación. La tesis doctoral de Maria Tereza C. Crescenti (de quien tuvimos la audacia de tomar prestado el título de ese capítulo) dirigida por la eminente feminista Maria Isaura Pereira de Queiroz, nos demuestra que, ante la ausencia de la figura femenina en la historia oficial, se solidificó la idea de que la mujer decimonónica vivió una situación de completo sometimiento. Fue necesaria mucha astucia de varias investigadoras, además de la decisión de enfrentar los hongos que duermen en los viejos documentos, para que esa idea fuera paulatinamente cambiando. Aparecieron entonces nuevas luces, demostrando que esas afirmaciones eran insuficientes, basadas en verdades a medias, y que por el contrario, había abundante material en el Archivo Nacional a la espera de quien descifrara sus “arcanos” con dedicación.

El propósito en este trabajo es exactamente repensar a nuestras bisabuelas, mirar sus vidas de manera más crítica y buscar (¿con astucia?) respuestas a las muchas inquietudes que tenemos. Siempre nos pareció extraño que las mujeres en pleno siglo del desarrollo industrial se hubieran quedado rezagadas, mirando “hacia atrás”. Además, nuestro “atrás” tenía, de hecho, una historia “no contada” completamente diferente. Sobre esas y otras preguntas volveremos una y otra vez en las próximas páginas.

Para empezar, es necesario hablar sobre las mujeres en la *Tierra de Santa Cruz*, primer nombre que tuvo Brasil, para que

pueda contextualizarse históricamente la evolución con relación a las miradas hacia nuestras mujeres. Ronaldo Vainfas, en *Homoerotismo femenino y el Santo Oficio* (1997), argumenta: “*El perfil de las mujeres que habitaban el Brasil colonial se mantuvo prisionero por varias décadas de un sinnúmero de imágenes, algunas de ellas verosímiles, otras estereotipadas*” (Vainfas apud Priore, 1997:115).

Tal vez el mejor trabajo sobre la vida en la colonia siga siendo *Casa Grande & Senzala* de Gilberto Freyre, donde el autor nos muestra una amplia gama de mujeres, desde las sumisas y aterrorizadas con el castigo masculino hasta las mujeres ardientes siempre listas a dar placer, caminando por las calles desordenadas de las villas coloniales, seduciendo a la orilla de los ríos, en el monte y a la sombra de los árboles de nuestra floresta tropical. Dicen que Freyre es el maestro de las generalizaciones no siempre exactas, pero en este caso nadie ha estado tan atento como él a la diversidad de culturas, color y razas formadoras de ese *melting pot* que fue el Brasil de los primeros tres siglos.

De hecho había muy pocas mujeres blancas en el Brasil de los primeros tiempos, apenas algunas esposas e hijas de los señores de ingenio que habían vivido, según Freyre, en un “aislamiento árabe”, mirando a través de las ventanas a las mujeres indias que sí, fueron mujeres y amantes de los colonos portugueses. El autor afirma que los lusitanos, tan pronto bajaban de los barcos, ya empezaban a “*resbalar en carne*”. Los indígenas brasileros recibían a sus huéspedes ofreciéndoles su mayor tesoro: sus mujeres desnudas y lánguidas que habrían de tornarse en las madres de los Almeida, Silva y Souza mestizos que poblaron nuestro país, “*todas a desafiar, con sus compañeros lascivos, la paciencia y el rigor de los jesuitas*” (Vainfas apud Priore, 1997:116).

La misma mala fama tenían las negras de Guinea y Cabo Verde, especialmente las que eran elegidas como amantes de los señores o sus hijos en las grandes haciendas de caña de azúcar, víctimas siempre de las patronas que no cesaban de atormentarlas por su “falta de pudor” al lucir sus bellos cuerpos, rígidos

pechos y nalgas prominentes. Muchos cronistas de la época dejan claro que la imagen de la belleza y la seducción en el imaginario masculino de la Tierra de Santa Cruz tuvo mucho que ver con las indias, negras y mulatas.

Cantadas en prosa y verso por nuestros poetas *seiscentistas*, esas imágenes, muchas veces idealizadas, esconden la vida de las mujeres de carne y hueso, vendedoras de dulces y ricuras en las calles de Rio de Janeiro o de los pueblos de Minas Gerais, que solas por abandono o porque los maridos se habían ido tras el oro, buscaban el sustento de la familia y supieron construir una identidad propia que defendían incluso en los tribunales. Eran mujeres que no solamente *gerenciaban* las finanzas del hogar, porque sus maridos no volvían jamás, sino que debían sortear también todo lo que se decía respecto a sus afectos, amores y amantes; y por supuesto, debían hacerse cargo de la maternidad desde los misterios del parto hasta las prácticas de la anticoncepción. De ese mundo, el de las “mujeres reales”, nos ocuparemos. Nos interesa la vida de las mujeres que no tenían “un hombre que velase por ellas” (¡y eran muchísimas!), las mismas que encontraron un camino hacia la docencia, la literatura, la medicina, la música, el periodismo y demás meandros de la vida pública.

### **El Río de Janeiro del siglo XIX**

Kidder y Fletcher, dos norteamericanos que a mediados del siglo XIX estuvieron en el Brasil realizando investigaciones, muy apropiadamente resaltaron lo que significaba esa metrópoli con relación al mundo:

*La ciudad de Rio de Janeiro o São Sebastião es a la vez el emporio comercial más importante y la capital política del país. Si Brasil tiene el mayor territorio que cualquier otra nación del nuevo mundo, sus recursos naturales tampoco encuentran rival en ninguna parte del mundo; la posición geográfica, el aspecto natural, el aumento incesante de la grandeza de su capital, la vuelven digna metrópoli de tal imperio. Rio de Janeiro es la más grande ciudad de América del Sur, la tercera*

*en tamaño del continente occidental, enorgulleciéndose de una antigüedad mayor que la de cualquier ciudad de Estados Unidos.* (Kidder; Fletcher, 1941:11).

De acuerdo con el censo de 1872, su población (274.972 habitantes) era la mayor entre todas las ciudades del Brasil, superando en más del doble a la ciudad de São Salvador de Bahía, que fuera la primera capital del Brasil (1549-1763). Su elevación a la categoría de capital de la colonia en 1763 debido a su intenso crecimiento social y económico por ser el puerto de salida del oro que venía de las *Minas Gerais*<sup>2</sup>, fue también el factor determinante de su elección en 1808, como sede de la corona portuguesa que frente a la amenaza napoleónica se transfirió al Brasil, dejando a Napoleón apenas palacios vacíos de muebles y tesoros, y tierras habitadas por ingenuos campesinos. Absolutamente todos los miembros de la Corte y sus ejércitos abordaron los navíos de la poderosa escuadra portuguesa rumbo a Rio de Janeiro. Imaginémoslo lo que eso representó para la mentalidad típicamente colonial de Brasil. Efectivamente, la llegada de Don João VI representó una verdadera revolución en las costumbres de la capital.

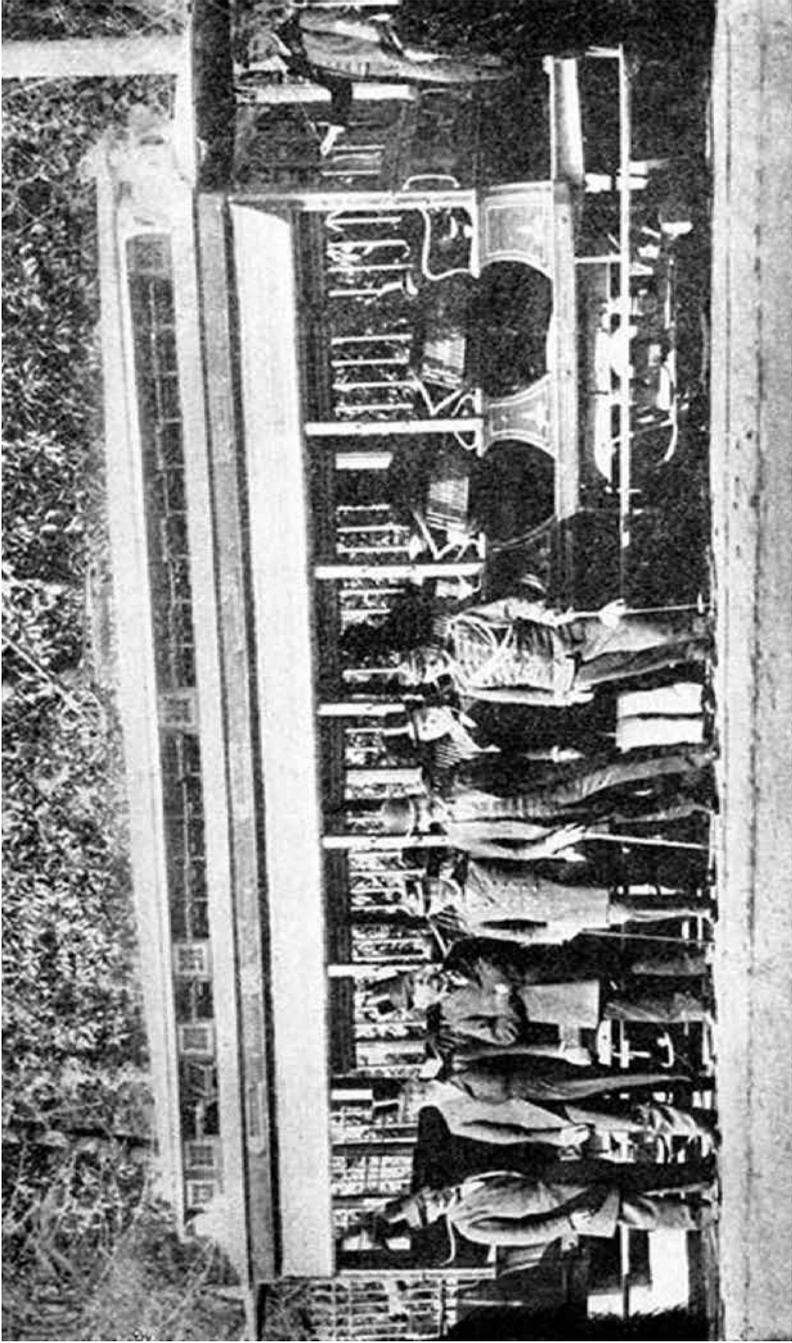
Era necesario llevar a cabo un “proceso civilizatorio” de los gentíos y la “negrada” de la colonia. La apertura de los pueblos brasileiros a las naciones amigas elevó la ciudad definitivamente a la categoría de sede del Reino. La creación del Jardín Botánico según los modelos británicos, la Casa de la Moneda y de la Biblioteca Nacional eran síntomas claros de que a los mestizos brasileiros les tocaba “comportarse mejor”. A pesar de que a las damas portuguesas les costó mucho trabajo soportar sus trajes de brocados y terciopelos bajo el calor infernal de los trópicos, tenemos que admitir que la gente del común pasó a imitar a los nobles incluso en sus modales y prácticas cotidianas. Las mestizas/os brasileiras/os en muy poco tiempo incorporaron esas prácticas en su día a día, en la crianza de los niños y, lo que es peor, en la educación de las niñas, que ahora dejaron de ser li-

---

<sup>2</sup> Minas Generales, región minera del sudeste brasileiro (oro, piedras), actual estado de Minas Gerais (Nota del traductor).

bres de correr y jugar por las calles, pues tenían que aprender a ver el mundo desde las ventanas y los balcones de las casonas.

Abundante es la literatura que trata sobre esos cambios en la vida carioca y muy importante es el testimonio que nos dejaron los hombres y las mujeres letrados de ese tiempo que hoy por hoy representan el más valioso acervo sociohistórico de nuestra verdadera trayectoria cultural.



Tranvia del siglo XIX - Rio de Janeiro

## NACE LA NOVELA

En la Inglaterra del siglo XVIII en plena era industrial y coincidiendo con el ascenso de la sociedad burguesa, la novela reemplazó la antigua tradición de los temas colectivos, mitológicos e históricos; las leyendas o novelas de caballería donde el clásico conflicto entre el bien y el mal era el *leitmotiv*. Con el advenimiento del nuevo género, la trama pasa a involucrar personas específicas en circunstancias particulares; el estilo incorpora palabras de uso cotidiano y la vida de la gente común. De los grandilocuentes escenarios de batallas por la Fe o la Nación se pasa a la esfera de lo individual, a la prosa de la vida familiar donde lo privado es el tema central, contribuyendo de esa forma a la consolidación del ideario burgués. Como generalmente escritura y saber caminan juntos al poder, la novela fue fundamental para la consolidación de la sociedad en el Brasil post-independentista: “*La cultura europea daba licencia ideológica para el imperialismo, pero su influencia avasalladora tuvo también el movimiento inverso, es decir, provocó siempre en diferentes grados resistencias y desafíos*” (Telles, 1999:401).

Así, la novela se transformó en un punto de intersección de muchos códigos culturales. Al describir roles sociales, modos de socialización y hasta sentimientos particulares, el universo del discurso novelesco muchas veces incidía socialmente de forma importante: la posibilidad de la voz o voces discordantes fue sin duda la gran innovación. La literatura clásica caracterizada por el monólogo pasó con la novela a ser diálogo entre muchas corrientes de pensamiento, encuentro y desencuentro de ideas. Esa nueva configuración definió el concepto de individuo como lo concebimos contemporáneamente (Accorsi, 2007:178).

Rio de Janeiro, una ciudad con vocación histórica para la cultura, sufrió una transformación acelerada con la llegada de la corte portuguesa. D. João VI, príncipe regente de Portugal, en virtud de la enfermedad mental de la Reina Doña María I, creó la Casa de la Moneda, la Biblioteca Nacional y abrió los

puertos al libre comercio con las naciones amigas (hecho que probablemente fue el camino más rápido para la independencia en 1822). Ese fue el momento clave de transición del Brasil colonial atrasado al centro de inmigración que recibió millares de europeos que trajeron consigo, no solo nuevas técnicas industriales, sino también prácticas culturales diferentes. Esos procesos cambiarían profundamente la estructura social brasilera.

El siglo XIX fue exactamente eso: el encuentro y desencuentro de monarquistas, republicanos, anarquistas, abolicionistas, socialistas, feministas, sufragistas, en fin, el tiempo de las transformaciones profundas.

Desde finales del siglo XVIII, el Brasil colonial vivía un proceso de integración con las transformaciones del mundo occidental. La estructura de la sociedad ya era más compleja y turbulenta, había modificaciones en la base productiva y en el crecimiento demográfico, y la palabra de orden era “*hacerse francés*”, lo que significaba aceptar las ideas e ideales de la Revolución Francesa, con desencuentros apenas en relación a la esclavitud. Francia era el modelo (Telles, 1997:403-4).

La ciudad ya no se veía como la *provincia de ultramar* y sí como una metrópoli. Las nuevas ideas asociadas a las riquezas acumuladas con la explotación del oro en Minas Gerais llevaron el Brasil al *reformismo ilustrado*. La literatura inglesa y francesa era consumida cada vez más. Los barcos venidos de Europa eran esperados ansiosamente y el público lector buscaba en los muelles los últimos libros editados en Londres y París.

Es importante resaltar que la literatura en esa época era privilegio de las clases más favorecidas. Estudiantes y mujeres en las ciudades del Imperio constituían el mayor público lector y figuraban en las novelas como los personajes más representativos (Sodré, 1982:206).

Eran abundantes en las librerías los libros sobre ciencia, historia, filosofía, periódicos y traducciones de novelas inglesas y principalmente francesas: Balzac, George Sand, Dumas padre e hijo, hacían parte del cotidiano de las señoras y señoritas de las familias acomodadas. Las mujeres que anteriormente (según las costumbres moras-portuguesas) solamente salían a la misa

o al mercado siempre acompañadas y dedicaban la mayor parte de su tiempo a bordar, hacer encajes o chismorrear con las esclavas, ya no eran bien vistas. El analfabetismo, antes considerado como esencial a la moral y a las buenas costumbres (pues evitaba los amores secretos a la espalda de la familia), ya no era señal de nobleza. Sin duda, un cambio significativo que elevó la condición de la mujer y creó un público lector numeroso suficiente para alterar el equilibrio del mercado (Hallewell, 1986:87).

El interés era tan evidente que, ya en 1832, la editorial Paula Brito lanzó la primera revista especialmente dirigida a ellas: *La mujer de Simplício o La fluminense exaltada*. Las ediciones siguieron hasta 1846, y su sucesora, *La marmota*, fue publicada de 1849 hasta 1864. Machado de Assis empezó su carrera de escritor publicando en sus páginas. Las novelas, que salían en capítulos, mantenían los lectores en suspenso, principalmente las lectoras, que insistían a sus esposos comprar el periódico bien temprano por la mañana. La curiosidad femenina fue una aliada importante para la consolidación de la novela como género literario en Brasil:

*En 1857, tal vez 56, [Alencar] publicó O Guarani en folletín en el Diario de Rio de Janeiro, y aún recuerdo vivamente del entusiasmo que despertó, verdadera novedad emocional, desconocida en esta ciudad tan entregada a las exclusivas preocupaciones con el comercio y la bolsa, entusiasmo particularmente acentuado en los círculos femeninos de la sociedad fina y en el seno de la juventud, entonces mucho más sujeta al simple influjo de la literatura, con exclusión de las exaltaciones de carácter político (...) Cuando a São Paulo llegaba el correo, con muchos días de intervalo, se reunían muchos estudiantes en una "república" en la que hubiera cualquier feliz suscriptor del Diario do Rio, para oír, absortos y sacudidos de vez en cuando por asombro repentino, la lectura hecha en voz alta por alguno de ellos, quien tuviera una voz más fuerte. El periódico era después disputado con impaciencia y por las calles se veía agrupamientos alrededor de las humeantes lámparas de la iluminación pública de antaño. (Visconde de Taunay, apud Ribeiro, 1996:59).*

La modernidad ya no era totalmente importada, se hacía literatura *tupiniquim* (término derivado de *tupi*, lengua autóctona brasilera), con la ayuda técnica de editores, librerías y maestros de imprenta franceses que habían llegado a Brasil huyendo de los tiempos conturbados de la Revolución Francesa; ante la amenaza de la guillotina, aún los aires tropicales eran un alivio, un puerto seguro. Gracias a ellos que importaron mano de obra especializada y se aventuraron a invertir su dinero en un mercado todavía incipiente, las editoriales se consolidaron en Rio de Janeiro. La palabra escrita reemplaza las noticias y los rumores que corrían de boca en boca, de tienda en tienda, en cada esquina. La literatura en forma de folletín se consolida dando paso, después de algunos años, a la edición sistemática de libros, con la consecuente apertura de un nuevo mercado.

A partir de la segunda mitad de la década de 1860, B.L. Garnier empieza a publicar obras de ficción, ampliando las perspectivas de la novela en Brasil. Un buen traductor, por ejemplo, ganaba más que un maestro de escuela (profesión prestigiosa por aquellos tiempos). ¡Escribir pasa a ser un oficio serio!

Las mujeres, sin embargo, mucho antes ya lo tomaban en serio. Prueba de ello fue la publicación en 1832 de *Derechos de las mujeres e injusticia de los hombres*, una versión libre de *Vindications for the rights of woman*, de la inglesa Mary Wollstonecraft (1759-1797), elaborada a partir de una publicación en francés, realizada por Nísia Floresta. El libro tuvo dos ediciones más en Porto Alegre, en 1833, y una tercera en Rio, en 1839

## NÍSIA FLORESTA: UN CAPÍTULO APARTE

Los estudios sobre literatura poscolonial en Brasil empezaron poco a poco a develar obras de escritoras decimonónicas que hasta una década atrás eran prácticamente desconocidas y/o ignoradas por el canon tradicional. Desarrollando un proyecto de investigación en el área, nuestra inquietud principal era: Si la crítica literaria especializada afirma que la literatura en el Rio de Janeiro de la época era “*escrita por hombres, sobre mujeres, para mujeres...*” (Ribeiro, 1996), ¿por qué entonces no serían ellas también creadoras? Si eran ellas las mayores consumidoras de las novelas, el bien cultural más importante de siglo XIX, ¿por qué no había registros en las antologías de sus producciones literarias? ¿No habría novelas, ensayos, cuentos? ¿No ejercerían las mujeres la escritura como forma de pensamiento crítico?

Afortunadamente los estudios sobre la mujer, adelantados por académicas/os que trabajan con perspectiva de género desde hace cuatro décadas, nos han brindado un material copioso sobre el tema y han traído a colación obras de diversas autoras que por prejuicio socio-cultural fueran “borradas” de la historia de nuestra cultura letrada. ¿Será que esas obras no tenían realmente valor literario o más bien eran consideradas “subversivas” y por lo tanto tenían que “desaparecer” de las antologías y de la historia?

Uno de los rescates más importante para la historia cultural brasilera fue el “re-descubrimiento” de Dionísia Faria da Rocha, más conocida por el seudónimo de Nísia Floresta, una *mujer metida a hombre*, profesora y autodidacta que editaba un pequeño periódico llamado *Opúsculo humanitario*. Nísia denunciaba la terrible condición de sometimiento en que vivían las brasileras y reivindicaba el derecho a la educación como una salida hacia la emancipación:

*Mientras por el viejo y nuevo mundo resuena el grito  
-iemanipación de la mujer!- nuestra débil voz se levanta en*

*la capital del Imperio de Santa Cruz, clamando: ¡Educad a las mujeres! ¡Pueblos del Brasil, que os decís civilizados! ¡Gobierno, que os decís liberales! ¿Dónde está la donación más importante de esa civilización, de ese liberalismo?* (Floresta, 1853:2).

Nacida el 12 de octubre de 1810, en Papari, provincia de Rio Grande do Norte, al noreste de Brasil (una de las regiones más pobres del país), Floresta es hoy por hoy considerada la pionera del feminismo en el país. Primera hija del abogado portugués Dionisio Gonçalves Pinto Lisboa y la brasilera Antonia Clara Freire, se casa en 1823 a los 13 años (lo que era común en esa época) con un terrateniente de la región, pero osa separarse pocos meses después y vuelve a la casa paterna. Ya muy temprano se dibujaba el carácter firme de la Nísia que se propuso a enfrentar a una sociedad que no veía con buenos ojos a las mujeres separadas.

Debido a las revueltas que asolaban la región, la familia se traslada a Pernambuco, donde primero residen en Goiana, después en Olinda y finalmente en Recife, la “Venecia Brasileira”, ciudad capital y principal centro de desarrollo económico y cultural en el noreste brasileiro.

En 1828, a los 18 años y después del asesinato de su padre (según la propia Nísia, por haber ganado una causa contra un hombre poderoso de la región), toma otra decisión trasgresora y “escandalosa” (si tomamos en cuenta la mentalidad prejuiciada que “ataba” a nuestras mujeres decimonónicas): ir a vivir maritalmente con un académico de la Facultad de Derecho, Manuel Augusto de Faria Rocha, con quién tuvo dos hijos, Livia Augusta (que más tarde la acompañaría siempre en sus viajes y trabajaría en la traducción de algunos de sus libros al inglés y francés para editoriales europeas) y Augusto Américo.

Además de romper con los prejuicios, Nísia fue de las primeras mujeres en ejercer el periodismo en el país. Inició su carrera de escritora en 1831 con artículos sobre la condición femenina en diversas culturas, en el prestigioso *Espelho das brasileiras* propiedad del francés Adolphe Emille de Bois Garin, dedicado al público femenino.

En el escenario social brasileiro, la manera de actuar de Nísia Floresta daba continuidad a unos de los íconos principales de la historia del feminismo: la mujer en el podio con el brazo erguido pronunciando un discurso, inaugurada en el siglo XVIII por Olympe de Gouges. “*Si las mujeres tienen el derecho de subir al patíbulo, deberían tener igualmente derecho de subir a la tribuna*”, argumentaba la pionera de feminismo francés.

Esa “escena primordial”, que se presta tanto para una descripción respetuosa como para la caricatura, en el caso de De Gouges resultó en castigo atroz por la osadía de intentar varias veces subir al podio de la Asamblea Nacional a comienzos de 1790 y sustentar públicamente ideas trasgresoras para la época, por ejemplo: “*que el sexo era una materia a ser discutida y que las mujeres necesitaban de libertad de expresión a fin de que pudiesen identificar los padres de sus hijos resultantes de encuentros sexuales*”. Su discurso y sus actitudes en pro de una vida pública para las mujeres, que fueron tomadas por los jacobinos como una “*inversión a la naturaleza femenina*”, la llevaron a la guillotina en 1793 (Scott, 2001).

La metáfora de De Gouges, autora de la *Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana*, subiendo al patíbulo, al igual que los ideales de la Revolución Francesa era una fuerte inspiración para las intelectuales decimonónicas.

Nísia se lanza de lleno a la causa de la emancipación femenina. En 1832 publica su primer libro titulado *Derechos de las mujeres e injusticia de los hombres* (una versión libre de *Vindications of the rights of woman*, obra citada anteriormente de la inglesa Mary Wollstonecraft), bajo el seudónimo de Nísia Floresta Brasileira Augusta. Nísia, apodo familiar de Dionísia, Floresta era el nombre de la finca en la tierra que la vio nacer, *Brasileira* para reforzar su sentimiento nacionalista, y *Augusta* probablemente en homenaje a Augusto, padre de sus hijos y compañero de vida, asumido por ella públicamente.

En 1833, la familia se muda a Porto Alegre, capital de Rio Grande do Sul, donde nace su hijo varón Augusto Américo. Siete meses después su marido muere repentinamente a los 25 años,

dejándola con los dos hijos pequeños. El dolor por la pérdida de su marido acompañaría siempre sus escritos. La joven viuda se dedica aún más a la escritura, al magisterio y a la educación de sus hijos.

Dado el clima de inseguridad en Porto Alegre, creado por la Revolución Farroupilha que pretendía transformar el sur en una nación, un estado independiente del gobierno central brasileño, Nísia decide mudarse a Rio de Janeiro en 1837.

En 1838 inaugura en la ciudad el *Colégio Augusto*, que brindaba a sus alumnas el mismo currículo de los colegios para varones. Las niñas ahora estudiarían matemáticas, biología, latín y principalmente idiomas, para que pudiesen acceder a la literatura francesa e inglesa que llegaba a las librerías cariocas; la idea, obviamente, provocó reacciones desencontradas. Muchos periódicos elogiaron el nuevo currículo de la institución, sin embargo, el *Jornal del Comércio* del 23 y 24 de diciembre de 1846 traía diversas críticas anónimas que consideraban las propuestas educacionales de Nísia demasiado “avanzadas” e inapropiadas para niñas.

Tras una década desde su fundación, una nueva generación de señoritas más cultas empezaba a incomodar a la moral social vigente, a tal punto, que el periódico *O Mercantil* del 17 de enero de 1847 contenía un artículo que ironizaba el hecho que se enseñara latín a las niñas, a pesar de ser esa materia esencial en el currículo de cualquier otro colegio para varones de la época. Nísia responde a las críticas con textos donde afianza una vez más la necesidad de educar a las mujeres para el ejercicio de la ciudadanía. Publica *La joven completa* y *Fany o el modelo de las doncellas*, y su discurso de clausura del año 1847 dirigido a sus alumnas fue tan impactante, que la Typographia Imparcial de propiedad del famoso editor Paula Brito lo publicó integralmente. A esa altura de los acontecimientos la capital del imperio brasileño ya reconocía públicamente a esa mujer de 37 años, como escritora y libre pensadora.

En 1848 publica por la Typographia L.A.P. Menezes, Rio de Janeiro, el poema *Lágrima de un caeté* compuesto de 712 ver-

sos que retrata la degradación del indígena brasileiro colonizado por el hombre blanco y el drama de los liberales durante la Revolución Praieira reprimida en Pernambuco en febrero 1849; es decir, además de ser la pionera de la literatura indigenista brasileira, defendía ideas liberales republicanas en un país dominado por la sólida Monarquía Imperial de la Casa de los Orleans y Bragança.

El accidente sufrido por su hija Livia al caer de un caballo fue la disculpa perfecta para embarcarse hacia Europa con sus dos hijos y librarse de las críticas difamatorias que no les permitían más sentirse a gusto en la Corte. Instalada en París, Nisia asiste a las conferencias del Curso de Historia General de la Humanidad ministradas por Augusto Comte en el auditorio del Palais Cardinal. El creador de la teoría positivista y el gran poeta francés Lamartine fueron sus amigos cercanos. La correspondencia intercambiada con Augusto Comte fue objeto de publicación en 1888, en Rio de Janeiro.

Después de una temporada en Portugal en 1852, Nisia regresa a Brasil y un año más tarde publica su más famoso libro: *Opúsculo humanitario*, por la Typographia Silva Lima. Son 62 capítulos en los que la escritora condena los errores seculares y los prejuicios en la formación educacional de la mujer, no solamente en Brasil, sino en varios países. Sigue publicando crónicas, ensayos, poesía y una novela. Enfrenta junto con su ciudad una epidemia de fiebre amarilla trabajando como voluntaria durante 6 meses en la Enfermería del Hospital Nuestra Señora de la Concepción, cuando muchísimas personas huían desesperadamente de Rio de Janeiro con miedo del contagio.

El 10 de abril de 1856 vuelve a Europa, donde emprende numerosos viajes y escribe diversos libros publicados en Italia, Francia e Inglaterra. Su obra se torna tan conocida que el *Diccionario Bibliográfico de Inocencio*, Tomo IV, incorpora su nombre en 1862. La publicación de una extensa nota biográfica en la revista *El Nuevo Mundo* de New York acompañada de una foto, la consagra definitivamente como escritora.

Volvemos entonces a nuestra cuestión inicial: si era una escritora consagrada incluso por pares académicos internacionales de incuestionable importancia, ¿por qué la historiografía literaria “oficial” la borró de sus páginas?

Fueron necesarios muchos años y un trabajo intenso y riguroso realizado por su coterránea, la profesora Dra. Constância Lima Duarte, académica de la Universidad Federal de Rio Grande do Norte, para que el Brasil (re) descubriese a Nísia Floresta, objeto de tesis doctoral de Lima Duarte presentada a la Universidad de São Paulo en 1991.

Rachel Soihet, uno de los nombres más significativos de la historia del feminismo brasileiro, plantea que hay que resaltar *“la relevancia de esas iniciativas para cuestionar la supuesta sumisión de las mujeres brasileiras, la restricción de su actuación apenas en el espacio doméstico y su alienación en cuanto a la realidad política, social y cultural del país”*. Argumenta también que, trabajos como el de la Dra. Lima Duarte:

*(...) además de ser una contribución a la literatura, porque rescata escritoras hasta entonces desconocidas, permite una mejor comprensión de la evolución histórica de las luchas de las mujeres que, muchas veces, tuvieron que recurrir a “brechas” para avanzar en sus ideales. De esa manera, se entiende cómo algunas, tal vez más osadas o más favorecidas por las contingencias, lograron imponerse escribiendo libros, creando escuelas y periódicos, dictando conferencias, no como un escape al confinamiento en que vivía la mayoría, sino por el deber de ciudadanía y conciencia profesional que las impelía a luchar por una plena participación de hombres y mujeres de todas las clases, razas y etnias, por una sociedad más justa. (Soihet, 2005:195).*

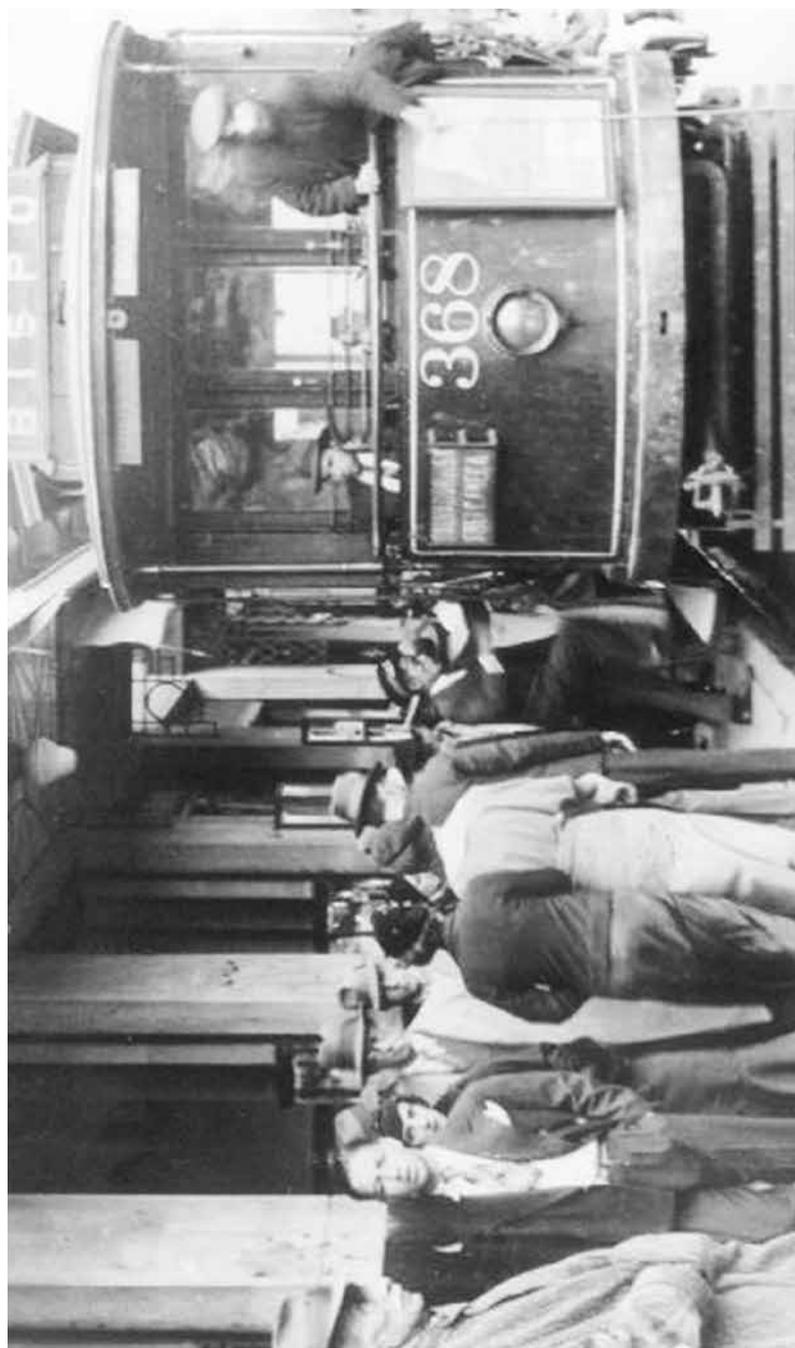
Un miércoles de copiosa lluvia, el 24 de abril de 1885 a las 9 de la noche, Nísia Floresta murió víctima de una neumonía. Sus restos mortales estuvieron sepultados en el cementerio de Bonsecours, Francia, hasta 1954, cuando el gobierno brasileiro solicitó el traslado de sus restos mortales a un mausoleo construido especialmente para ella en Papari, su ciudad natal,

que en esa época ya había pasado a llamarse Nísia Floresta en homenaje a la escritora.

Precursora del feminismo, abolicionista, indigenista, educadora, periodista, poeta, novelista, cronista, republicana, intelectual y librepensadora, Nísia fue una de esas mujeres que sentía esa *jouissance* de que nos habla Slavoj Zizek (apud Scott, 2001), ese “goce intelectual” que permite articular el deseo de su identidad individual con la necesidad colectiva de la sociedad en que vivió. Sacó coherencia de la confusión. Su “fantasía” de mujer decimonónica de que hubiera equidad de oportunidades entre hombre y mujeres, reconcilió ese deseo *ilícito* con la ley. Nísia fue una metáfora que se materializó en realidad.

La intelectual provocó mucha polémica con sus ideas contestatarias en la capital del Imperio. Trabajaba firmemente en pro de la abolición de la esclavitud y de los ideales republicanos, y usó su pluma para reivindicar principalmente la igualdad de derechos en la educación para las mujeres. En la escuela que fundó las niñas aprendían matemáticas, ciencias naturales, lengua portuguesa, literatura. Los tiempos de la famosa “economía doméstica” como materia fundamental para mujeres se cerraron con el “atrevimiento” de Nísia, que inauguró en Brasil una nueva generación de mujeres.

En su primer libro y en otros posteriores como *Consejos a mi hija* (1842), Floresta destaca la necesidad de educar a las mujeres. Creía que sólo capacitándose intelectualmente una mujer se emanciparía económicamente, cambiando no apenas su propia vida, sino también otras conciencias.



Estacion del Tranvia - Rio de Janeiro

## UN TORTUOSO COMIENZO

La situación de la mujer no escapó al influjo de la Proclamación de la Independencia en 1822. Como resultado de este cambio histórico:

*(...) parecía haber, por lo menos como discurso oficial, la necesidad de construir una imagen del país que alejase su carácter marcadamente colonial, atrasado, inculto y primitivo. Era verdad que los mismos hombres y grupos sociales continuaban garantizando sus posiciones estratégicas en los juegos del poder en la sociedad; sin embargo, tal vez fuesen ahora necesarios otros dispositivos y técnicas que presentasen las prácticas sociales transformadas aunque muchas de las transformaciones fuesen apenas aparentes.* (Louro, 1997: 443).

En el Parlamento, en los periódicos y en las tertulias de los intelectuales eran frecuentes las críticas al abandono educacional en que se encontraban la mayoría de las provincias. El siglo XX ya se acercaba y la mayoría de la población, principalmente la inmensa zona rural del interior brasileiro, seguía siendo analfabeta.

Pese a que desde el inicio del Primer Imperio los legisladores establecieron que todas las ciudades, villas y veredas más pobladas deberían tener “escuelas de primeras letras”, las también llamadas “Pedagogías”, la realidad era otra. En una sociedad esclavista, donde los grandes latifundios eran dominados por terratenientes, que tejían las tramas políticas y silenciaban a mujeres y niños, la enseñanza más bien representaba el riesgo de la pérdida de ese poder absoluto (el peligro del pueblo culto...). No obstante, había escuelas para niños y niñas. Diferentes congregaciones religiosas, masculinas y femeninas, y algunos hombres y mujeres laicos (que deberían ser personas “intachables”), compartían la educación de los hijos de las “familias de bien”: “*Leer, escribir y contar, saber las cuatro operaciones, más la doctrina cristiana, en eso consistían las primeras en-*

*señanzas para ambos sexos; pero pronto algunas diferencias aparecían: para los niños, nociones de geometría; para las niñas, bordado y costura”* (Louro, 1997:444).

Esta diferencia entre el currículo masculino y el femenino vendría a incidir seguramente en una gran disparidad de perspectivas salariales entre los futuros maestros y maestras.

La primera ley de instrucción pública (1827) establecía que ambos sexos serían nombrados como profesores; sin embargo, el hecho de que los varones recibiesen, en cuanto al contenido, más estudio, les daba la posibilidad de asumir otros cargos que les complementaba el sueldo y que quedaban así vedados a las mujeres por *no tener la capacitación exigida*.

La “Ley de Instrucción Pública” en realidad no fue en la praxis un instrumento de los derechos de igualdad. Las distinciones de clases, sexo, raza, etnia y religión marcaron una acentuada división en las propuestas educacionales entre los diversos sectores de la sociedad brasilera.

Los niños negros descendientes de los 12 millones de esclavos que llegaron al Brasil y que representaban la mayoría de la población infantil crecían en la violencia del trabajo más duro y apenas sobrevivían. Una excepción, como el caso del gran escritor Machado de Assis, que “a pesar de” ser mulato llegó a ser el fundador de la Academia Brasileira de Letras y es considerado actualmente el padre de la literatura brasilera, hace parte de circunstancias aisladas que surgieron gracias a iniciativas filantrópicas de algunos blancos que se responsabilizaron por la educación de esos *marginados* sociales. Son muy pocos los casos de niños negros que fueron aceptados en las escuelas de la época.

Algo semejante pasó con los niños indígenas. A pesar de ser objeto de la acción de algunas órdenes religiosas, su educación debería darse de acuerdo con las prácticas de sus propios grupos étnicos, y por lo tanto, *estaba vedada la presencia de niños indígenas en las escuelas comunes*.

Los hijos de los inmigrantes que empezaron a llegar masivamente a partir de 1868 también estaban bajo las prácticas educativas de acuerdo con sus grupos de origen (fuesen italia-

nos, alemanes, japoneses, etc.), y a las niñas les correspondía ayudar en los cultivos, en el trabajo doméstico y en la crianza de los hermanos menores. Asimismo, esa masa migratoria terminó ocupando un espacio fundamental en el naciente proceso de industrialización brasileño: y ya a fines del siglo se organiza en torno de ideales políticos marxistas, principalmente el anarquismo introducido por los italianos.

En los periódicos libertarios eran frecuentes los artículos que señalaban la educación como *un arma privilegiada de liberación* para la mujer. Hombres y mujeres se reunían por la noche, después de la ardua labor en las fábricas, para discutir, entre otros temas, sobre las escuelas libertarias que educarían a niños y niñas con equidad (Rago, 1985:97).

Podemos decir entonces que el proceso de industrialización fue clave para el desarrollo y empoderamiento de la mujer brasileña, dada la necesidad de modernización de esa nueva sociedad. Era fundamental vincular la mano de obra femenina a la máxima fundacional de la nación: *Orden y Progreso*.

Ese concepto moderno de “higienización social” que llegó al país con las ideas positivistas y científicas, a inicios del siglo XX, incorporaban la educación femenina como un instrumento capaz de “barrer” de la sociedad brasileña las primitivas supersticiones africanas e indígenas incorporadas a la mentalidad de lo que Darcy Ribeiro, eminente antropólogo brasileño, llamó *pueblo nuevo*, un concepto teórico desarrollado para describir la estructura de los pueblos plurirraciales y pluriculturales que surgieron en el continente americano.

Materias como matemáticas y ciencias naturales, en realidad abrieron a la mujer un espacio más en el proceso educacional de los brasileños. Paso a paso, cada “fisura” en el nuevo orden social era aprovechada por las brasileñas hacia un empoderamiento que florecería espléndidamente años más tarde.

### **Educación primaria, un trabajo de mujer.**

Las escuelas para la formación de profesores de enseñanza básica (Escuela Normal), fueron ampliadas significativamente

a partir de mediados del siglo XIX para que pudiesen atender a la esperada demanda escolar. Curiosamente, los informes oficiales indicaban que más mujeres que hombres ingresaban cada año a dichas escuelas: “*En 1881 en São Paulo se graduaron nueve hombres y una mujer; en 1882 lo hicieron nueve mujeres y once hombres. De ahí en adelante el número de señoras normalistas fue creciendo gradualmente hasta tal punto que en los últimos diez años casi se triplicó*” (Reis, 1993:51).

Tal tendencia no parecía ser una característica exclusiva de esa provincia. Los hombres estaban abandonando los salones de clase, hecho probablemente debido al proceso de urbanización e industrialización que les ampliaba las oportunidades de trabajo, principalmente en las regiones próximas a las capitales. Esos cambios sociales acelerados llevaron a una “feminización del magisterio”, también observada en otros países. La presencia masiva de los inmigrantes amplió el crecimiento de los sectores medios y conllevaron a otras expectativas en relación a la escolarización.

Una mayor actividad comercial, la circulación de más periódicos y revistas y la institución de nuevas costumbres y comportamientos ligados a las transformaciones urbanas produjeron nuevos sujetos sociales, y todo conllevaba a la consolidación de una “feminización” de la enseñanza básica.

La salida de los hombres de los salones de clase dejó vacantes las asignaturas hegemónicamente masculinas –no había ya suficientes maestros para las clases de geometría, filosofía, álgebra o historia. Esas materias, antes vedadas a las mujeres, pasaron en ese momento a necesitarlas. Gradualmente, las clases de bordado, costura y piano fueron reemplazadas por las “materias masculinas”.

Nuevas disciplinas científicas como la psicología, por ejemplo, demostraban que el desarrollo “normal” de los niños debería tener en cuenta la equidad de géneros. En un momento en que las sociedades se volvían más complejas, se buscaba ordenar y regular los sujetos para una participación más efectiva en las exigencias de la modernidad. Era necesario que los individuos de ambos sexos supieran autogobernarse.

Las nuevas corrientes científicas encontraron también fuertes resistencias: la incompatibilidad del matrimonio y de la maternidad con la vida profesional, los argumentos religiosos e higienistas que responsabilizaron a la mujer por la manutención de una familia “saludable”, fueron (y todavía son) una de las construcciones sociales más persistentes. El matrimonio y la maternidad eran considerados efectivamente la verdadera “carrera femenina”; todo lo que representara un riesgo para el desempeño de la “función social” de las mujeres debería ser considerado como un desvío de la norma. De esa manera la feminización de algunas ocupaciones como la enfermería o la docencia básica, por ejemplo, “tomaron prestadas” las características femeninas de cuidado, sensibilidad, amor, vigilancia, etc. De algún modo, podría decirse que los nuevos oficios abiertos a las mujeres, en ese fin de siglo, llevaban la doble marca del modelo religioso y de la metáfora del *marianismo*: dedicación, disponibilidad, humildad, abnegación y sacrificio.

### **El juego de las representaciones**

La fragilidad femenina constituida por el imaginario del discurso religioso, jurídico, médico y educacional se configuraba en un proceso de protección y control; la “producción” de las nuevas profesoras pasa a darse en medio de aparentes paradojas —la nueva maestra debía ser al mismo tiempo seguidora y dirigente, profesional y madre espiritual, disciplinada y disciplinadora. (Louro, 1997:454)

El ambiente físico de las escuelas normales representaba un tiempo y un espacio propios: los edificios solemnes, de fachadas pomposas, indicaban que por allí pasaban personas especiales. Los salones de clase, los corredores, la capilla, los crucifijos, las banderas, los retratos de autoridades acompañados de las fotos de los egresados de otras promociones y los bustos de personalidades ilustres, ya sugerían el destino de las futuras maestras. Las niñas deberían estar siempre ocupadas, involucradas en “actividades productivas”, controladas en un “tiempo disciplinar”. Tenían que aprender la lógica y ritmo propios de la escuela.

la, donde los valores y el comportamiento ejemplar era la tónica: todo era organizado a fin de que las niñas aprendieran hasta donde podían llegar y cuáles espacios les estaban vedados. Los permisos y prohibiciones tenían que ser interiorizados y aprendidos a través de una serie de rituales, símbolos y normas que las volvería auténticas profesoras.

La escuela normal desarrollaba de cierta manera un movimiento ambiguo: por una parte promovía la ruptura con el ambiente del hogar, porque de algún modo las capacitaba y les daba una mayor legitimidad que era exigida a la mujer moderna, pero era también un espacio que debía mantenerse ajeno a las discusiones de orden político, moral y religioso, ya que la mentalidad vigente afirmaba que la polémica y la discusión iban “contra la naturaleza femenina”.

A las niñas se les exigía una *actitud discreta y digna*. Los uniformes siguiendo el severo modelo inglés, debían esconder al máximo sus cuerpos, volverlos prácticamente asexuados. Toda la normatividad escolar iba hacia la disciplinarización, a la transformación de las niñas en *cuerpos dóciles* y a la autorregulación de los sujetos, pues ellas serían el “espejo” moral y social de sus instituciones. Las buenas costumbres y una intachable conducta moral y religiosa eran prácticas del día a día que restringían incluso las lecturas que podían hacer. Así es como varios de los clásicos de la literatura universal eran vedados a las niñas. No se podía permitir que lecturas con contenidos tan “fuertes” (aun tratándose de obras literarias francesas, inglesas y estadounidenses incuestionables en los medios intelectuales por su importancia) “manchasen” el pensamiento virtuoso que debía tener una normalista.

La feminización del magisterio mantenía fuertes lazos con el ideal religioso de “la virtud”. Al subordinarse a la autoridad del Estado, las profesoras se sometían a ser una especie de “clérigos laicos”, cuyas vidas, acciones y pensamientos, deberían tener un comportamiento recto. Debían ser controladas, ser una especie de modelo para los niños y jóvenes que serían “los hombres del mañana”. La maestra en el colegio debía consagrarse a sus

alumnos como una *madre espiritual*. Son innumerables los registros de las fiestas del día del maestro o de las madres en que la célebre *Oración del maestro*, escrita por Gabriela Mistral, reafirmaba el carácter maternal que debería tener la profesora “*para poder amar y defender, como las madres, lo que no es carne de mi carne*”.

Sería interesante hacer un seguimiento a esa representación romántica de la maestra como madre, pero creemos que estamos más bien ante un espejismo que ante una realidad. Preferimos apuntar hacia la trayectoria de esos sujetos que a pesar de las representaciones impuestas caminaron en el sentido asociativo y de organización sindical. Paschoal Lemme recuerda en sus memorias el incidente célebre de una huelga que hicieron los alumnos varones de la Escuela Normal de Rio de Janeiro porque una mujer, la eminente profesora Ester Pedreira de Melo, por primera vez en la historia del país fue elegida para el cargo de inspectora escolar (Lemane, 1998:131). “*La mujer se fue adentrando sutilmente en la enseñanza básica desplazando paulatinamente al hombre. Las leyes y las praxis la mantuvieron alejada por mucho tiempo de la administración, argumentando como elementos inamovibles los excesos de su afectividad y la inseguridad de su temperamento, pero la resistencia cedió*” (Almeida apud Lopes, 1991:26).

El papel desempeñado por estas mujeres pioneras de la educación rompía con las representaciones y expectativas más tradicionales, lo que sin duda contribuyó para que sus discípulas las admirasen e imitasen “creando escuela”. La mujer deja de ser la madre espiritual para ser reconocida públicamente como *profesional o trabajadora de la educación*. Las antiguas asociaciones o gremios escolares que anteriormente se dedicaban a obras sociales, se transforman en el centro más aguerido de las reivindicaciones de los derechos de los profesionales de la educación básica. Allí se gestaron las huelgas y las manifestaciones públicas que dieron mayor visibilidad a los problemas de la educación en el Brasil.

Es importante decir que ese movimiento fue generador de transformaciones a las que se fueron sumando poco a poco otros gremios profesionales. Los educadores, que paulatinamente acabaron siendo en su mayoría mujeres, se convirtieron en gestores de un nuevo orden nacional. Si hacemos un rastreo de algunas décadas de la historia de las mujeres con relación a la educación, observamos que a pesar de estar ellas en el centro de las representaciones de los discursos religiosos, políticos y científicos como seres débiles, no les importó mucho usar dialécticamente ese discurso para ocupar un nuevo espacio social.

La historia de la mujer a través de la educación es constitutiva y constituyente de las relaciones sociales de poder (Louro, 1997).

De una forma “sutil”, la mujer se imbrica en todo el tejido social, sufriendo los efectos del poder pero también aprovechándose de todas las fisuras posibles para empoderarse. Pensarlas sólo como “sujetos sometidos” es empobrecer su historia. Las mujeres fueron capaces de construir resistencia, subvertir el *statu quo* y engendrar discursos discordantes. Prueba de ello es el “brote” de los personajes femeninos protagonistas en la ficción de la época, y más aún, de las voces femeninas que se apropiaron de la literatura y el periodismo decimonónicos.

### **Literatura y empoderamiento femenino: Hacerse escritora**

*No hay manera de evitar que los hombres admitan semejantes verdades. Ellos tejieron la sociedad con mallas de dos tamaños –grandes para ellos, para que sus pecados y faltas salgan y entren sin dejar señales, y extremadamente menudas para nosotras (...) ¡Y lo pintoresco es que nosotras mismas nos convencimos de ello! (Lopes de Almeida apud Telles, 1999:408).*

Excluidas del proceso de creación cultural, las mujeres del siglo XIX estaban sujetas a la autoridad/autoría masculina, enredadas y circunscritas a sus tramas en el arte y en la ficción.

La escritora y crítica literaria Virginia Woolf escribió en las primeras décadas del siglo XX que durante siglos la mujer sirvió como “*espejo mágico dotado del poder de reflejar la figura del hombre con el doble del tamaño natural*”. Sin eso, afirma, “*las glorias de todas las guerras serían desconocidas y los superhombres no habrían existido*”. La mujer sirvió también de espejo mágico entre lo desconocido y el artista, transformándose en musa inspiradora y a la vez invento de la creación masculina (apud Telles, 1999:408).

Para volverse creadora, la mujer tendría que matar esa creación masculina, el “ángel del hogar”, el dulce ser que sostiene el espejo de aumento, y enfrentar su otro lado, el de las sombras, a través de la desobediencia y la rebeldía. El proceso de transformarse en *monstruo contestatario* dejó fuertes huellas en la escritura femenina guardada a siete llaves dentro de los escaparates o gabinetes de la cocina (ciertamente más resguardados del alcance de sus padres y maridos). Antes de empuñar la pluma que por tanto tiempo había estado fuera de su alcance tuvieron que “escapar” de los textos masculinos que las definía como superficiales y soñadoras, a fin de adquirir alguna autonomía para proponer alternativas a la autoridad patriarcal que las aprisionaba.

Seguramente el marco-cero de los primeros intentos de la mujer en la carrera de las letras, *un oficio de hombre*, fueron los célebres *cuadernos de bocadillo*. Empacados en tamaño libro, los bocadillos venían envueltos en papel celofán con un bonito cuaderno como obsequio. Las muchachas no sólo endulzaban su día, sino también sus próximas semanas con la oportunidad de llenar las hojas en blanco del cuaderno con sus pensamientos, poesías o recuerdos en forma de diario. El Archivo Nacional de Río de Janeiro tiene en su acervo millares de esos cuadernos, que son la más expresiva memoria del pensamiento y poder creativo de nuestras bisabuelas:

*¿Cómo olvidar los cuadernos de apuntes e inspiración de Ana Lisboa dos Guimarães Peixoto Bastos, nacida en una*

*casa antigua en Goiás Velho en 1889, casa asombrada por memoria de los tiempos y glorias pasadas, por fantasmas de la infancia? Ana salió, hizo un bello nombre como fabricante de dulces, hizo toda una vida. 'Pobre, vestida de cabellos blancos, volví...' Ana se hizo Cora Coralina, seudónimo de la niña que solamente cursara la primaria y que, sin embargo, poetara desde los 14 años. Murió en la vieja casa del puente en 1985, Cora Coralina, doctora Honoris Causa por la Universidad de Goiás, miembro de la Academia Goiana de Letras, habiendo recibido como poeta y prosista el Trofeo Jabuti y el premio Juca Pato como intelectual del año en 1984. (Telles, 1999:409).*

Cora Coralina sacaba de los dulces que creaba en su vieja casa blanca a la orilla del río el arte que asombró al mundo artístico brasileiro. Descubierta cuando ya tenía la cabeza completamente blanca y la piel arrugada por sus muchos años, hoy en día es considerada como uno de los mayores nombres de la poesía brasileira en el siglo XX. Lo que hizo Ana/Cora no fue más que seguir con la tradición de muchas poetas y novelistas que la antecedieron. El dominio de la trayectoria de la escritura fue largo y difícil para las mujeres en el Brasil. Muchas como Nisia Floresta, anteriormente citada, no se preocuparon con lo que pudiera decir la gente, y caminaron a través de los laberintos del idioma hasta dominar los mecanismos semánticos del lenguaje.

## LAS TRÁGICAS DÉCADAS DE 1860/1870

La década de 1860 fue tal vez la más trágica en la historia brasilera decimonónica. La Guerra del Paraguay, que enfrentó a ese país con la Triple Alianza (Brasil, Argentina y Uruguay) entre diciembre de 1864 y marzo de 1870, fue el más sangriento conflicto armado internacional ocurrido en Suramérica. Duró más de cinco años, con una enorme pérdida de vidas humanas. De los 150 mil brasileños enviados al *front*, 50 mil no regresaron. Paraguay perdió cerca de 300 mil personas entre civiles y militares en consecuencia de los combates, epidemias y hambre. La derrota fue un vuelco decisivo en la historia del Paraguay, transformándolo en unos de los países más atrasados de Suramérica, debido al decrecimiento poblacional, ocupación militar por casi diez años y la pérdida de casi el 40% de su territorio en favor de Brasil y Argentina.

La guerra fue también desastrosa para el Brasil, que tuvo que hacer frente a encargos y deudas altísimas subsanadas con préstamos extranjeros, lo que aumentó en mucho nuestra dependencia con relación a las grandes potencias de la época, principalmente con Inglaterra. Sin embargo, el conflicto provocó la modernización y el fortalecimiento del ejército brasileiro: como la mayor parte de sus oficiales comandantes provenía de la clase media urbana y los soldados fueron reclutados entre la población pobre y los esclavos, el ejército brasileiro se convirtió en una fuerza importante de apoyo para los movimientos republicanos y abolicionistas que llevarían al fin del régimen monárquico.

El periodo iniciado en 1870 hasta la crisis mundial de 1930 se encaja perfectamente con el lema *Orden y Progreso* que figura en el centro de la bandera del Brasil. Fueron años caracterizados por un rápido crecimiento económico que realizó importantes transformaciones estructurales como demuestran los principales indicadores macroeconómicos de ese periodo. Fueron las grandes transferencias de capital monetario y humano provenientes del extranjero las responsables por los cambios en la sociedad colonial brasilera.

La inmigración masiva de europeos convertiría la sociedad brasilera en esa mezcla de pueblos, ese *melting pot* que es actualmente y que constituyó el principal impulsor del crecimiento demográfico, principalmente en los grandes estados del sur como São Paulo y Rio Grande do Sul que expandían su frontera agrícola.

Tras la abolición de la esclavitud el 13 de mayo de 1888, hubo necesidad de incorporar mano de obra asalariada a numerosas empresas productivas, especialmente en el sector del café. En la década de 1870 llegaron casi 200.000 inmigrantes, en la siguiente más de 500.000, y en la de 1890 se pasó del millón; italianos y españoles en su mayor parte.

Una de las consecuencias de la inmigración fue la modificación registrada en la distribución étnica de la población brasilera, con un aumento relativo en el número de blancos y un retroceso en la población de negros e indios. Posteriormente, las llegadas conocieron altibajos, de acuerdo a la coyuntura interna e internacional. Después de la crisis de 1929 y ante el estancamiento económico en los principales centros urbanos y en la industria del café, se tomaron una serie de importantes medidas con el fin de limitar la inmigración. De cualquier forma, es posible estimar en 2,2 millones de almas la inmigración neta entre 1872 y 1930. La apertura del país a la inmigración europea y el desarrollo del sector exportador de café, principalmente, fueron factores decisivos para el crecimiento económico.

En 1889 ya se habían construido más de 8.000 kilómetros de vías férreas. Tanto Europa como los Estados Unidos, en pleno proceso de industrialización, demandaban cantidades crecientes de alimentos y materias primas. Entre 1870 y 1930 se produjo el apogeo del sector primario exportador en Brasil y entre la década 1870 y la de 1920 las exportaciones crecieron a una tasa anual del 1,6 por ciento. Durante la décadas de 1850, 1860 y 1870 se sentaron las bases para la gran transformación socio-económica de los años siguientes.

El crecimiento de la demanda interna y la apertura de las primeras fábricas favorecieron el inicio de la industrialización

del país. El sector financiero se expandió gracias a la creación de nuevos bancos. En 1851, el Barón de Mauá, Irineu de Souza, fundó el Banco Mauá y luego se dedicó a construir el primer ferrocarril brasileiro. También invirtió dinero en la instalación del alumbrado a gas en Rio de Janeiro y en la creación de una compañía naviera, cuyas embarcaciones de vapor surcarían el Amazonas.

Las inversiones británicas y estadounidenses, mayoritarias entre las extranjeras, pasaron de 53 millones de libras esterlinas en 1880 a 385 millones en 1929. La mayoría de los bancos de capital británico se fundaron en la década de 1860, al amparo de una ley británica que favorecía la creación de bancos en el extranjero. Entre 1850 y 1875, Brasil recibió casi 23.500.000 libras esterlinas en préstamos extranjeros. En esas mismas fechas, la casa de N. M. Rothschild e Hijo, en Londres, hizo préstamos sustanciales y altas inversiones al imperio brasileiro. Las más importantes se destinaron a la construcción ferroviaria, destacando la Minas & Rio Railway Company y la São Paulo Railway Company, y a la construcción de infraestructura urbana y de transportes, construcción de puertos y servicios públicos como electricidad, agua, tranvías y gas.

Rio de Janeiro y Minas Gerais ya intercomunicados a través del camino União- Industria (cuya construcción había sido iniciada en 1853) era una realidad. La expansión de las telecomunicaciones se aceleró con la instalación de millares de kilómetros de líneas de telégrafo. Gracias al ferrocarril se pusieron en explotación nuevas tierras, aptas para el cultivo del café. La mejora en las comunicaciones permitió un aumento importante de las exportaciones de dicho producto, que tras desplazar al azúcar se convirtió en el principal rubro de exportación.

La “modernidad” patrocinada por la inversión extranjera y el empeño del emperador Pedro II, que mantenía contacto con los grandes inventores de su tiempo, propiciaron un desarrollo sorprendente para un país que acababa de salir de la atrasada condición de colonia portuguesa.

Con la creciente industrialización, a partir principalmente de la década de 1870, las mujeres abandonan cada vez más su condición exclusiva de amas de casa, para buscar mejor solvencia económica como asalariadas en las industrias y oficinas. Entraron así en contacto con las duras condiciones del mercado de trabajo: si los operarios de la época ya eran mal pagados, ellas recibían todavía menos. Consecuentemente, era más ventajoso emplear a mujeres que hombres, situación que conllevó a una penosa competencia entre los sexos y propició el inicio de las luchas en pro de mejores salarios y condiciones de trabajo. La mujer pasa también a reivindicar sus derechos en igualdad de condiciones con los varones.

## FANTASY ECHO: LA ORADORA

Joan Scott, en su trabajo *Fantasy Echo: History and the construction of identity* (2001) plantea que en los anales de la historia del feminismo, uno de los íconos principales, como ya mencionamos más arriba, es una mujer en el podio haciendo un discurso. Con la industrialización, la aparición de la novela y la alfabetización de las mujeres de clase media y alta, surge un nuevo tipo de mujer en el mundo occidental, *la oradora*:

*El escenario es semejante tanto para la descripción respetuosa como para la caricatura: una mujer con el brazo erguido, hablando para una multitud cuya respuesta es 'tempestuosa' y las cosas pueden salir de control. El tumulto acredita la naturaleza transgresiva de la escena, puesto que en el siglo XIX e inicios del XX las mujeres eran excluidas de los foros públicos, sino por la ley, al menos por las convenciones sociales. (Scott, 2001:293).*

El destino de De Gouges, ejecutada por los jacobinos, fue una prueba evidente de que la demanda por derechos políticos y ejercicio de la voz pública era castigada con la muerte. Además de intentar subir al podio de la Asamblea Nacional varias veces a principios de los 1790, Olympe logró una gran audiencia en una reunión de la Sociedad Revolucionaria de las Mujeres Republicanas en 1793. Pero más que el escándalo de hablar en tribunas, su *Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana* de 1791 provocaba controversias. De Gouges no aceptaba las fronteras obligadas entre la vida pública y la privada impuesta a las mujeres. La guillotinaron, argumentando que ella “*había olvidado las virtudes de su sexo*”.

Scott cita aún varios casos de mujeres que se tornaron personalidades del movimiento feminista europeo siguiendo los pasos de De Gouges.

Jeanne Deroin se lanzó como candidata a una curul para la legislatura en 1849, a pesar de que durante la Segunda República Francesa las mujeres no podían presentarse a candidatura ni

votar. Olympe de Gouges era la inspiración para “*fortificar el sentimiento de grandeza de nuestra misión, el sagrado apostolado... de nuestro trabajo... tan eminentemente revolucionario*”. Ella confesó muchas veces: “*El sentimiento de excitación y júbilo que le provocaban sus discursos públicos, excitación posiblemente debida al exceso de placer asociado con un deseo ilícito y su posible punición que confirmaría la naturaleza transgresora del deseo*” –la *jouissance*– evocada por Žizek (De-roin apud Scott, 2001:294).

Madeleine Pelletier (psiquiatra, socialista y sufragista) nos da una visión de ese placer exacerbado a través de un personaje de su novela autobiográfica publicada en 1933. La protagonista, usando ropa masculina (como lo hacía Pelletier), sube al podio y vivamente convoca a un grupo de socialistas hombres a apoyar los derechos de las mujeres. Cuando más tarde ella escucha de sus “camaradas” socialistas que si hubiera estado vestida de mujer su discurso habría sido mejor aceptado, queda conmocionada: “*Sentí como si hubiese sido violada moralmente*”. (Pelletier apud Scott, 2001:295)

Lily Brown, socialista y feminista alemana, otra mujer citada por Scott, dejó el siguiente testimonio: “*Es tan duro revelar mis más profundos pensamientos a extraños, que siento como si estuviese desnuda delante de todos*” (Scott, 2001:296).

Esa sensación de “desnudez” –la exposición del cuerpo femenino– es a la vez un triunfo placentero (su sola presencia dice: “mira, no hay ninguna equivocación, hay una mujer en el espacio masculino”) y eróticamente provocativo, a pesar del esfuerzo de sectores feministas en negar la importancia de la diferencia sexual (Scott, 2001:296).

La psicoanalista Joan Rivière describe en 1926, en uno de sus artículos, el caso de una de sus pacientes, una brillante profesional y oradora que después de impactantes actuaciones en el podio, con frecuencia sentía que se rebajaba flirteando con algún caballero mayor en el público. Después de actuar de una forma culturalmente definida como “masculina” como oradora, se sentía a la vez exaltada y culpable. “Enmascarándose” como

mujer ella negaba los efectos de la *castración* y la *excitación* que le producía su intelecto (Rivière, apud Scott, 2001:296).

Esa *excitación* producida por el intelecto se esparció por las tierras brasileras, y varias mujeres tomaron la pluma, produciendo no solamente ficción sino además escritos con importante trasfondo político, en pro de la abolición de la esclavitud, los derechos de la mujer y defensa de las ideas republicanas. Muchas mujeres de letras se lanzan al proceso de “hacerse escritoras”.

### **Novelistas brasileras**

Los teóricos de la literatura, desde Aristóteles hasta Gerard Manley Hopkins, con frecuencia se expresaron sobre la literatura como un “don” esencialmente masculino. La capacidad de engendramiento del pensamiento propio y el don creativo serían la esencia de la fuerza literaria. La pluma del poeta es en cierto sentido un *pene metafórico*. La palabra *autor* trae en su etimología (*auctus*, participio pasado del verbo *augere*) la significación de *autoridad, fundador, poder para iniciar*. Anne Elliot, personaje de Jane Austen en *Persuasión*, afirma: “*los hombres siempre nos han aventajado en contar sus relatos. La educación ha sido suya en mucho mayor grado; la pluma ha estado en sus manos*” (Gilbert, Gubar, 1998:18).

En carta al canónigo Dixon, Hopkins afirma que una mujer que prueba la pluma es no sólo una intrusa, sino además una criatura presuntuosa, irredimible: ninguna virtud puede contrarrestar la “falta” de su presunción porque ha cruzado grotescamente los límites de la naturaleza. Otto Weininger, pensador del siglo XIX, afirmaba que la mujer no tenía parte en la realidad ontológica (Gilbert, Gubar, 1998: 22-23).

Ahora bien, si la pluma es un pene metafórico, ¿con qué órgano generarán los textos las mujeres? ¿Cómo han superado las mujeres el trauma de la “paternidad” literaria? ¿Qué pasó para que se hayan apropiado de la pluma masculina?

La primera novela escrita por una mujer en Brasil fue *Úrsula*, publicada en 1859 por la Typographia do Progresso. Su au-

tora, Maria Firmina dos Reis, nació en 1825 en São Luis, capital de la provincia de Maranhão, noreste de Brasil. Hija ilegítima, creció dentro de una familia compuesta básicamente por mujeres: la madre, la abuela, una tía y la hermana. En esa casa de mujeres creció, comandada por la tía que poseía modestos recursos económicos. Participó activamente de la vida intelectual de São Luis do Maranhão, publicó varios libros y participó de antologías poéticas.

*Úrsula*, su novela, tiene una trama común a los románticos: amor no realizado, dolor, locura y muerte. Sus obras son un claro testimonio de la lucha del movimiento abolicionista del cual participó activamente. Muy pocos osaban cuestionar los intereses de los poderosos “barones del café”. Sus textos involucraron también el elemento indígena mucho antes de que el indigenismo fuera consagrado por José de Alencar. La escritora tenía una clara visión de las corrientes de pensamiento social que se impondrían décadas más tarde.

Maria Firmina fue una de las intelectuales que luchó para arrebatar a la mujer de la condición de sometimiento en que se encontraba. Se las mantenía ignorantes para que obligatoriamente siguiesen el camino trazado por sus familias: el matrimonio. No tener educación significaba no participar de la vida pública, no trascender la esfera del mundo privado, no tener condiciones de lograr un trabajo digno. Círculo vicioso que se había reproducido por siglos.

A pesar de las dificultades para la circulación de las ideas en esa época (libros y periódicos llevaban meses para llegar a las provincias del Imperio), se inicia en el país una corriente en pro de la mayor participación de las mujeres en la vida pública.

En el sur, por ejemplo, la Revolución Farroupilha (1834) que tenía la intención de independizar a Rio Grande do Sul del resto del Imperio, trajo a flote varios planteamientos de mujeres a favor o en contra del movimiento separatista. Ana Eurídice Eufrosina de Barandas, que en 1836 publicó *Ramalhete ou flores colhidas no jardim da imaginação*, estaba en contra la separación de la provincia *gaúcha*.

El siglo XIX no veía con buenos ojos las mujeres involucradas en acciones políticas, revueltas y guerras. Las interpretaciones literarias de las acciones de las mujeres armadas, en general, denunciaban la incapacidad física o mental de las mujeres para la lucha, concluyendo entonces que las mujeres eran incapaces para la política, o que ese tipo de idea era apenas diversión pasajera de niñas tercas que querían lucirse (Telles, 1997:40).

La violación de las normas estándar de género, la grata habilidad de trascender los límites de la diferencia sexual, trae en sí la violación, una violación que restaura las fronteras de género. Una de las formas por las cuales el feminismo pasó a la historia fue a través de generaciones sucesivas de mujeres que dentro de escenarios semejantes, compartieron, no detalles históricos específicos, pero sí esa sensación de *jouissance* dentro de un territorio común (Scott, 2001).

El poder social progresivo y parcialmente conquistado por las mujeres las invitaba a vivir ese “goce” participando en las esferas de lo público. Las nuevas Repúblicas exaltaban el poder social de las mujeres como esencial para el desarrollo del *welfare state*. Surge entonces un verdadero síndrome de “maternidad social” entre las mujeres de la clase burguesa: ellas ayudan, educan, (y controlan) las obreras pobres. Las asociaciones de caridad impulsan el trabajo social y las damas benefactoras proliferan por toda parte. Los médicos las hacen sus aliadas en la lucha por la higienización (que también es una forma de moralizar la miseria que se esconde detrás de la suciedad). Era sin duda, una forma de calmar sus conciencias, sus sentimientos de culpa, cambiar el ocio de sus vidas burguesas por el trabajo, un valor creciente en la moral de la época. Definitivamente, la idea de la mujer como “ángel del hogar” empieza a declinar. Nuevas y complejas articulaciones de poder se establecen “vaciando” el discurso sobre la “naturaleza justa” del poder masculino (Soihet, Soares, 2001).

La escritura fue uno de los espacios utilizados por las mujeres para ir apropiándose poco a poco de la vida pública. La novela les permitía “volar” más alto, dar alas a la imaginación

romántica. Tal vez por eso las familias intentaban controlar las lecturas de sus hijas y esposas. Era necesario velar por las buenas costumbres. Sin embargo, cuanto más se prohibía, más deseaban las jóvenes soñar a través de las tramas amorosas del nuevo género literario y otras escritoras aparecían en el escenario editorial. Dos de ellas, Maria Benedicta Câmara Bormann y Júlia Lopes de Almeida, son referencias obligadas.

A principios del siglo XIX era común que las mujeres adoptaran seudónimos. Además de esconder su real identidad, el seudónimo se transformaba en una palabra de poder, la marca de un bautismo privado que daba origen a un *segundo yo*, más libre de las presiones sociales, principalmente para las bien casadas de las clases altas.

Ese es el caso de Maria Benedicta Câmara Bormann, nacida en Porto Alegre, Rio Grande do Sul, en 1853. La novelista creció en Rio de Janeiro y perteneció a una familia sin grandes recursos económicos pero muy prestigiosa. Recibió una educación primorosa. Hablaba inglés y francés, dibujaba, tocaba el piano acompañando la música con su bella voz. Al elegir el seudónimo *Delia*, nombre de una matrona de la Roma Antigua, amante del poeta Albio Tibulo (Gabii, 54 a. C. – Roma, 19 a. C.), la escritora creó una “ancestralidad imaginaria”, a la vez que definió elementos de poder femenino “*al vincular su escritura al universo romano, época de mayor liberalidad artística, sexual y sobre todo, de influencia política para las mujeres*” (Telles: 1997,432).

Délia publicó varias novelas: *Aurélia* (1883), *Una Víctima*, *Três irmãs* y *Magdalena* (1884), *Lésbia* (1890), *Celeste* (1893) y *Angelina* (1894). Casada con el Mariscal José Bernardino Bormann, un tío materno (que en 1909 vendría a ser ministro de defensa), Benedicta vivía rodeada por poderosos, y la escritura de cierta forma le permitía tener un mundo propio. Sus relaciones, por supuesto, le sirvieron para acceder a los diarios más importantes de la época. Algunas de sus novelas fueron publicadas en forma de folletín, siendo ella de las primeras en escribir en la famosa columna de esquina izquierda en la primera página del periódico *O Paiz* al lado de nombres como Quintino Bocaiúva,

uno de los intelectuales más influyentes de ese siglo. *O Paiz*, uno de los más importantes diarios de Río de Janeiro y del Brasil, fue el responsable por el inicio de la tradición, hoy vigente, de tener un espacio destacado en los periódicos para un artículo literario. *A Família* y *A Gazeta da Tarde*, del eminente José do Patrocínio, también tuvieron a Benedicta como colaboradora.

En Europa, las ideas sobre la “nueva mujer” avanzaban a pasos largos a finales de siglo. Lo que se imponía para el siglo XX que se avecinaba era una mujer educada, profesional y sexualmente independiente. El matrimonio ya no era la única opción digna. El estereotipo de la solterona vieja y reprimida que siempre acababa sus días bajo los cuidados de algún sobrino/a bondadoso/a, definitivamente ya no hacía parte del imaginario femenino de entonces. La creciente industrialización y la mano de obra femenina que se impuso por necesidad en los nuevos tiempos, cambiaron también la manera de ver a la mujer. Sin embargo, no faltaron las críticas: las caricaturas presentaban la *femme nouvelle* como una parodia de mal gusto de los hombres: flacas, una gran cabeza con pelo corto, vestidas con trajes masculinos, un cigarrillo en la mano, en suma, una pedante figura andrógina que más se parecía a un muchacho que a la nueva mujer. Alarmados con la “nueva ola”, políticos, médicos y conservadores en general alzaban su voz contra el peligro representado por esos “desvíos”, que solamente traerían enfermedades, vicios, degeneración de la especie y degradación de las costumbres.

En Brasil la idea de la *femme nouvelle* encontró fuerte oposición. El culto al *eterno femenino* tomaba importancia y el centro de la discusión radicaba en hasta dónde debía permitirse ampliar la educación de las niñas. El círculo no podría tener “un radio muy amplio” y era imperioso no permitirles el acceso a la política: era bastante difundido el concepto de que las mujeres en el poder siempre actuaban de manera despótica, amén de atribuírsele las grandes desgracias y sufrimientos de la humanidad. Délia se pronunció varias veces en contra de esas campañas conservadoras. Sus personajes eran jóvenes que querían construir una vida propia.

El 21 de noviembre de 1883 publicó en *O Paíz* un texto titulado *Carta a Sindol*, cuya protagonista se rehusaba a casarse y volverse propiedad de un marido rico arreglado por su familia. ¡La joven deseaba ser actriz! En *Lésbia*, el personaje es una mujer que encuentra su camino en la escritura. Enferma y separada del esposo, percibe que podía vivir al margen de los patrones establecidos. Se traslada a otro barrio, lejos del entorno social que la oprime y construye un nuevo universo donde hay espacio suficiente para su oficio creativo (¿Una habitación propia?). Ese libro muestra interesantes detalles sobre la vida de las mujeres de letras de la época. Abolicionista, Delia vociferaba contra los poderosos terratenientes, que para librarse del perjuicio de mantener sus esclavos los tiraban a la calle. Su voz contestataria marcó presencia de forma significativa en los periódicos de la época.

Una vez más preguntamos: ¿por qué no está citada en la historia literaria y periodística brasilera? José do Patrocínio, su compañero de lucha abolicionista, está en *todos* los anales.

¿Qué decir entonces de Júlia Lopes de Almeida? ¿Sería otra mujer “fuera de su tiempo”? ¿Sería posible pensar la existencia de hombres y mujeres fuera de su propio tiempo? Dentro de los medios académicos es bastante común encontrarnos con tal convicción. En lo que se refiere al campo de la historia de las mujeres y de las relaciones de géneros, esta idea es especialmente recurrente en los enfoques sobre personajes femeninos que manifestaron concepciones y comportamientos completamente incompatibles con los patrones hegemónicos de las sociedades en las que vivieron (Engel, 2009a:26).

Para el gran historiador francés Marc Bloch, los fenómenos y personajes históricos jamás podrán ser comprendidos fuera del momento en el que vivieron, recordando que, conforme a un viejo proverbio árabe: “*Los hombres (y las mujeres) se parecen más a su tiempo que a sus padres*” (Bloch apud Engel, 2009a:26). Al interpretar ideas y experiencias de ciertos actores históricos como demasiado avanzadas para su tiempo, ¿no estaríamos incurriendo en una perspectiva evolucionista? ¿No

estaríamos desconsiderando la pluralidad y en consecuencia la complejidad de la sociedad donde fueron generadas? Finalmente, ¿no estaríamos supervalorando la dimensión individual de los sujetos de la historia? En este sentido cabe recordar las reflexiones desarrolladas por Eleni Varikas en el sentido de que las investigaciones biográficas en el ámbito de la historia de las mujeres pueden ayudar a rescatar la “*multiplicidad de experiencias femeninas*”, posibilitando la deconstrucción de las imágenes de mujeres adelantadas para su tiempo (Engel, 2009a:26).

Es esencialmente dentro de esta perspectiva que haremos el análisis de los posibles significados de la presencia femenina en el campo literario y artístico de la ciudad de Río de Janeiro, entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

Comencemos trazando el perfil biográfico de Júlia Lopes de Almeida, otra de las grandes escritoras brasileras, a fin de situar su inserción en la red social que envolvió a los intelectuales cariocas de ambos sexos en la época referida.

Júlia Valentina da Silveira Lopes de Almeida nació el 24 de septiembre de 1862 en la ciudad de Río de Janeiro. Sus padres, Valentim José da Silveira Lopes y Antonia Adelina do Amaral Pereira eran portugueses y ejercían el magisterio en Lisboa. A mediados de 1850 se mudaron para el Brasil, estableciendo un pequeño colegio en Macaé, (en la provincia de Río de Janeiro). Poco tiempo después, en 1860, la pareja y los cuatro hijos se fueron para la ciudad de Río de Janeiro, fundando allí el Colegio de Humanidades que fue transferido tres años más tarde para la ciudad de Nova Friburgo (provincia de Río de Janeiro). Valentim había decidido hacer el curso de medicina en Alemania, dejando el colegio y las clases bajo la responsabilidad de la esposa, graduada en piano, canto y composición. Retornando al Brasil en 1867 ejerció el cargo de médico sustituto del Hospital de la Beneficencia Portuguesa de Río de Janeiro hasta 1870, cuando la familia fijó residencia en la ciudad de Campinas (provincia de São Paulo), donde inauguró la Casa de Salud del Señor Buen Jesús de la cual era propietario (Engel, 2009a:26).

La residencia de la familia era frecuentada por periodistas y músicos, caracterizándose como un importante espacio de socialización para la intelectualidad local. Por lo tanto, Júlia creció en un ambiente familiar donde el gusto por la lectura y la escritura era estimulado. Su hermana mayor, Adelaide, componía poemas que recitaba en las tertulias promovidas por los padres, donde la otra hermana, Maria José, tocaba mientras ella declamaba.

En la entrevista que concedió a João do Rio (influyente cronista de la época), Júlia narró el episodio en el cual fue sorprendida por la hermana cuando se “*encontraba muy entretenida en la composición de una historia, una historia en verso*” (João do Rio 1994:28). Avergonzada, intentó esconder el papel, mas su hermana logró tomarlo y fue a mostrarlo al padre, quien lo leyó con atención pero nada dijo. Al día siguiente la animó a escribir su primer artículo sobre el espectáculo de Gemma Cuniberti, publicado en la *Gazeta de Campinas* del 7 de diciembre de 1881.

Tres años después se estrenaba como cronista del periódico *O Paíz*. Durante más de treinta años hizo de su columna un espacio de discusión de los más diversos asuntos, entre los que se destacaron aquellos relacionados con la defensa de la mujer. En 1885 pasó a escribir para la revista *A Semana* (Rio de Janeiro), donde conoció al joven escritor portugués Francisco Filinto de Almeida (1857 - 1945), con quien se casaría dos años más tarde, el 28 de noviembre de 1887.

Tanto para las escritoras como para los escritores resultaba muy difícil “vivir de la literatura” en aquella época. Sin embargo, la imprenta representaba una importante alternativa de mejoría de la remuneración para hombres y mujeres de letras, y por eso, casi todas y todos actuaban en ella. Las redes sociales que Júlia Lopes de Almeida tejió desde la época en que residía en la ciudad de Campinas garantizaron su inserción en el mundo intelectual y artístico de São Paulo y de la ciudad de Rio, predominantemente, pero no exclusivamente, masculino. Fue así que tuvo una intensa participación en diversos periódicos como cronista, columnista y también como autora de novelas

que eran publicadas como folletines en periódicos de gran circulación, donde convivió con importantes representantes femeninos y masculinos del campo intelectual y artístico brasileiro.

Seguramente las relaciones establecidas con algunos de los nombres más expresivos de la intelectualidad brasileira de fines del siglo XIX viabilizaron su participación en las discusiones que antecedieron a la creación de la Academia Brasileira de Letras en 1897, bajo el liderazgo de Machado de Assis, y la inclusión de su nombre en la lista previa publicada por Lúcio de Mendoza (1854-1909) de los que conformarían dicha institución. Sin embargo, en la lista final, Júlia Lopes de Almeida fue remplazada por su esposo, el ya poeta, cronista, periodista y teatrólogo Filinto de Almeida, bajo el argumento de que “*en la academia Francesa –modelo de la naciente agremiación– no era permitida la entrada de mujeres*” (El Faro, 2000:54).

Aun así, es necesario considerar la relevancia de la indicación de Júlia Lopes que, pensamos, revelaba las divergencias y contradicciones en torno al reconocimiento de la capacidad intelectual de las mujeres presentes en el campo literario de la época.

La obra de la autora fue objeto de evaluación por varios críticos literarios bastante reconocidos, algunas negativas, pero la mayoría elogiosas, destacando sus calidades artísticas. Como vimos, Júlia Lopes de Almeida figura al lado de Filinto de Almeida entre la *crema y nata* de la literatura brasileira entrevistada por João do Rio (uno de los escritores y cronistas más estrictos de su tiempo) en su obra *El momento literario* de 1907. Casi un año después de la muerte de la escritora, Alfonso Celso (1860-1938) publica el artículo *Homenaje a doña Júlia Lopes de Almeida* en la revista de la Academia Brasileira de Letras, donde le confiere el título de “Maestra de la Lengua”, “*por la excelencia de su producción literaria*” (Celso, 1935:259).

José Veríssimo, que fue uno de los más eminentes y respetados críticos literarios de su tiempo, consideró a Júlia Lopes de Almeida “*como la principal representante literaria de los primeros años del siglo XX*” (Vidal, 2004:30). Según el crítico,

la novela *A Falencia* (La Quiebra, 1901), consagró a la autora “*al mismo nivel de Guy de Maupassant, Machado de Assis, Aluísio Azevedo y Coelho Netto*” (Eisenhart, 2006:47), posición que se revela contradictoria si consideramos que en sus ensayos sobre la educación nacional, Veríssimo habría afirmado la inferioridad de la inteligencia femenina (Coelho, 2001:2-3). Esa ambigüedad también la encontraremos en la propia Júlia, al afirmar la superioridad intelectual masculina en una de las crónicas del *Libro de las Novias* publicado en 1896. (Almeida apud Vidal, 2004:30-31).

La obra de Júlia Lopes de Almeida *La Herencia* fue escrita a partir de la invitación de Artur Azevedo (1855-1908), el más importante teatrólogo brasileño de aquel momento, para inaugurar el teatro de la exposición nacional de 1908. Según el autor, se trató de la “*más sincera de todas las obras nuevas o antiguas exhibidas y aún por exhibir en el teatro de la exposición*” (apud Mendoza 2003:293). A pesar de considerar la obra demasiado corta para desarrollar los conflictos psicológicos y sociales enfocados, Olavo Bilac afirma que era “*...una tragedia que deja en el alma de quien la escucha la impresión duradera y fuerte que sólo puede ser provocada por las obras de gran genialidad*” (apud Mendonça, 2003:293).

Las redes sociales tejidas por la escritora incluían relaciones con editores en Rio de Janeiro, Lisboa y en la ciudad de Oporto, lo que hizo posible la publicación de sus folletines bajo la forma de libros. A pesar de la abolición de la esclavitud en 1888 y del advenimiento del régimen republicano en 1889, estos cambios no representaron la victoria de los proyectos políticos que priorizaban la educación de la población como base para el progreso y la modernización del país –ideas defendidas por muchas vertientes abolicionistas y republicanas derrotadas–, sin embargo, se observó un incremento de la expansión de la red de enseñanza (pública y privada) en la capital brasileña que ya ocurría en las últimas décadas del imperio, lo que determinó una creciente y gradual caída en el porcentaje de analfabetismo entre sus habitantes. De acuerdo con los datos del censo realizado por la

Dirección General de Estadística en 1906, en el año 1890 había cerca de medio millón de habitantes en la capital republicana, de los cuales 57% de los hombres y 43% de las mujeres fueron registrados como alfabetizados, lo que representaba aproximadamente 270 mil individuos capaces de leer y escribir (Engel, 2009a).

La presencia de un público lector relativamente significativo estimuló el surgimiento y la consolidación de las grandes editoriales, la de Francisco Alves entre las destacadas; a través de la cual Júlia Lopes de Almeida publicaría la mayor parte de su extensa y variada obra, que incluyó más de 40 títulos, entre ellas novelas, cuentos, teatro, periodismo, crónicas, ensayos, conferencias y libros de lectura (libros didácticos). Destinado al público escolar y a los sectores sociales adultos menos escolarizados, estos últimos buscaban contribuir con la formación moral y patriótica de los brasileros y ocupaban un lugar destacado en el mercado editorial de la época. La escritora publicó cinco libros de lectura: el primero, *Contos infantis* escrito en colaboración con su hermana Adelina Lopes Vieira, publicado por la Editora de Lisboa en 1886, y aprobado por la Inspectoría de Instrucción Primaria y Secundaria para uso en las escuelas primarias; los otros fueron: *Histórias de Nossa Terra* (1907), *A Árvore* (1916), *Era Uma Vez* (1917) y *Jornadas no meu País* (1920).

Júlia se comprometió apasionadamente con las luchas políticas de su tiempo, integrando la famosa generación de los años 1870 compuesta por intelectuales obsesionados con pensar la realidad y el futuro del Brasil a partir de ideas positivistas, científicas y realistas, en fin, “un bando de ideas nuevas”, conforme registró Silvio Romero (1851-1814), uno de los mejores y más controvertidos pensadores de la época. Fue así que la escritora abrazó la abolición de la esclavitud y defendió la república –alineándose con las posiciones defendidas por su padre y su esposo.

Este universo intelectual al que pertenecían hombres y mujeres no era, sin embargo, homogéneo. No todos los abolicionistas eran republicanos, y había diferentes (y en ocasiones divergen-

tes) propuestas de extinción de la esclavitud y de organización política de la república. ¿Cuál sería el proyecto republicano defendido por Lopes de Almeida? Ciertamente no era partidaria de las concepciones socialistas y anarquistas que circulaban intensamente en el campo intelectual y político de la época; la crónica titulada *La muerte*, por ejemplo, hace severas críticas a Emma Goldman (1869-1940), una de las líderes femeninas anarquistas más importantes de su época, denunciada por Júlia de “incitar a la muerte de McKinley” (presidente de los Estados Unidos que en 1901 sufrió un atentado en Buffalo, Estado de Nueva York, por parte de un anarquista y que falleció como consecuencia de las heridas). Goldman, la militante y escritora lituana estaría manifestando un comportamiento completamente inadecuado para una mujer al ligar “*su nombre a una propaganda de exterminio y sangre*”. Para Júlia, “*todas las mujeres aún las más extremadas en sus ideales*” deberían desempeñar el papel de “*la conciliación*”. Al final, el alma femenina sólo tiene de la vida “*una noción –la del amor*”. (Almeida, 1906:18-19). A pesar de admitir la justicia de las causas libertadoras anarquistas, la literata brasilera condenaba vehementemente sus métodos “fanáticos” provocando destrucción, sembrando un “*diluvio de sangre*” y la “*devastación de las ciudades*”. Por otro lado, consideraba al “sueño” anarquista un “*bien inalcanzable*”. (Almeida, 1906:19).

En la crónica *Un Testamento*, es posible identificar algunos trazos del pensamiento político de la autora. La acumulación capitalista desenfrenada, la explotación y expropiación de las clases trabajadoras simbolizadas en el nombre Rotschild es blanco de censura. Mas la riqueza conquistada a través de las injusticias sociales podría volverse legítima y los verdugos dueños del capital redimidos. Este fue el caso de Adolph Rothschild, quien a través de su testamento hizo donaciones de gran cuantía para asilos, hospitales, museos e institutos de investigación para la cura de enfermedades, liberando a sus antepasados de sus posibles culpas. Entre los legados dejados por el capitalista, Júlia califica como uno de los más importantes el “*auxilio a niñas*

*pobres que vivían de su trabajo*” (Almeida, 1906:39); no se trataba pues de una limosna, sino de un premio a las que optaran por volverse obreras laboriosas.

La creencia irrestricta en el principio liberal de que el trabajo dignifica al hombre, y para ella también la mujer, es un trazo fundamental del pensamiento político y social de Júlia de Almeida; la escritora critica al capitalismo, mas sí a sus desarrollos excesivos por los que pueden ser responsabilizadas la avaricia y la insensibilidad de los grandes acumuladores de capital. La sociedad soñada por Júlia se caracterizaría por la reducción de las desigualdades sociales y de género donde el trabajo y la educación fuesen garantizados a todos los hombres y mujeres y que proliferasen las pequeñas propiedades de tierra (uno de los temas favoritos de la autora), en suma, donde hubiese la conciliación entre las clases sociales manteniéndose, sin embargo, la estructura jerárquica entre dominantes y dominados. Este aspecto es esencial para entender sus reivindicaciones en relación a las mujeres.

Como vimos, la educación es considerada uno de los pilares de la sociedad. En este sentido, en sus luchas feministas la cuestión del derecho de las mujeres a la educación ocupa un lugar privilegiado. Como la mayor parte de los intelectuales brasileros de ambos sexos de aquella época, la autora basó sus ideas en principios positivistas. En una de las crónicas del *Libro de Las Novias*, afirma que a las mujeres les fueron dados los dolores más crueles y las misiones más delicadas, dependiendo de ellas la felicidad humana: “*es a nosotras como madres que la patria suplica buenos ciudadanos; es a nosotras como esposas que la sociedad exige el mayor ejemplo de dignidad y de moral*” (Almeida, 1896:13).

La perspectiva defendida por Augusto Comte (1798-1857), según la cual la mujer –como madre– debe ser instruida para educar a sus hijos como ciudadanos de forma eficiente, es muy recurrente en toda la obra de escritora. En la crónica *Hojas de una vieja billetera*, llega incluso a afirmar que la madre que “*cultiva en sus hijos todas las buenas cualidades de cuerpo y de*

*inteligencia*” debe esa satisfacción a su amor, pero también “*a haber estudiado como un hombre ciencias naturales y lenguas vivas. Ella sabe, luego... puede transmitir, y sus hijos son así doblemente- sus criaturas*” (Almeida, 1906:20).

Además de colaborar en periódicos femeninos –escribió para *A Família* (São Paulo y Rio de Janeiro, 1888-1889) de Josefina Álvares de Azevedo, para *A Mensageira* (São Paulo, 1898-1900), para o *Nosso Jornal* (1919-1920) y para a *Revista Feminina* (São Paulo, 1915-1917)– Júlia Lopes de Almeida fue también presidenta honoraria de la Legión de la Mujer Brasileira, creada por la famosa feminista y sufragista Bertha Lutz en 1919, e integró la dirección de la Federación Brasileira para el Progreso Femenino, que reunía a mujeres de todo el país involucradas en la lucha por los derechos femeninos y cuyos objetivos estaban dirigidos, por ejemplo, a promover la educación femenina, conquistar derechos civiles y políticos, proteger madres e hijos, obtener garantías legales a favor del trabajo femenino y garantizar la paz, fundada también por Lutz en 1922 (Besse, 1999:185-186).

Objeto de interpretaciones controvertidas, el feminismo de Júlia fue calificado como contradictorio y ambiguo haciendo concesiones al patriarcalismo o haciendolo posible en aquel contexto histórico. Tendemos a estar de acuerdo con la evaluación de Vanina Eisenhart, según la cual: “*Júlia Lopes de Almeida (...) utilizando los modelos convencionales masculinos presenta una ficción femenina que reúne los movimientos literarios y de ideologías sociales y científicas de su época, adaptándolas a un feminismo que no confronta a los patrones vigentes pero que tampoco encaja en el trasfondo del patriarcado brasileiro*” (Eisenhart, 2006:50).

Es hora de volver a nuestra cuestión crucial: ¿Júlia Lopes de Almeida y las otras mujeres aquí citadas se situaron fuera de su propio tiempo? La respuesta será negativa si consideramos la propia concepción que esas mujeres tenían de su tiempo. Según Maria Teresa Bernardes, las autoras del siglo XIX por ellas estudiadas caracterizaban el momento histórico en que vivían como una época “avanzada y progresista”. En ese contexto hubo

lugar para muchos proyectos de re-construcción de la nación que se enfrentaban en las diversas arenas políticas, entre ellos el campo intelectual. Si la cuestión de género ciertamente traspasó muchos cuestionamientos, discriminaciones y marginalizaciones que sufrieron las mujeres en ese proceso, el contenido político de las tensiones y conflictos entre mujeres y hombres intelectuales se reveló mucho más amplio. No solamente el hecho de ser mujer, también el de defender “*ideas democráticas y progresistas*”, reivindicando la “*modernización de las estructuras de la nación y la elevación del nivel cultural y material de la población*” hicieron de la poetisa Narcisa Amalia, blanco de las duras críticas de C. Ferreira en artículo publicado en el *Correio do Brasil* en 1872. Lo que incomodaba al periodista no era el género de su pluma –porque además se proclamaba defensor de la educación femenina–, lo que él no admitía era que la pluma de una mujer discutiese “*sobre política*”, cantando “*las revoluciones*” y “*endiosando las turbas (...)*” (Ferreira apud Telles, 1997:422).

¿Las ideas y experiencias sostenidas y vividas por mujeres como Júlia Lopes de Almeida, la directora de orquesta Chiquinha Gonzaga (sobre quién hablaremos más adelante) y tantas otras estaban adelante de su propio tiempo, o el presente en que vivieron en su pluralidad y complejidad revelaba una profunda diversidad de prácticas y concepciones, cuyas tensiones y luchas apuntaban a la posibilidad de muchos futuros?

Sin lugar a dudas, Júlia fue otro caso indigno de “secuestro histórico”. Periodista y escritora de éxito por más de 40 años, fue compañera de trabajo de nombres como Olavo Bilac, Artur Azevedo y su esposo Filinto de Almeida. A los 23 años fue invitada a participar de la redacción de *A Semana*. Escribió en varios periódicos entre ellos el prestigioso *O Paíz* durante más de 30 años. Inicialmente enfrentó fuerte oposición incluso de sus compañeros, sin embargo, con el pasar del tiempo ganó su respeto y admiración además de fama y prestigio en la ciudad.

Río de Janeiro le debe mucho por sus campañas en pro de la urbanización. Su modelo era de la “ciudad jardín”. Los ad-

ministradores querían acabar con el mirador, pero las campañas adelantadas por ella en los periódicos no lo permitieron. El Mercado de las Flores, en el centro, fue idea suya, y la primera exposición de flores fue organizada por ella. Estuvo también involucrada con la creación del camino aéreo para el Cerro de Pão de Açúcar, una de las bellezas más conocidas de Rio. Petrópolis, la Ciudad Imperial, también debe a ella el plantío de las hortensias a la orilla del río que corta la ciudad y que hasta nuestros días es su marca.

Otra de las facetas de esta mujer puede verse en su preocupación con la calidad de la enseñanza y la creación de guarderías, un proyecto de vanguardia. Creía que los niños estarían mejor cuidados por personas capacitadas que en la casa con empleadas de educación dudosa.

Comprometida con los cambios en el rol social de la mujer, Júlia defendía la rebeldía, la lucha por una mayor igualdad, pero su discurso era siempre cuidadoso de no herir frontalmente la moral vigente: la mujer debía conciliar su vida pública con el “sagrado deber de madre y esposa”. ¿Discurso ambiguo o conciliatorio? Difícil respuesta; sin embargo, sus novelas tratan continuamente el tema de la solidaridad entre las mujeres.

En *A Falência*, dos mujeres, madre e hija, superan la muerte del jefe de la familia con la ayuda de otro personaje femenino que les muestra el camino de la autosuficiencia a través de la organización del trabajo y la convicción de que podrían perfectamente sobrevivir si creían en sus propias capacidades. La “comunidad de mujeres” aparece también en *Correio da roça*, donde una amiga de Rio de Janeiro enseña por medio de abundante correspondencia a una madre y sus dos hijas, que vivían en el interior, a cuidar de la plantación, lo que les permite sacar sus vidas adelante. En su primer libro, *Memórias de Marta*, publicado en 1885, los personajes, madre e hija habitantes de un inquilinato en Rio, se apoyan mutuamente con fin de que la niña logre un cupo en la escuela de la que más tarde se graduará como profesora.

*Júlia Lopes de Almeida luchó 40 años, por medio de sus crónicas y campañas públicas, por la redención y redefinición nacional, por la pequeña propiedad, por un método de producción racional, por la mujer como agente de transformación de la sociedad. La comunidad de mujeres, tema recurrente en su obra, se opone al ideal convencional de la mujer viviendo para y a través del hombre. Es un emblema de la autosuficiencia, de re-educación, que crea su propia realidad corporativa. (Telles, 1997:436-7).*

Abolicionista, en sus escritos la gente del pueblo no es llamada “populacho” como era costumbre en la época. Los pobres son los descamisados víctimas de un sistema que los tira y mantiene en la miseria.

Era también investigadora. Su libro *Cruel amor* cuenta la historia de la Copacabana de antaño, habitada por pescadores. Júlia salía siempre acompañada por su hijo (una señora de familia no debía andar sola por las calles) para entrar en las casas de los pescadores y escuchar las historias, los mitos del mar. Tomaba apuntes sobre su manera de hablar, hacía muchas preguntas y escuchaba la mayor parte del tiempo. Publicado mucho más tarde en 1911, esa obra es el registro de la vida en el Río antiguo. Sus obras teatrales fueron presentadas en el Teatro Municipal de Río y en Portugal. Lopes era una excelente cuentista y su pasión por los jardines y las flores la llevó a escribir un excelente manual de jardinería que, según la autora, era fruto de su experiencia y estaba “*lejos de cualquier pretensión científica*” (¡algo recuerda a Jane Austen!) y que, sin embargo, fue muy popular: además de los consejos prácticos, traía la historia de cómo y dónde empezaron los cultivos de jardines.

Júlia viajaba mucho. Las constantes invitaciones para dar conferencias la hicieron recorrer todo el país. Sus apuntes, compilados en *Histórias de Nossa Terra*, tuvieron 22 ediciones (!!!). Su experiencia la llevó también a la participación política al lado de la sufragista Bertha Lutz, que luchaba por el derecho del voto para las mujeres. En 1919 organizó un grupo literario llamado la *Universidade Literária e Artística*.

Fallecida en 1934, famosa y reconocida internacionalmente, Júlia Lopes fue sin duda la única escritora que logró éxito financiero con su trabajo. Sus obras perduraron, es la escritora brasilera del siglo XIX (al lado de la pionera Nísia Floresta) más conocida y activa. Su participación en la formación de la Academia Brasileira de Letras posibilitó el nombramiento de su esposo Filinto de Almeida como miembro. Dicen que su elección fue un homenaje a ella...



Avenida Rio Branco - Rio de Janeiro



## MIRADAS HACIA LO FEMENINO

Uno de los documentos más interesantes sobre el siglo XIX es la *Polyantheia conmemorativa de la inauguración de clases para el sexo femenino del Imperial Liceo de Artes y Oficios, Rio de Janeiro, 1881*, que reúne el pensamiento de cuatro mujeres y 127 hombres de letras invitados a escribir sobre lo que pensaban con relación a educar a las mujeres, a fin de celebrar el inicio de clases de dibujo y música para niñas en esa importante institución (Crescenti, 1989).

Este compendio es muy útil para entender la situación educativa de las mujeres en el siglo XIX. El inmenso valor de la *Polyantheia* para la investigación sociológica se debe al hecho de que responde a aspectos indispensables al trabajo científico. He aquí algunas de sus características:

- Tema común a los textos solicitados (la educación en la mujer).
- Criterio único para la elección de los informantes (los más destacados intelectuales de la sociedad).
- Criterio homogéneo en la forma de solicitud de las colaboraciones (máximo 20 renglones).
- Objetividad en la recolección y presentación de los datos (aceptación y publicación de toda la materia dada, independientemente de cualquier selección valorativa).
- Área geográfica determinada (ciudad de Rio de Janeiro, capital del Imperio).
- Época definida del documento (año de 1881).

Si se tiene en consideración que apenas cuatro mujeres fueron invitadas a participar, se verá que el documento constituye una excelente filigrana de ideas, principalmente sobre el pensamiento masculino de cómo educar a las mujeres. Las “letradas opiniones” iban desde la insistencia en preparar la mujer exclusivamente para las funciones de esposa y madre (nueve de los textos), la tesis de que la mujer debe ser preparada principalmente de forma religiosa y moral (16 opiniones), hasta la idea que educar a la mujer es contribuir a la dignificación de la fami-

lia, la nación y el mundo (63) y que la educación representa su *emancipación* (23); pasando por ideas evasivas sin compromiso real con nada (9), y actitudes ambivalentes que presentaban la educación como un *complemento* de la formación femenina (7). Sorprendente es el hecho de que 86 intelectuales ya en esa época apoyaban las ideas de *superación y emancipación femenina*. Sin embargo, lo más sorprendente es descubrir que las únicas cuatro mujeres que fueron invitadas a participar, apenas exaltaron la educación femenina como un factor de *elevación moral que permitiría a las madres de familia educar a los futuros próceres de la nación*.

Entre los intelectuales que se pronunciaron a favor de la emancipación femenina encontramos a Joaquim Nabuco, seguramente el intelectual más importante de la época, quien planteaba:

*La posición social de la mujer en la vida moderna tiende a rivalizar con la del hombre: la industria no conoce sexos; inteligencia, aptitud, honestidad, son grandes calidades de operario que la mujer posee en grado elevado (...) prepararla para la lucha por la vida en la cual ella debe aparecer como concurrente y no como rechazada (...) es una gran obra de moralización pública.* (apud Crescenti, 1989:19).

Ernesto Cibrão, otro intelectual importante, cita a Montesquieu en sus inmortales *Lettres persanes* donde argumenta que el imperio del hombre sobre las mujeres es la ley del más fuerte, y consecuentemente una compleja injusticia: “*Nous employons toutes sortes de moyens pour leur abattre le courage. Les forces seraient égales si l'éducation l'était aussi. Éprouvons-les dans les talents que l'éducation n'a point affaiblis et nous verrons si nous sommes si forts*” (apud Crescenti, 1989:29).

Termina su texto felicitando al Liceo de Artes y Oficios argumentando que ya van “*apareciendo los 'hombres' para quien el filósofo escribió*”, en una clara alusión a la elevación de las mujeres a la categoría de *hombre = ser humano*.

A pesar de que muchos textos eran la repetición de las ideas

conservadoras que abogaban por la mujer madre de familia, es alentador descubrir (y ese es el gran mérito de la Polyanthea), que ya se visibilizaba a la mujer como un ser productivo capaz de competir en una sociedad que caminaba a pasos largos hacia una modernidad e industrialización que el Brasil anhelaba.

A pesar de que hay sólo cuatro mujeres periodistas invitadas, ya se siente en ellas el compromiso con las ideas de liberación, profesionalización y búsqueda del derecho a ejercer el voto (lo que solamente vendría a lograrse en 1932).

Lo que más curiosidad despierta es descubrir que entre las opiniones de los 127 hombres de letras más eminentes del país hay un evidente cisma con relación al papel de la mujer en la sociedad. Veamos las opiniones de algunos de ellos:

Nada más quimérico que ciertas doctrinas, hoy en boga, sobre una igualdad mal entendida entre el hombre y la mujer, nada más desmoralizante que lanzar a la mujer a la competencia industrial con el hombre. Ser madre y esposa es cuanto basta a su gloria, a su felicidad y a la nuestra. (Miguel Lemos).

*La posición social de la mujer en la vida moderna tiende a rivalizar con la del hombre; la industria no conoce sexos; inteligencia, aptitudes, honestidad, son grandes calidades de operario que la mujer posee en grado elevado (...) Prepararla para la lucha por la vida en la cual ella debe surgir como competencia y no como rechazada (...) es una gran obra de moralización. (Joaquím Nabuco).*

¡Señoras! Me postro reverentemente a vuestros pies... ¡Qué digo! ¡Les doy la mano, 'hombres' del futuro! (Luis Guimarães Junior).

Si los eminentísimos Miguel de Lemos y Joaquím Nabuco demostraban de manera tan visible sus diferencias con relación al papel de la mujer, creo que nuestra hipótesis sobre *Don Casmurro*, de Machado de Assis, es muy viable, pues es un libro que trata, principalmente, de reconocer las rupturas que el pensamiento feminista decimonónico causó en la época. Machado, hombre de letras y escritor, conocía bien a través del contacto

con los intelectuales de su época las candentes discusiones sobre el tema. La obra, cuya historia transcurre entre 1857 y 1872, recogió los vientos liberadores del trabajo de las feministas que en 1852 empezaron una fuerte campaña en busca del reconocimiento de los derechos ciudadanos de la mujer como veremos a continuación.

Antônio Cândido de Melo de Souza, en su estudio sociológico sobre la formación de la familia con base en datos sobre las regiones del centro y sur del país, refiere también sobre la condición femenina; diciendo ser probablemente una exageración de los autores, en general, el plantear una completa sumisión de la mujer, a tal punto de no tener casi autonomía en relación al dominio marital. Para manejar la dirección de la casa y la crianza de los hijos se exigía capacidad de liderazgo y mucho trabajo (la vida era difícil para la mayoría) y la dominación del marido no podía ser tan absoluta. Cândido sustenta la hipótesis de que el régimen patriarcal habría creado algunas condiciones para que la brasilera desabrochara ciertos aspectos “viriles” de su personalidad, permitiendo, por lo menos a algunas de ellas, salirse de los modelos en que eran habitualmente encasilladas (Melo & Souza, 1951).

Roger Chartier, en su trabajo *Differences entre les sexes et domination symbolique* (1993), advierte que la aceptación por parte de las mujeres en determinados cánones no significa que se hayan doblegado en una postura de sumisión alienante; por el contrario, tal aceptación puede servir como un recurso que les permita *subvertir la relación de dominación*, en una apropiación de los instrumentos simbólicos que constituyen el discurso de la dominación masculina, usados dialécticamente en contra del propio dominador. *Don Casmurro*, la magistral obra de Machado de Assis, que analizaremos a continuación, es, tal vez, uno de los mejores ejemplos de esa “subversión”.

## CAPITU, ¿UNA MUJER INTELIGENTE?

El “misterio” de Capitu viene desafiando a muchas generaciones de lectores y estudiosos de *Don Casmurro*, la obra maestra de Machado y Assis, considerado por la crítica literaria como el verdadero fundador de una literatura auténticamente brasileña. Tal vez haya sido justamente ésa la secreta intención del autor: crear un misterio. El “eterno femenino” es un misterio que existirá siempre en la literatura o fuera de ella.

Lo que más atrae a los lectores de esta novela admirable no es la intrigante y todavía incierta infidelidad de Capitu, personaje principal, motivo de tantas especulaciones críticas o “seudo-críticas”, sino la curiosidad desde la primera página para llegar a descubrir hasta qué punto esta duda habría sido premeditada por el autor, a través de un “narrador evasivo, inseguro, ingenuo, prejuiciado y *Casmurro*, apodo que asumió para sí mismo” (Sabino, 1999:8).

Puede dudarse de la culpabilidad de Capitu; al fin y al cabo, sólo conocemos el testimonio personal del “marido-narrador”, una personalidad introvertida, ensimismada, malgeniada y sujeta a profundas depresiones, como bien expresa el vocablo portugués *Casmurro*. El “Don” (que en lengua portuguesa designa pronombre de tratamiento a personas que ostentan títulos nobiliarios o eclesiásticos) vino por ironía, por “atribuírseme humos de hidalgo” (Assis, 1945:2), y probablemente corre por cuenta de que el personaje era un abogado famoso, un problema más para nuestra Capitu, mujer del siglo XIX, oriunda de una familia de clase social inferior a la de su esposo.

La narración en primera persona presenta una versión llena de comentarios del personaje travestido en costumbrista, además de referencias literarias, citas históricas, juicios (y prejuicios) de un viejo que busca “atar las dos puntas de la vida” (Assis, 1945:4). Mientras intenta hacerlo, la cuestión es si esa acusación de infidelidad que intenta demostrar no esconde en verdad una profunda envidia hacia Capitu por ser visiblemente más inteligente que él: “Todas mis envidias la acompa-

ñaron. *¿Cómo era posible que Capitu se manejase tan fácilmente y yo no?*" (Assis, 1945:204).

Nuestras lecturas y relecturas obligadas (y muchas otras por puro placer) a través de tantos años de vida académica, cada vez más nos llevan a creer que el problema de Bentinho, el Casmurro, es intentar justificar su separación de Capitu con la supuesta "infidelidad" de la mujer. Sin embargo, creemos que lo que intenta realmente esconder son sus sentimientos de inferioridad frente a una mujer valiente, especial, decidida, que no teme ningún reto. En realidad lo que no había podido soportar era convivir con una mujer que además de bellísima, "se ponía los pantalones" con la mayor facilidad.

Lúcia Miguel Pereira, una de las mayores especialistas en Machado de Assis en Brasil, plantea:

*Con pocas excepciones los personajes de Machado de Assis gustan mucho de sí mismos, y en eso se parecen extraordinariamente a la gente de carne y hueso. Ese amor se halla en el fondo de todas las reacciones, del orgullo de las matronas, de la ambición de los hombres, de la vanidad de las muchachas. Todos se imaginan que todos los demás han sido creados para servirles. De ahí provienen los cálculos y los choques observados por el novelista, y cuanto más aburrido por la monotonía del espectáculo, también más interesado por sus lances. (Pereira, 1945:29).*

Tal vez ahí radique el más importante problema que el novelista tiene que resolver: *el de la responsabilidad*. Si la fatalidad del temperamento impuesto por el principio creador, llámesele naturaleza, Dios o humanidad, dirige el destino de los hombres ¿serán ellos culpables de lo que hacen?

Sin muchos juicios o deducciones filosóficas, Machado pasa la palabra a sus personajes, quienes narran en primera persona los conflictos más profundos de sus almas, sus angustiosos problemas acerca del destino humano: "*bajo la comedia burguesa se siente la tragedia eterna*". Don Casmurro es el más ardoroso y espontáneo ejemplo del escritor ligado a la tierra, permeable a las seducciones de la existencia humana. En este drama de

amor y celos, orgullo y vanidades, los sentimientos importan más que las ideas; *“aunque no lo sean para el autor, sí lo son para los personajes”* (Pereira, 1945:30).

Para estudiar el problema del carácter humano, Machado nos presenta su creación más viva: la inquieta Capitu, de lejos la mujer más femenina e interesante de toda la literatura brasileña. Capitu es una adolescente de 14 años al iniciarse la novela y su perturbadora gracia se condensa en sus *“ojos de resaca”*, *“ojos de gitana”*, *“oblicuos y disimulados”*, que tanto perturban al joven Bento Santiago:

*Retórica de los enamorados, dame una comparación exacta y poética para decir lo que fueron aquellos ojos de Capitu. No me acude ninguna imagen capaz de expresar, sin romper la dignidad del estilo, lo que ellos fueron y me hicieron. ¿Ojos de resaca? Bien, de resaca... Traían no sé qué fluido misterioso y enérgico, una fuerza que arrastraba hacia adentro, como la ola que se retira de la playa, en los días de resaca. Para no ser arrastrado, me agarré a las otras partes contiguas, a las orejas, a los brazos, a los cabellos esparcidos sobre los hombros; pero tan pronto buscaba las pupilas, la onda que salía de ellas avanzaba creciendo, abismal y oscura, amenazando envolverme, arrastrarme y tragarme.* (Assis, 1945:83-84).

El personaje-narrador va diseñando con arte, por gamas imperceptibles, los caracteres de su amada. A pesar de su enamoramiento y de la admiración que sentía por ella, Bentinho perdía la lucidez al analizar el cuerpo exuberante y las ideas atrevidas de su fascinante vecina, aunque todavía *“sólo eran atrevidas en sí; en la práctica se convertían en inteligentes, sinuosas, sordas, y alcanzaban el fin propuesto, no de un golpe, sino a saltitos”* (Assis, 1945:49).

Desde el inicio, la desconfianza anda de brazos con el amor, y ya se siente que el carácter de Capitu es una amenaza para la futura pareja. Unas pocas escenas realistas bastan para dar a entender a los lectores que en el matrimonio ella sería la que dominaría. Capitu, felina y sinuosa, sabía armonizar intelligen-

temente sus impulsos y cálculos, de tal manera que logró incluso hacer que la viuda Doña Glória, la estricta y beata madre de Bentinho, aceptase por fin quebrar su promesa y retirar su hijo del seminario.

El drama propiamente se concentra en pocas páginas, y cuando el lector se da cuenta la situación ya está completada: Capitu es ya una hermosa mujer que, a pesar de ser hija de una familia de estatus inferior, logra convencer a la distinguida familia Albuquerque Santiago de que ella es la esposa ideal para el joven Bento que todavía huele a seminario.

### **El problema de la infidelidad vs. la “cuestión femenina”**

Detrás de la superficie tranquila de los primeros tiempos de matrimonio, los dramas empiezan a retorcerse. Las criaturas del mundo machadiano son cerradas, impenetrables para los demás, pero se rozan unas con las otras y acaban por encontrarse en el egoísmo, en la hipocresía, en la duda y en el oportunismo. Tal vez por eso mismo, antes que admitiera tácitamente tener dudas sobre la fidelidad de su mujer, el personaje narrador sutilmente ya las había sembrado en los lectores, con quienes se confiesa en una hipotética relación dialógica (Accorsi, 2001:69-70).

Los hechos, sin embargo, no son tan claros. Capitu tiene un hijo, que se parece al gran amigo de los tiempos de seminario de su marido; pero también ella presentaba una extraña semejanza con la suegra de su supuesto amante. Casado con una mujer vibrante, siendo él más propenso a vivir ensimismado, desconfiando de sí mismo, inseguro, era natural que Bento tuviera celos: “*¿Celos enfermizos, imaginarios? ¿O fundados y justos? No importa; el sufrimiento que le lleva a la desesperación era real*” (Pereira, 1945:33).

*Don Casmurro* es la obra más humana de Machado. No interesa al autor cómo o por qué se sufre, sencillamente muestra la angustia de un hombre que surge del vivir cotidiano al lado de una mujer que sabe a lo que vino.

A pesar de que nunca se encontró o se encontrará en la obra

hecho alguno revelador de la infidelidad de Capitu, el “marido-narrador” insiste en justificar el hecho de haber exiliado a la mujer y su hijo. Es esa intención bastante clara lo que nos lleva a afirmar que por detrás de eso hay algo más. No se trata de “*saber si aquella Capitu de la playa de la Gloria ya estaba dentro de aquella de Mataballos, si la chiquilla traía dentro de sí, en su temperamento lo que había de ser la mujer futura*” (Assis, 1945:341). Lo que intenta hacer el narrador es justificar su despotismo, muy propio de los maridos decimonónicos, espejo de una época de transición hacia una modernidad industrial que golpeaba duramente los conceptos sobre el *ser femenino* de la época.

El equilibrio en Machado no era *goethiano*, “*el de los fuertes, los felices, destinados a componer himnos de gloria a la naturaleza y al tiempo. Era el equilibrio de los hombres que, sensibles a la mezquindad humana y a la suerte precaria del individuo, aceptan una y otra como herencia inalienable*” (Bosi, 1989:180). Bento Santiago no era un ser fuerte. La debilidad que mostraba desde su niñez (la misma que había llevado a su madre a prometerlo al sacerdocio) lo transformó en un ser frágil, sobreprotegido por el carácter fuerte de la viuda que tenía que llevar las riendas de la familia. Bento era un pusilánime; en su relato, se confiesa:

*Mi fin evidente era atar las dos puntas de la vida y restaurar en la vejez, la adolescencia. Pues, señor, no conseguí recomponer lo que fue, ni lo que fui. Aunque el rostro fuera igual, la fisonomía era diferente. Si sólo me faltasen los otros, pase; un hombre se consuela más o menos de las personas que pierde; pero falta yo mismo y esta laguna lo es todo.* (Assis, 1945:4).

Haber soportado la dominación del carácter materno, fue una circunstancia obligada en su infancia; pero ahora era un hombre “hecho y derecho” y en el matrimonio *él era el marido*.

Judith Butler (1990) comenta que al leer a Simone de Beauvoir le llamó la atención el siguiente planteamiento: “*Ser una*

*mujer en los términos de una cultura masculinista, implica ser una fuente de misterio y de incógnita para los hombres*". Esto parecía confirmarse de algún modo cuando leyó a Sartre, para quien todo el deseo, problemáticamente concebido como heterosexual y masculino, se definía como *perturbación*. Para este sujeto masculino de deseo, la perturbación se convierte en escándalo cuando un "objeto" femenino ejerce sorpresivamente el papel de *agente*. Un "objeto" que inexplicablemente devuelve la mirada, invirtiéndola y cuestionando el lugar y la autoridad de la posición masculina.

Capitu había devuelto la mirada siempre, sin bajar la cabeza. De eso sí era "culpable". La acusación de infidelidad que su marido intenta evidenciar a través de casi todo el libro es un libreto acusatorio compuesto al estilo de una tragedia operática para convencer al lector. En el magistral capítulo IX de la novela, Machado deja clara su intención:

*Todo habría transcurrido sin nada serio, si Dios no hubiera escrito un libreto de ópera del que se desentendiera, por considerar que tal género de recreaciones era impropio de su eternidad. Satanás llevó consigo al infierno el manuscrito. Con el fin de demostrar que valía más que los otros – y quizá para reconciliarse con el cielo- compuso la partitura - y apenas la terminó fue a llevarla al Padre Eterno.*

*–Señor, no desaproveché las lecciones recibidas– le dijo. Aquí tenéis la partitura, escuchadla, enmendadla, hacedla ejecutar, y si la hallareis digna de las alturas, admitidme con ella a vuestros pies...*

*–No –replicó el Señor– no quiero oír nada.*

*–Pero, Señor...*

*–¡Nada! ¡Nada!*

*Todavía suplicó Satanás, sin mejor suerte, hasta que Dios, cansado y lleno de misericordia, consintió en que la ópera fuese ejecutada, pero fuera del cielo. Creó un teatro especial, este planeta, e inventó una compañía íntegra, con todas las partes, primeras y segundas figuras, coros y bailarines.*

*–¡Oíd ahora algunos ensayos!*

*–No, nada quiero saber de ensayos. Me basta con haber compuesto el libreto; estoy pronto a partir contigo los derechos de autor. (Assis, 1945:22-23).*

A pesar del libreto fascinante, el personaje narrador no logra convencernos de sus razones. Capitu es, al final, la *gran diva* de la literatura brasilera, que emerge del texto con la fuerza de la inteligencia que sobrepasa el carácter trágico del marido.

Don Casmurro, un enorme éxito publicado en 1907, es la gran “ópera-feminista” que Machado de Assis comparte con su personaje Bento Santiago. Capitu es la nueva mujer del siglo XX. Son los nuevos aires de los nuevos tiempos... Machado de Assis, el gran maestro, como siempre, lo “anticipa” todo.



Chiquinha Gonzaga a sus 30 años

## CHIQUINHA GONZAGA Y EL NACIMIENTO DE LA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Cristina Magaldi, profesora de Historia de la Música en la Towson University (Universidad Estatal de Maryland, EE.UU.), en su artículo titulado *Chiquinha Gonzaga y la música popular en el Rio de Janeiro de fines del siglo XIX* nos cuenta sobre la vida cultural musical de la capital brasileira de entonces:

*Hacia fines del siglo XIX, la sección de espectáculos teatrales de los periódicos de Rio de Janeiro ofrecía a los cariocas una gran cantidad de opciones. En abril de 1888, por ejemplo, los habitantes de la capital podían elegir entre la première de la zarzuela La Gran Vía, de Chueca y Valverde, en el teatro Lucinda; la parodia en versión teatro de revistas titulada O Boulevard da Imprensa, de Oscar Pederneiras, en el teatro Recreio Dramático; la traducción de la comedia Tricoche e Cacolet, de Meihac y Halevy, en el teatro Santana; la revista Notas Recolhidas, de A. Cardoso de Menezes, en el teatro Sant'anna, o un concierto de orquesta organizado por Arthur Napoleão, en el Casino Fluminense. (Magaldi, 2011: 48).*

En julio del mismo año, los cariocas que apreciaban la música erudita podían oír a Mendelssohn, Haydn, Mozart y Beethoven en un concierto dirigido por Cavalier Darbilly, en el teatro São Pedro de Alcântara. En agosto, se abría la temporada de ópera en el teatro D. Pedro II presentando varias óperas de Verdi y de otros maestros del *bel canto* traídas por una compañía italiana, lo que traducía el carácter cosmopolita de la ciudad.

Atracciones musicales de géneros y estilos de diversas partes del mundo llegaban en gran número, especialmente lo que estaba de moda en París. Es importante resaltar que la línea divisoria entre música “erudita”, música tradicional y música popular aún no estaban bien definida:

*(...) la música “no erudita” era la que circulaba en gran cantidad y en publicaciones baratas, arregladas y simplificadas para abarcar un mayor número de consumidores. Pero*

*esta distinción no se aplicaba claramente al género o estilo musical: un tango, un vals o una canción operística en italiano agradaban igualmente al público carioca.*

*Los compositores brasileiros de este periodo que hoy son caracterizados como “populares” surgieron de esa tradición urbana y eminentemente cosmopolita; sus obras reflejan los gustos de una clase media emergente que buscaba un término medio entre la tradición europea operística y de conciertos, y la música de las calles de la capital, particularmente la que proviene de la tradición afrobrasileira. (Magaldi, 2011:48).*

La polka, el tango y la habanera llegaban a Rio desde Paris en espectáculos teatrales e inmediatamente tenían mucho éxito, lo que reflejaba el gusto de la burguesía carioca por aceptar todo lo que venía de Europa. Del teatro esas danzas pasaban a los salones de las familias pudientes a través del piano, instrumento tocado por casi todas las señoras y señoritas de las clases media y alta, adquiriendo el estatus de “buena música”.

En la capital brasileira la música y danza que llegaban de Europa se integraban con estilizaciones de la música negra, adaptaciones melódicas inspiradas en las ruedas de batuques y cantos de capoeira escuchados en cada barrio de la ciudad:

*En realidad, la inclusión de danzas de origen afrobrasileros en los teatros cariocas reflejaba el momento político del país, la cercana abolición de la esclavitud, y un interés particular de los artistas e intelectuales, que comenzaban a ver a la cultura afrobrasileira con una curiosidad casi científica. Al aparecer en los escenarios cariocas y hacer furor en la población, las danzas “agitadas” –como los fandangos, fados, batuques y jongos– eran presentadas la mayoría de la veces como intermezzos o al final de las piezas teatrales como elemento cómico. De esta manera, contrastando con las arias de ópera y canciones líricas de cuño europeo, el elemento negro era caracterizado como exótico y desviador de la cultura europea “civilizadora”. (Magaldi, 2011:48).*

Ese interés de los intelectuales y artistas por los temas de orígenes africanos dio origen a un nuevo grupo de compositores que actuaban en los medios musicales cariocas y cuyo nombre

más eminente fue, sin duda alguna, Francisca Edwiges Neves Gonzaga, más conocida como *Chiquinha Gonzaga*, pianista, compositora y primera mujer directora de orquesta del Brasil, una de las personalidades más importantes de la música brasileña de fines del siglo XIX y comienzos del XX.

Nacida el 17 de octubre de 1847, hija del entonces 1º teniente (más tarde mariscal) José Basileu Gonzaga (pariente cercano del Duque de Caxias, uno de los militares más próximos al emperador Pedro II), y de Rosa Maria Neves de Lima, una mulata de origen muy humilde, cuyo matrimonio solamente fue oficializado después de 3 años del nacimiento de Chiquinha por la fuerte oposición de la familia paterna que siempre tuvo pretensiones aristocráticas. Ahijada del Duque de Caxias, la niña tuvo una educación primorosa como alumna del canónigo Trindade, uno de los profesores más prestigiosos del Imperio, y aprendió música y piano con el maestro Lobo, uno de los fenómenos de la música carioca. A pesar de la constante convivencia con la rígida familia paterna, Chiquinha desde pequeña frecuentaba (tal vez bajo la influencia de la herencia negra materna) las ruedas de *lundu*, *ombligada* y otros ritmos (tocados en las rondas de esclavos) provenientes de África, con los cuales se sentía fuertemente identificada.

Chiquinha fue también alumna del eminente profesor de música portugués Arthur Napoleão, un virtuoso del piano, prolífico compositor cuya labor extraordinaria, no sólo en los medios musicales y artísticos de la ciudad sino también en los más altos niveles sociales, acabó siendo reconocida por el propio emperador D. Pedro II, que le concedió la Imperial Orden de la Rosa (premio a militares y civiles, nacionales y extranjeros, que distinguidos por su fidelidad a la persona del Emperador y por servicios prestados al Estado), que comportaba un número de grados superiores a las otras órdenes brasileñas y portuguesas existentes en la época.

A los 16 años, Chiquinha contrae matrimonio con Jacinto do Amaral, un hombre ambicioso y pudiente elegido por la familia, ocho años mayor y que trabajaba en la marina mercante. Pronto

tuvo dos hijos, João Gualberto y Maria do Patrocinio Jacinto. El marido, hombre muy celoso, la obligó a acompañarlo junto al niño João Gualberto en un penoso (y peligroso) viaje marítimo hasta el *front* en Paraguay, dado que su trabajo consistía en transportar esclavos, armas y soldados para la guerra.

Chiquinha vivía infeliz porque su marido no admitía que ella tocara el piano que había llevado como dote. Su celo de la música de la esposa era tal que cierta vez llegó a bajar intempestivamente la tapa del piano golpeando las manos de la compositora mientras ésta tocaba. Por fin, toma la difícil decisión de separarse, un estigma terrible para la moral vigente. Sin embargo, pronto descubre que está nuevamente embarazada de su tercer hijo (Hilário) y retorna al hogar. Poco después, para escándalo de la sociedad patriarcal de la época, se va definitivamente. Su padre la repudia y la declara “*muerta y de nombre impronunciable*”. El ex esposo no le permite llevar consigo los dos hijos menores y Chiquinha parte apenas con el mayor, João Gualberto. La compositora luchó en vano para tener la custodia de los dos pequeños, pero no logró vencer los prejuicios de la sociedad que imponía duras punitivas a una mujer que “osaba” separarse del esposo. En esa ocasión, pasa a frecuentar los “masculinos y nada recomendables para una dama” ambientes de los músicos populares, tornándose gran amiga de Joaquim Antônio da Silva Calado, famoso flautista y compositor, considerado el “padre de los *llorones* brasileiros”, que la tenía en gran estima.

En 1867 reencontró un antiguo novio, João Batista de Carvalho, ingeniero rico y bohemio. Para librarse de las presiones sociales de la corte, Chiquinha lo acompaña a dirigir la construcción de una vía férrea en Minas Gerais. En 1875 regresan a Rio y Chiquinha tiene otra hija, Alice Maria. Años después, decide separarse otra vez tras no soportar más las traiciones de su compañero. Una vez más, pierde la tutela de su hija Alice, pero a pesar de tener consigo solamente al hijo mayor, estuvo siempre muy presente en la vida de los otros tres hijos, acompañándolos en el desarrollo de sus vidas, en permanente contacto con ellos.

Con su primogénito se muda al barrio de São Cristovão, y

para sobrevivir dicta clases de piano y disciplinas escolares. Se acerca nuevamente a su amigo Calado que le envía alumnos de piano y la invita a tocar en los grupos del nuevo género musical que surgía, el *choro* (llanto), mezcla de música popular y erudita, de ejecución extremadamente exigente, hasta nuestros días considerada música solamente para instrumentistas *virtuosos*. Fue la primera mujer y la primera pianista en tocar el choro, llamado popularmente *chorinho*, un género musical popular e instrumental brasileiro considerado como la primera música popular urbana típica de Brasil; los conjuntos que realizan esta música son llamados *regionais* (regionales) y los músicos y compositores *chorões* (llorones). Al contrario de lo que se podría suponer por su nombre, es un ritmo agitado y alegre con una cadencia rápida de difícil interpretación. Sin embargo, Chiquinha lo hacía con tal maestría que encontró otro camino para ganarse la vida y alcanzar la fama, tocando en los salones importantes donde podía expresar su arte.

Valiente y decidida, innovó trayendo el sonido del piano a la música popular, y eso la convirtió en la primera compositora popular del país. En 1877, con su primer triunfo, la polca *Atractiva*, editada en vísperas de carnaval, conquistó al público. Su composición obtiene una gran aceptación del público y es reeditada en más de 15 ediciones. De ahí en adelante, tiene cada vez más reconocimiento como una artista importante llegando al exclusivo mundo teatral, presentando sus trabajos en el teatro musicado.

Aún famosa, seguía siendo blanco de la maledicencia de la sociedad puritana decimonónica. Nada la hizo dejar de participar activamente en la rebelión contra el aumento del precio de los tranvías (1880), en los movimientos de protesta a favor de la abolición de la esclavitud (13 de mayo de 1888) y de participar en la “ola” republicana que pedía el fin de la monarquía de los Orleans y Bragança, consumada por fin con la Proclamación de la República el 15 de noviembre de 1889.

A pesar de los fuertes prejuicios sociales, logró vivir como una mujer independiente, como profesora de piano y como au-

tora, compuso choros, polcas, tangos, valeses y baladas. En 1899 se convirtió en la primera “llorona” pianista, al componer la primera marcha carnavalesca de la historia: “Ô, *Abre alas*”, para el *Cordão de Ouro*, tradicional grupo carnavalesco del barrio Andaraí. Pasado más de un siglo, no hay baile de carnaval en Brasil que no empiece con el famoso estribillo:

*Ô Abre alas,  
Que eu quero passar  
Eu sou da lira,  
Não posso negar.  
Ô Abre alas,  
Que eu quero passar.  
Rosas de Ouro é quem vai ganhar!*

Autora de más de 2.000 (!!!) canciones populares de diferentes géneros: polcas, fados, choros, *maxixe* (danza de salón urbana con influencia del tango) y serenatas, Chiquinha compuso también la música para 77 obras de teatro. Sin duda, estamos frente a la que seguramente fue una de las mujeres más dedicadas al escenario musical y teatral brasileiro.

Más tarde, se enamora de nuevo:

*Su corazón inquieto y ardiente aún tenía espacio para el amor... en 1889 ya con 52 años se une a João Batista de apenas 16 años y lo presenta como hijo, solución que juzga suficiente para evitar una mayor vergüenza. Los que la conocían, por admiración y amistad, fingen creerle. A pesar de la chocante diferencia de edad, fue una unión tan fuerte que duraría hasta su fallecimiento (...) Joãozinho jamás traicionaría la memoria de la ‘madre’ con revelaciones indiscretas. (Cardoso, 2011:2).*

Entre 1902 y 1910 hizo tres viajes a Europa, principalmente a Portugal, donde desarrolló una intensa actividad profesional en el teatro de revista portugués, siempre acompañada del joven portugués “Joãozinho” (João Batista Fernandes Lage). Vivir en Portugal lejos de las críticas de una sociedad que reconocía su talento pero dudaba de su moral era una manera de poder “respirar” un poco, de permitirse vivir un nuevo amor en paz.

De regreso en Brasil retoma sus contactos musicales y su trabajo. En 1912 estrena la obra musical burlesca *Forrobodó* con texto de Carlos Bettencourt y Luis Peixoto, el mayor éxito jamás registrado en la historia del teatro brasileiro. La artista compuso también el famoso tango *Corta-jaca*, considerado una pieza utilizada en danzas groseras y vulgares, que conmocionó al país cuando la primera dama de la nación, Nair de Teffé von Honholtz, esposa del presidente Hermes Rodrigues da Fonseca, ignorando el escándalo, lo tocó personalmente en un solo de guitarra durante una reunión en el Palacio del Catete, la sede del gobierno nacional en 1914.

Incansable fue también en la lucha por el reconocimiento a los artistas de los derechos autorales. Fue la única mujer entre los 21 fundadores de la SBAT, la Sociedad Brasileira de Autores Teatrales, trabajando día a día en la organización mientras vivió. Al fallecer el día 28 de febrero de 1935, a los 87 años, la llama de Chiquinha Gonzaga no murió: *“Mayor personalidad entre los compositores populares brasileiros, Francisca Edwiges Neves Gonzaga contribuyó inestimablemente a la formación de nuestro nacionalismo musical y, tantas veces pionera, tuvo el coraje de vivir con intensidad y tranquilidad, todo lo que le dictaba su corazón de mujer adelante de su tiempo”* (Cardoso, 2011:2).



A última foto da maestrina e compositora, aos 85 anos, no dia de seu aniversário

## LA RED DE MUJERES

Uno de los medios más importantes para el “empoderamiento” de nuestras mujeres de ayer fue, sin duda, la prensa. Varias mujeres de clase media fundaron periódicos y revistas con el objetivo de divulgar noticias y ampliar el horizonte cultural de sus contemporáneas. Muchas llegaron a invertir todos sus bienes para lograr sus metas. El resultado de ese esfuerzo fue una muy bien trenzada red de publicaciones bajo la influencia femenina a lo largo y ancho del Brasil.

Luciana de Abreu, en 1873, saluda el lanzamiento de *O Sexo Femenino*, propiedad de Francisca Senhorinha da Mota Diniz, en un bello artículo publicado en el *Partenon* de Porto Alegre, capital de Rio Grande do Sul, ciudad donde hubo una gran proyección de las ideas en pro de la emancipación de la mujer. Senhorinha planteaba que las mujeres eran más estudiosas que los hombres porque tenían más paciencia. Defendía la emancipación de la mujer a través de la independencia económica. Su periódico fue un vehículo importante de la voz femenina, divulgando escritos de autoras de todos los rincones de Brasil y publicando noticias sobre los movimientos feministas en el resto del mundo. Las noticias de los avances en los derechos de las norteamericanas y europeas encendían los ánimos de las brasileñas. En 1875 su sede fue transferida para Rio de Janeiro. Con sus hijas, Senhorinha funda el Colegio Santa Isabel para mujeres, institución reconocida por su excelente programa académico que incluía las materias antes reservadas apenas a los varones.

Fundar escuelas para niñas fue un recurso muy utilizado por las intelectuales brasileñas a fin de crear nuevas perspectivas para las futuras generaciones.

Anália Emília Franco (1856-1919), nacida en São Paulo, fundó 72 escuelas en Franca, Ribeirão Preto, Jundiáí, Santos y São Paulo, la capital. Escribió operetas, comedias, poesías, cuentos cómicos y libros didácticos. Sus obras fueron publicadas también en Rio y Lisboa. Fue colaboradora del periódico *A Família*,

uno de los más importantes del país, fundado en 1888 por Josefina Álvares de Azevedo en São Paulo y transferido a Rio en 1889.

Periódicos importantes como *El Corymbo*, de las hermanas Revocata Heloisa de Melo y Julieta de Melo Monteiro, que duró 60 años (1884-1944) también en la capital *gaúcha*, multiplicaban las noticias y por supuesto las lectoras. Las críticas a la educación recibida en casa y en las escuelas tradicionales fueron el foco de muchas discusiones cotidianas. Eran comunes los artículos que convocaban a las mujeres a un cambio de actitud y a la vez lanzaban dardos a los hombres a fin de avergonzarlos:

*La mujer brasileira se avergüenza al discutir delante de su marido, cuando sabe alguna cosa sobre arte, literatura o ciencia. De ahí que abdiquen de toda la entidad intelectual por abandono de las concepciones adquiridas.*

*Las hijas, discuten, ejercitan el espíritu, pero lo hacen como un lujo bajo la indulgencia de los padres. Eso produce un estado de estupor general, que hace que la mujer brasileira no se haya ilustrado tanto como lo deseáramos. Me pesa decirlo, pero mis compatriotas todavía están muy atrasadas, sin duda, porque los hombres no les llevan gran ventaja.* (A Família, Rio de Janeiro, enero 30 de 1890, p. 1).

Los periódicos femeninos proliferaban en los grandes centros. Era cada vez más común ver mujeres que se dedicaban al periodismo y mayor el número de revistas, folletines y periódicos fundados por ellas. Algunos de los más importantes en Rio de Janeiro fueron:

- *Jornal das Senhoras*: moda, literatura, teatro, artes y crítica (1852-1855).
- *Belo Sexo*: religión, noticias, educación, crítica moderada. (1862 - ?) Fundado por Júlia de Albuquerque Sandy Aguiar
- *Eco das Damas*: artículos de interés femenino en general (1879-1887).
- *A Família*: periódico literario y crítica social con ideas de vanguardia. Favorable al divorcio, al voto femenino y a la

elegibilidad de la mujer (1888-1890). Fundado en São Paulo por Josefina Álvares de Azevedo y transferido a Rio un año después.

- *Sexo Feminino*: semanario literario, recreativo, dedicado a los intereses sociales de la mujer (1875-1890). Un año después de la Proclamación de la República el 15 de noviembre de 1889, pasó a llamarse *O Quinze de Novembro do Sexo Feminino*, en honor a la fecha patria. Fundado por Francisca Senhorinha da Mota Diniz.

El entusiasmo era tan grande que dos estudiantes de medicina brasileras, Josefa A.F.M. de Oliveira y Maria A.G. Estrella fundaron en New York, en 1881, el periódico *A Mulher*, que trataba incluso temas médicos relativos a las damas, sin duda un enfoque periodístico novedoso para la época.

En São Paulo la revista *A Mensageira* de la escritora Prisciliana Duarte de Almeida mantiene sus publicaciones sin interrupción de 1897 hasta 1900. Dedicada a la literatura, noticiaba todos los libros lanzados por escritoras en Brasil y en el exterior, y es por eso un registro valioso sobre el trabajo de escritura de las mujeres. Presentaba el resumen de conferencias y artículos con conquistas femeninas. Escritoras y periodistas consagradas como la poeta Narcisa Amália y las escritoras Aurea Pires, Igenes Sabino, Auta de Souza, Francisca Júlia, Josefina Álvares de Azevedo, Júlia Lopes de Almeida y la portuguesa Guiomar Torreção fueron colaboradoras frecuentes.

El país cambiaba vertiginosamente y las ambigüedades se hacían notar: mientras las mujeres trataban de buscar horizontes más amplios, la sociedad burguesa afianzaba los prejuicios de raza y clase. Los médicos bajo la influencia del positivismo pregonaban las ideas higienistas, redefiniendo principalmente la conducta femenina. Una vez más, la mujer era colocada en un pedestal como madre de familia, *ángel del hogar* con la promesa de ganar el cielo en la tierra a través del "autosacrificio". La Iglesia Católica, como era de esperarse, apoyaba completamente desde el púlpito. La revista positivista *O Apóstolo* lanzó ataques virulentos contra escritoras como Narcisa Amália, por ejemplo,

que iba contra la imagen de la *máter dolorosa*. El cerebro de la mujer, caprichoso, dominado por el instinto de coquetería, debía ser “domado”. Para “no enfermarse”, debía aceptar el comando del hombre que la defendería de “su fragilidad” ante el mundo.

Durante el periodo de la Primera República, la medicina higiénica toma un carácter de policía médica: hubo un profundo cambio en los códigos de comportamiento. La élite francesa de finales del XVIII adoptó normas que regulaban la conducta de las personas en lugares públicos y la convivencia social. Las palabras “etiqueta” y “civilidad” pasaron a hacer parte de la vida cotidiana de forma tan estricta que se volvieron una costumbre compulsiva interiorizada: “*The disciplinary techniques through which the ‘docile bodies’ of women are constructed aim at a regulation which is perpetual and exhaustive –a regulation of the body’s size and contours, its appetite, posture, gestures, and a general comportment in space and the appearance of each of its visible parts*” (Bartky; 1990:80).

Los manuales de etiqueta surgen como nuevo género literario con gran éxito. Publicados y traducidos en varios países, contenían reglas y modelos de sociabilidad muy semejantes. En 1845, J.I. Roquette publica en Portugal el *Código do bomtom ou regras da civilidade e de bem viver*. Gran parte de los códigos destacan las particularidades en el comportamiento de cada sexo. En su libro *As barbas do Imperador* (1998), Lilia Moritz Schwarcz cita a Roquette y comenta que a los hombres se les exigía pulidez y urbanidad y a las mujeres un habla suave y aire reservado. El hombre se distingue por su habla inteligente y correcta, la mujer por su actitud modesta y silenciosa. El control sobre el cuerpo de las mujeres era todavía más riguroso, era necesario construir “*cuerpos dóciles*” en el sentido foucaultiano del término: “*Si se callan, cállate también. Si te diviertes, demuestre solamente una alegría moderada; se estuvieres molesta, disimula y no dejes que se note. Nunca por tu voluntad prolongues una conversación. Acepta y come lo que te ofrecen y cuando desees otra cosa, no lo digas. No ostentes en público tus prendas*” (Roquette apud Schwarcz, 1998:201).

Artistas, escritoras e intelectuales pasan a ser consideradas como problemas en potencia para las directrices disciplinadas. Una importante voz masculina se lanza en contra de esas políticas: Machado de Assis en *O Alienista* deja hablar a los locos borrando las diferencias entre cordura, orden social y locura.

La ficción imitaba la vida, las mujeres ya eran capaces de pensar por sí mismas; sin embargo, enfrentar las críticas y el repudio por las ideas en pro de la emancipación femenina era más difícil que sacar adelante la redacción de un periódico con todo lo que ello implicaba. Reacciones contrarias a las nuevas perspectivas para las mujeres llegaban en forma de cartas a la redacción, escritas no sólo por hombres, sino también por mujeres. Bajo el seudónimo de *Una amiga verdadera*, una dama de Congonhas, Minas Gerais, dirige a la directora de *A Família*, en mayo de 1890, una carta orientada por su confesor, con consejos a Josefina Álvares de Azevedo y “a cada una de sus colaboradoras”. Una serie de advertencias, que sugerían incluso el cambio del nombre del periódico, hacía parte de la misiva que fue publicada completa y respondida por Josefina y una de sus más brillantes colaboradoras, Luiza Thienpont:

*Si no adopto sus consejos es porque los veo incompatibles con el progreso, y el progreso no quiere una mujer fanática porque el fanatismo ha dejado una estela fatal en las páginas de la historia. Léela y me darás razón. Queremos la emancipación de la mujer con una educación bien dirigida, educación que sin ser fanática y funesta, es religiosa en la religión de Cristo y en sus doctrinas: no hagas a los otros lo que no quieres que te hagan. (A Família, Rio de Janeiro, 24 de mayo de 1890, p.2).*

Los ataques a las periodistas no hacían más que aumentar los lazos de solidaridad entre las mujeres de letras. Por cada carta “venenosa” publicada en una edición, llegaban a la redacción decenas de cartas de otras lectoras más ilustradas que salían publicadas en la edición siguiente. Las críticas generaban una “línea de defensa” que crecía cada vez más, y la lucha se centraba en algunos puntos claves: emancipación de la mujer e igualdad de derechos entre sexos, derecho a elegir y ser elegidas

(muchas periodistas tuvieron un lugar importante en el sufragismo), mejores niveles de educación a través de una reforma en los currículos, cambios en la legislación matrimonial (que tenía a la mujer y sus bienes a merced de la voluntad del marido), y el derecho a ingresar a la universidad; éste garantizado por el decreto nº 7.249 del 19 abril de 1879 de la Reforma Carlos Leôncio de Carvalho, que la Primera República les había cancelado (!!!).

*El decreto del Ministro de Correos e Instrucción cerró a las señoras brasileras las puertas de las academias, verdaderos templos de la ciencia (...) El apostolado positivista, agrio, intolerante, impracticable y superficial, llegó a las cumbres del poder y se desdobra en dogmas insoportables, como ese que deriva del decreto (...) Mas ¿por qué razón no puede la mujer brasilerá ilustrarse en el régimen de la república ni ganar el necesario ascenso público? ¿Será ella un monstruo, un ente sólo digno de servir bestializada al hombre que la tiraniza? Esta última parece haber sido la hipótesis en que el Ministro Benjamin basó su ley. Eso es una prepotencia, un acto irreflexivo, solamente digno de un gobierno de Turquía. (Decreto Iníquo e Absurdo, A Família, octubre 30 de 1890).*

En el escenario socio-político, la repetición de un *deseo* o una *fantasía* es una forma de inscribirse a sí misma (o a un grupo) en la historia. Lo que llamamos fantasía feminista histórica, a través de la repetición (eco) acabó por estabilizar la identidad de las mujeres como seres actuantes, capaces políticamente, a través de los tiempos (Scott, 2001:290).

Las escritoras brasileras, hablando en términos de las teorías planteadas por Eric Hobsbawm, “inventaron” una tradición y a través de su repetición lucharon por establecer un espacio justo para las mujeres en la naciente sociedad brasilerá. Lucharon por el derecho a una real participación política y, principalmente, para “existir” como ciudadanas “de primera clase”.

Esas luchas no fueron exclusivamente por el derecho a la autoría (*authoritas*), muchas se involucraron políticamente en la lucha sufragista, por el derecho de elegir y ser elegidas, dedicando buena parte de su vida a ello.

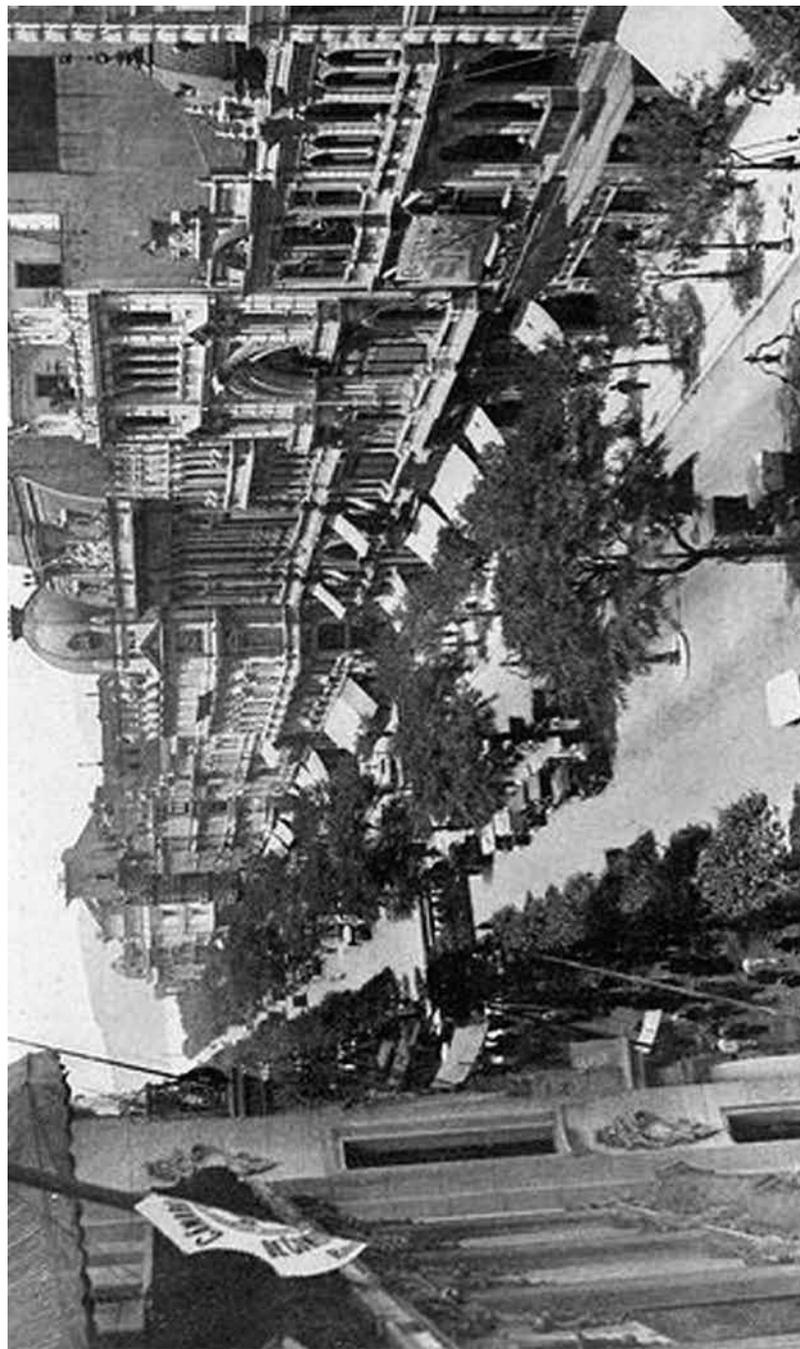
Ese es el caso de Bertha Maria Júlia Lutz (São Paulo, 2 de agosto de 1894 - Rio de Janeiro 16 de septiembre de 1976), hija del famoso científico brasileiro Adolfo Lutz. Científica graduada por la Sorbonne en Ciencia Naturales, fue además líder feminista y política paulista. Pionera de la lucha por el voto femenino. Ya en 1919 empieza a destacarse en la búsqueda de la igualdad de los derechos políticos entre hombres y mujeres al tornarse la segunda mujer en ingresar al servicio público brasileiro (la primera fue Maria José Rabelo Castro Mendes, admitida en el Itamaraty, el servicio diplomático del Brasil) después de aprobar el concurso público para el Museo Nacional do Rio de Janeiro. En el mismo año funda la *Liga para la Emancipación Intelectual de la Mujer*, y en 1922 se desplazó a los EE.UU. representando a las sufragistas brasileiras en la *Asamblea General de la Liga de las Mujeres Electoras*, donde fue elegida como vicepresidenta de la *Sociedad Panamericana*. Al regresar, funda la *Federación Brasileira para el Progreso Femenino*, que reemplaza a la liga anterior creada en 1919.

(...) Bertha Lutz y un pequeño grupo de compañeras harán su campaña, la cual gana carácter hegemónico en aquel momento. Se organizan en asociaciones, hacen pronunciamientos públicos, se sirven abundantemente de la imprenta, buscan el apoyo de los líderes en varios campos, constituyendo grupos de presión que pretenden garantizar apoyo de parlamentarios y de otras autoridades, de la imprenta, de la opinión pública. No obstante, en su mayoría buscan revestir su discurso con un tono moderado, en nuestro punto de vista por razones tácticas, pues cuestiones innovadoras para la época no dejan de ser focalizadas por Bertha, que se contraponen a la intocable división de esferas entre mujeres y hombres, al enfatizar el ejercicio del trabajo extra-doméstico incluso para las mujeres casadas, independientemente de la condición del marido. (Soihet, 2000:100).

Muchas veces criticadas por sus tácticas políticas, las sufragistas no dejaron de aprovechar las influencias políticas que tenían y por fin lograron que el voto femenino fuera decretado en 1932 por el presidente Getúlio Vargas:

Finalmente, con el Decreto 21.076 del 24 de febrero de 1932 se estableció el voto femenino y el voto secreto. Faltaba ahora la incorporación de ese principio en la Constitución por elaborarse, lo que fue realizado con la inserción del artículo 108 en la Constitución de 1934. Fueron incorporadas en ella muchas de las sugerencias de Bertha Lutz como miembro de la comisión que elaboró el anteproyecto. A través de ellas se constata que la referida líder demuestra fuerte interés por los aspectos básicos de la sociedad brasilera, al mismo tiempo en que se preocupó en propiciar a las mujeres condiciones de integrarse en los varios planes de vida nacional e internacional. (Soihet apud Barrancos s/f).

En 1936, Bertha asume una curul en la Cámara Federal como diputada. Durante su mandato defiende el cambio de legislación en lo concerniente al trabajo femenino y de los menores de edad, proponiendo la igualdad salarial; defiende la ley de licencia maternidad para las mujeres embarazadas y la reducción de la jornada de trabajo diario que entonces era de 13 horas diarias. Su último acto público fue como delegada brasilera para la *Conferencia Internacional sobre la Mujer en México* (1975) a los 81 años. Falleció en Rio de Janeiro en 1976. Su nombre se volvió definitivamente una referencia en la historia del feminismo brasilero.



Rio de Janeiro - Centro

## LA LLEGADA DEL SIGLO XX A TIERRAS CARIOCAS

Con la abolición de la esclavitud y un flujo intenso de inmigración, Rio de Janeiro tuvo un gran crecimiento demográfico. Gran parte de los esclavos libertos por la Ley Áurea, firmada por la princesa regente Isabel, hija de D. Pedro II, partieron en dirección a los grandes centros urbanos donde no encontraron trabajo, pasando a vivir en condiciones en extremo miserables. Además de la ínfima oferta de trabajo, había la competencia de los extranjeros que, por ser blancos y tener mejor educación, llevaban ventaja a los antiguos esclavos.

La población se amontonaba en casas antiguas cerca del puerto, lugares insalubres que por las condiciones de hacinamiento los exponían a constantes epidemias.

La inmigración provocó un gran desequilibrio entre los sexos. La cantidad de hombres era mayor que la de mujeres, lo que ocasionó un bajo grado de uniones maritales. Eran muy pocas las familias organizadas y la tasa de nacimientos ilegítimos era alta. La ciudad era un hervidero de *malandros*, prostitutas y ex esclavos que no tenían adonde ir.

Con la proclamación de la República en 1889 esta quiebra de valores se hizo más evidente, la honestidad y los principios éticos republicanos (libertad, igualdad y fraternidad) realmente no tenían una seria resonancia:

*El Estado financió la inmigración en pro de los grandes propietarios rurales, que en la práctica, eran los que sostenían el Imperio. Ellos se reorganizaron en la República y sin ser incomodados, promovieron nuevos pactos oligárquicos. El crecimiento de las economías regionales del sur y sudeste del Brasil como la de los estados de São Paulo, Minas Gerais o Paraná, que prácticamente sostuvieron la República en sus inicios, era movido por la pecuaria y principalmente por el café y por el asalto y devastación de la floresta primaria que era sencillamente quemada para servir de abono a las plantas de esa exquisitez exótica de África que se tornara , aún durante*

*el siglo XIX, apreciadísima en los Estados Unidos y en Europa. Permanecía así, la continuación de la idea colonialista, muy bien planteada por Sérgio Buarque de Holanda, según la cual la sostenibilidad era la tierra abundante para gastar y brazos (ahora de los inmigrantes) para trabajo. (Struminsky, 2007:2).*

La discriminación racial y la desigualdad social, que se supone debían mejorar según los ideales republicanos, no cesó. La institución de la esclavitud había desaparecido al final del imperio, sin embargo, las discriminaciones de clase y raza persistieron impidiendo avances del punto de vista social. La élite gubernamental intentó sanar ese problema sirviéndose de tesis de mejoramiento de las razas e incentivando el “blanqueamiento” de la población, mediante la inmigración de colonos europeos.

El hecho de que había mucha gente para pocos empleos hizo que muchos ejerciesen oficios mal remunerados o que no tuvieran una ocupación fija. Muchos pasaron a la ilegalidad. Rio de Janeiro estaba infestado de ladrones, bandidos, ambulantes y toda clase de estafadores. La mayor parte deambulaba y actuaba en el centro de la ciudad donde vivían.

El *encilhamento*, política económica que buscaba facilitar la aplicación en operaciones industriales de los recursos antes inmovilizados por los esclavos y que se quedaron disponibles después de la abolición, llevó a una mayor emisión de moneda e intereses bajos, lo que provocó una gran fiebre especulativa. La ciudad se volvió el epicentro del “dinero fácil” para los ricos.

Sin embargo, los sectores más pobres de la población fueron los más afectados. Los productos importados (prácticamente todo era importado en la época) se tornaron más costosos debido a la caída del cambio (la devaluación de la moneda con el aumento de las emisiones) y al incremento de los impuestos sobre las importaciones. Así, el costo de vida también se elevó y los salarios cayeron. Los empleos, además de peor remunerados cada día, se hacían más escasos a causa de la constante inmigración.

La movilidad de la población brasilera, común desde los tiempos coloniales, aumentó con el fin de la esclavitud y con el

advenimiento de la República, cuando fueron sofocados algunos focos de descontento popular y algunas ciudades antiguas reformadas: *Orden y Progreso* serían las palabras de orden que hasta nuestros días flamean en el pabellón nacional. Conjuntamente con la ampliación de la red ferroviaria, esos acontecimientos aumentaron la migración interna, ofreciendo facilidades de movilidad y transformando las ciudades en centros aún más poblados. Ese incremento de la población urbana llevó a la formación de las favelas e inquilinatos, evidenciando el anacronismo de las estructuras urbanas.

Río de Janeiro a finales del siglo XIX e inicios del XX vivía un momento de gran transformación: el periodo de transición entre el viejo y patriarcal Imperio y la nueva (y supuestamente) “democrática” República. Como capital del Brasil, era la ciudad más importante y sus transformaciones, cada día más visibles y evidentes, eran acompañadas por todo el país.

Con el advenimiento de la República se creyó que habría una mayor participación del pueblo en el gobierno, pero la oligarquía políticamente dominante sentía desprecio por los pobres. Los *capoeiristas* eran perseguidos, cualquier hombre negro podría ser arrestado por “delito de vagancia”, sencillamente tras no poder probar que tenía trabajo. Sin embargo, la especulación en las bolsas de valores continuaba más fuerte que nunca. Los ideales positivistas de los republicanos no conseguían soportar una capital “tan inmundada y llena de parásitos”. El gobierno tenía vergüenza de los pobres. El código de Posturas Municipales de 1890 muestra claramente como la República se preocupaba con el control de la población marginal.

La población pobre era tan maltratada que llegó a mostrar su insatisfacción en varios movimientos como la *Revolta da Vacina* (rebelión de la vacuna), que ocurrió del 10 al 16 de noviembre de 1904 en Río de Janeiro, como consecuencia de la vacunación obligatoria contra la viruela impuesta por el gobierno federal. Aunque benéfica, la medida fue vista como un insulto a la privacidad de las personas más pobres.

La capital de la República, a pesar de poseer bellos palace-

tes e caserones, tenía graves problemas urbanos: red de aguas y alcantarillas insuficientes, recolección de basura deficiente y hacinamiento en los barrios pobres. La tuberculosis, la lepra, el sarampión, la fiebre amarilla, la viruela y la peste bubónica provocaban grandes epidemias con un costo de vidas altísimo.

El entonces presidente de la república Rodrigues Alves (1902-1906) decidió sanear y modernizar la ciudad dando plenos poderes al médico epidemiólogo Oswaldo Cruz, nombrándolo Director General de la Salud Pública para ejecutar un ambicioso proyecto sanitario: las “brigadas anti-mosquitos” invadían las casas para desinfección y exterminio del mosquito transmisor de la fiebre amarilla; veneno contra ratones era esparcido por la ciudad y el pueblo era obligado a recoger la basura que contaminaba las calles.

Oswaldo Cruz logró además convencer al Congreso a aprobar la *ley de la vacunación obligatoria* (octubre 10 de 1904) que permitía a las brigadas entrar a la fuerza en las casas acompañados por policías para vacunar a la gente.

La resistencia popular tuvo el apoyo de los cadetes de la Escuela Militar. Los hechos tuvieron inicio el día 10 de noviembre de 1904. El día 12 una marcha se dirigió al Palacio del Catete, sede del gobierno Federal. La población estaba alarmada, confundida y descontenta, y la ciudad en ruinas, en plena fase del “Bota-Abaixo” (tirar abajo todo lo viejo), que obligaba a los pobres a desplazarse a la periferia. Además, los rumores decían que la vacuna (algo nuevo para la época y que la gente no entendía muy bien) debería ser aplicada en las “partes íntimas” del cuerpo, lo que obligaría a las señoras a desnudarse parcialmente frente a los vacunadores. Eso agravó la ira de una población que se rebeló. El día 13, el centro de Rio de Janeiro se transformó en un campo de batalla: los almacenes fueron depredados, se incendiaron tranvías, postes de iluminación a gas quebrados y la policía fue atacada con palos y piedras:

*Disparos, gritería, trancones en el tránsito, comercio cerrado, transporte público asaltado y quemado, las lámparas*

*a gas quebradas a piedras, destrucción de fachadas de edificios públicos y privados, árboles tumbados: el pueblo de Rio de Janeiro se rebela contra el proyecto de vacunación obligatorio propuesto por el médico epidemiólogo Oswaldo Cruz". (Gazeta de Notícias, noviembre 14 de 1904).*

La reacción popular obligó al gobierno a suspender la obligatoriedad de la vacuna y el *estado de sitio* fue declarado. La rebelión dejó 50 muertos y 110 heridos. Centenares fueron arrestados y deportados para Acre, estado situado en la Amazonía brasilera.

Estos sectores más pobres, aunque no tuviesen espacio político para manifestarse, mostraban su inconformidad organizándose en pequeñas comunidades étnicas, locales o habitacionales donde más tarde surgieron las asociaciones obreras y anarquistas.

Edson Struminsky en *Retratos del Brasil en la Primera República* plantea:

*La idea republicana se consolidó en Brasil a partir del cuestionamiento del costo absurdo y de la falta de preparación del Imperio brasileiro frente a guerras internas y a confrontaciones como la Guerra del Paraguay (1865-1870), además de la constatación inevitable de que el conservador Imperio brasileiro se mostraba incapaz de promover el progreso material a partir de los recursos naturales del país y de solucionar debidamente cuestiones sociales, como la esclavitud, añoradas por parte de la élite brasileira (...) el republicanismo surgió como movimiento político y social, teniendo como base ideológica el positivismo, doctrina francesa que llegó al Brasil en esa época. (Struminsky, 2007:1).*

Siendo así, desde el punto de vista económico, la república se tornó parecida al Imperio, donde las oligarquías agropecuarias e industriales se turnaban en el poder en lo que históricamente se denominó la *política del café con leche* (café de São Paulo y leche de Minas Gerais). Los grandes terratenientes seguían llevando la batuta y la balanza comercial del país se veía limitada a los productos rurales sobre los cuales la tan añorada ciencia y

tecnología del ideario comteano tenía un efecto prácticamente incipiente.

Para los seguidores de Augusto Comte, el gobierno era una cuestión de eficiencia a través del saber científico, práctico y objetivo. El individualismo y el liberalismo eran limitados, los actos de la vida regulados y la libertad moral sólo era permitida dentro de los límites de la “orden” social.

Los criticados *bachareles del Imperio*, periodistas, literatos, abogados y toda clase de hijos de los poderosos *coroneles del Imperio* que deambulaban por la capital de la República, debían ser remplazados por científicos, ingenieros, arquitectos, urbanistas, administradores, militares y principalmente médicos, para promover un proceso de “higienización” y poner en ejecución proyectos que experimentaran nuevas concepciones sobre la sostenibilidad del país basadas en la idea del “progreso”. El poder después del 15 de noviembre de 1889 pasaría a manos de esa nueva élite científico-tecnológica, una nueva “burocracia técnico-profesional” cuyas decisiones vendría a cambiar profundamente la vida de las gentes cariocas.

Bajo el mando del presidente Manuel Ferraz de Campos Sales (1898-1902) la república se tornó definitivamente oligárquica y las finanzas del país fueron saneadas, lográndose reunir recursos suficientes para iniciar las obras de embellecimiento y saneamiento de Rio de Janeiro.

Los ricos ubicaban sus mansiones en Botafogo, Catete y Laranjeiras, pero continuaban con sus negocios en el inmundo centro de la ciudad donde tenían sus oficinas y grandes comercios. El presidente Francisco de Paula Rodrigues Alves (1902-1906) cambió definitivamente esa situación. Transformó al prefecto<sup>3</sup> de la ciudad, Pereira Passos, en un dictador que mandó demoler gran parte de las antiguas edificaciones y echó del centro toda aquella gente pobre que vivía del comercio y de las oportunidades que el puerto les ofrecía:

---

<sup>3</sup> En las ciudades brasileras, funcionario público sobre quien recae el poder ejecutivo municipal (*prefeito* en portugués), equivalente al *alcalde* o *presidente municipal* (Nota del traductor).

*Oswaldo Cruz inicia la campaña por la extinción de la fiebre amarilla y el alcalde Pereira Passos se torna el Barón de Haussmann de Río de Janeiro, modernizando la vieja ciudad colonial de calles estrechas y tortuosas. Con una diferencia: Haussmann remodeló París, teniendo en vista objetivos político-militares, dando a los bulevares un trazado estratégico a fin de evitar las barricadas de las revoluciones liberales de 1830 y 1848, mientras que los planes de Pereira Passos se orientaban hacia fines exclusivamente progresistas, para dar a Río una fisonomía parisina, un aspecto de ciudad europea. Fue el periodo del “Bota-Abaixo”. (Broca apud Matta, 2003: 268-269).*

La ciudad se transformó en una París de los trópicos, un modelo europeo de metrópolis. La mitad del centro fue demolida para abrir una avenida *Belle Epoque*, la Avenida Central (actual Avenida Rio Branco) con 1.800 metros de largo y 33 metros de ancho; su construcción exigió la demolición de 590 (!!!) predios viejos del centro. Colinas fueron arrasadas para construir un puerto y una segunda avenida, la Beira Mar, uniendo el centro a los barrios elegantes de los ricos. En 20 meses, Pereira Passos desalojó millares de personas, centenas de establecimientos comerciales, instaló alcantarillado, agua, electricidad, pavimentó avenidas, sembró árboles, en una obra de gran costo social para la época; que, sin embargo, transformó ciertamente a Río de Janeiro en una ciudad “moderna”, digna del siglo XX, colocando al Brasil en el escenario internacional, mostrando la importancia que la ciudad tenía en Latinoamérica.

La Avenida Central fue inaugurada el 15 de noviembre de 1905, celebrando los 16 años de la nueva república. Seis años después, el 12 de febrero de 1912, el nombre fue cambiado a Barão do Rio Branco, en homenaje al honorable diplomático que había fallecido. Pavimentada con piedras portuguesas, la avenida fue adornada con árboles de palo-Brasil, nuestro árbol símbolo, al que se debe el nombre del país. Muy pronto se transformaría en el paseo público de los cariocas.

Edificios de gran belleza arquitectónica fueron construidos, como el Teatro Municipal, la Biblioteca Nacional, el Museo de

Bellas Artes. Hasta un espécimen de ave europea, el *passer domesticus*, nuestro muy conocido *pardal* (que hoy por hoy es una verdadera plaga en la ciudad por el fuerte ruido que hace) fue importado para que la ciudad tuviera el mismo sonido natural que las capitales europeas.

Con las obras se logró disminuir la promiscuidad social en que vivía la gente pobre. Éstos, sin tener adonde ir, fueron cada vez más relegados a los pocos espacios que “sobraron” en el centro, o subieron las colinas cariocas para ocuparlas con chozas que no tenían ningún tipo de infraestructura. Al final de la administración de Rodrigues Alves, el resultado de la “modernización” de la ciudad era evidente: una ciudad “civilizada” para los ricos; los no tan “pudientes desplazados a los suburbios, y los menos favorecidos conviviendo con la miseria en las colinas de la ciudad, lejos de la vista de las élites.

Para tener una idea de cómo cambió la vida cultural en la ciudad frente a las nuevas reformas, traemos los planteamientos de la literata Carmen da Matta. Según la autora, la vida literaria habría superado la propia vida:

*Hausmann implementó una reforma para fines políticos y bélicos, ya Pereira Passos transformaba el paisaje urbano de manera radical con un sentimiento de modernización y con una perspectiva civilizadora; lo que en otras palabras quiere decir, modernizar para propiciar mejor tránsito y placeres a las élites. Ser civilizado, entonces, era tomar a Europa como parámetro, y así volver a la misma problemática vinculada a la “dialéctica copia-innovación”.... Pereira Passos, con su plan modernizador, fue un estimulador de espectáculos mundanos. Acabó por influenciar decisivamente las relaciones literarias. Los escritores llenaban de “mundanismo” un panorama repleto de acontecimientos sociales, chismes, intrigas, rumores, modismos. Se consolida en esa época el antagonismo entre la “ciudad”, formada por los barrios más aristocráticos, y los suburbios, con costumbres y hábitos más sencillos. (Matta 2003:269).*

El paisaje urbano, sin embargo, continuó mostrando sus antagonismos. La modernización fue limitada a determinados espacios y las diferencias se acentuaron:

*Las intervenciones urbanas realizadas por los republicanos fueron semejantes a grandes cirugías donde las heridas continuaron abiertas. Para cada área de inquilinatos demolida para la construcción de avenidas y nuevos palacetes centrales surgieron nuevas ocupaciones precarias más distantes, muchas veces en áreas verdes que harían falta en el futuro para las grandes metrópolis. Los moradores se volvían “favelados”, pues fueron sencillamente mandados “às favas” [al carajo]... nombre, a propósito, de una planta del semiárido del sertón de Canudos<sup>4</sup>, adonde fueron enviados los sobrevivientes de la masacre de Canudos<sup>5</sup>. (Struminsky, 2007:1).*

Plantea Struminsky aun, que ese progreso “abstracto” que no ha podido ser completamente implantado creó imágenes confusas, a tal punto, que la población no reconoce las personalidades políticas de la época que dieron nombre a las avenidas modernas, creando una especie de “limbo histórico”. Es interesante notar que una república tan supuestamente innovadora sea, hoy por hoy, llamada “República Vieja”. Tal vez sea por la poca afinidad con los intereses de la gente del común de la época, ambigüedades esas que hasta nuestros días marcan fuertemente la sociedad brasilera contemporánea.

Esas ambigüedades también son frecuentes en lo referido

---

<sup>4</sup> Existe, sin embargo, otra versión según la cual los términos *favela* tiene origen en una planta común en el lugar donde acamparon los soldados de la campaña de Canudos, que al regresar a Río de Janeiro esperaron en vano el cumplimiento de la promesa del gobierno central en otorgarles terrenos para vivienda, acampando en el actual Morro da Providência, palabra que en portugués significa *diligencia*. Esos soldados, reiteradamente referidos como “los que acamparon en el área de la favela”, más tarde serían llamados *favelados*.

<sup>5</sup> La Guerra de Canudos fue la confrontación entre los habitantes de la villa de Canudos, cuyo líder era el beato Antonio Conselheiro—situada en el norte del estado de Bahia, noreste de Brasil, y las tropas del ejército brasilero, que después de cuatro expediciones logró acabar con la resistencia de los lugareños. La guerra duró casi un año, de noviembre de 1896 a octubre de 1897. El clásico de la literatura brasilera, *Los Sertones* de Euclides da Cunha, testigo ocular de los hechos, narra esa horrenda historia, considerada una de las más trágicas páginas de la vida brasileña. Fue una vez más la victoria de los intereses de los grandes terratenientes de la región, reacios a perder la mano de obra casi esclava que tenían en sus haciendas en favor del exitoso proyecto de Conselheiro, en el cual el producto del trabajo generado por el pueblo era dividido entre todos los habitantes. Acusándolos de “restauradores de la monarquía” (extinta en 1889), los poderosos “caciques” de la región aliados a la Iglesia Católica lograron que los líderes de la recién instaurada República barriesen Canudos del mapa. Tras la masacre, la villa fue totalmente incendiada.

a las representaciones sobre lo femenino. ¿Cómo veía la *intelligentsia* masculina de la época la evolución de la trayectoria femenina hacia la vida pública? Para responder a esta pregunta creemos que es importante discutir a continuación las imágenes proyectadas por la pluma de Lima Barreto, un intelectual que abordó esta cuestión frecuentemente.

## MUJERES Y FEMINISTAS EN LIMA BARRETO

Partiendo de la convicción de que la cuestión de género representó uno de los aspectos privilegiados en la discusión del poder que permea toda la obra de Afonso Henriques de Lima Barreto (1881-1922), resulta ahora pertinente investigar los significados políticos de las críticas al dominio masculino y a la sumisión femenina formuladas por el autor. Se trata de un aspecto poco explorado en los abundantes análisis de los escritos *limianos*, y generalmente revestido de un énfasis en la postura machista del autor, percibida en sus posiciones frente al feminismo brasileiro de inicios del siglo XX. Se busca aquí enriquecer los enfoques que rompen con esta tendencia, presentando y discutiendo las contribuciones de Lima Barreto al debate de las problemáticas que envuelven, aún hoy, la dimensión de poder en las relaciones de género.

La evaluación crítica de las concepciones del autor acerca de la problemática dominación/sumisión/resistencia en las relaciones entre hombres y mujeres, se encuentra pautada en la investigación de temas clave –feminismo, matrimonio, divorcio, crímenes pasionales, relaciones hombres-mujeres, relaciones entre mujeres–, presentes en los escritos seleccionados en función del rico potencial que ofrecen para el enfoque propuesto en el presente estudio. De ese modo, fueron privilegiadas las novelas *Triste fim de Policarpo Quaresma*, y *Clara dos Anjos*, los cuentos “O filho de Gabriela”, “Cló”, “Lívia” y “Adélia”; además de las crónicas sobre feminismo y uxoricidios citadas a lo largo del texto.

Como cualquier otra fuente, las crónicas, cuentos, novelas y poesías son producidos históricamente, y por lo tanto, deben insertarse “en el movimiento de la sociedad”, compitiéndole al historiador “investigar sus redes de interlocución social” y elucidar la forma en que elaboran o expresan “su relación con la realidad social”, siempre presente incluso cuando no es explícita, conforme así señalaron Sidney Chalhoub y Leonardo Pereira en la presentación de *História Contada* (Chalhoub y Pereira,

1998:8). Obras de ficción ciertamente, mas no por eso aisladas de una determinada *lógica social*, cuya identificación e interpretación son presupuestos indisociables del análisis histórico.

Tejidas en lo cotidiano de la vida y situadas en los intersticios entre la ficción y la realidad, las crónicas expresan, como observó Margarida de Souza Neves, “*indicios reveladores del tiempo vivido*” (Neves, 1995). Lima Barreto fue uno de los más importantes y brillantes cronistas brasileiros, escribiendo sobre variados temas siempre bajo una perspectiva crítica y perspicaz característica de su obra. Entre las cuestiones de su tiempo por él abordadas, el movimiento feminista brasileiro de inicios del siglo pasado y dos de sus principales cabezas ocupan un lugar destacado en los escritos que publicó en varios periódicos. Afirmando explícitamente antifeminista en las crónicas “Carta Aberta” (1921) y “O feminismo em ação” (1922), cuestionó la legitimidad de las reivindicaciones sostenidas por el movimiento feminista coevo –calificado por el autor como “feminismo burocrata”–, centradas en torno del derecho al voto y al acceso a cargos públicos.

Para el escritor, la admisión de mujeres como funcionarias públicas constituía un “equivoco político”, pues la ley no les permitía el ejercicio de funciones públicas, excepto en los telégrafos, los correos y el magisterio: “*En los Telégrafos y Correos, las mujeres tienen acceso, porque los respectivos reglamentos –autorizados por el Congreso– lo permiten. En las otras oficinas, no; es un abuso. La mujer no es, en nuestro derecho, ciudadano*”. (Lima Barreto, 2004:526, I).

Lima introduce, de esta manera, a la cuestión esencial de la exclusión de las mujeres de la ciudadanía –aunque no se disponga a profundizarla–, que parece escapar a la pauta de las luchas del feminismo. Vale destacar, sin embargo, que el escritor no tiene objeción al acceso legalmente permitido de las mujeres a los empleos públicos. En “Carta Aberta” (1921) llega inclusive a explicar: “*Nunca negué capacidad alguna en la mujer. Mi antifeminismo no parte del postulado de la incapacidad de la mujer para esto o aquello; está basado en otros motivos, más de*

*orden social que de naturaleza fisiológica o psicológica*". (Lima Barreto, 2004:415, II).

Por otro lado, no es posible negar que el cronista construye o difunde, en varios momentos, imágenes bastante descalificatorias de las mujeres, revelando visiones muy contradictorias. En esta misma crónica, una señora que habiéndose envuelto en una especulación ilegal, salió muy bien librada según el autor al lidiar con "cosas de policía y justicia", expresando una nueva faceta de la feminidad, fruto de las conquistas de las reivindicaciones feministas. El ejemplo de aquella señora que enfrentó a las autoridades con una "energía vigorosa", capaz de mucha "picardía" en vez de asumir una vieja actitud llorona, mostró que "*el sexo femenino dio un paso más allá; sabe súbitamente enmarañar a jueces y delegados*" (Lima Barreto, 2004:415, II), "driblando" las leyes.

En "A amanuensa" (1918), Lima Barreto afirma que los lugares públicos son "naturalmente" masculinos, cuya "invasión" por las mujeres perjudicaría "*la regularidad de la reproducción de nuestra raza*"; y que éstas además, al desempeñar servicios más adecuados para los hombres, acabarían por "*perjudicar la perpetuidad de la especie humana en el planeta*" (Lima Barreto, 2004:389, I). El hombre, asociado al *progreso*, es más resistente que la mujer, identificada con la *conservación*, y por eso, menos apta para enfrentar el "*sedentarismo de una mesa de secretaría*". Las mujeres poseían una inteligencia reproductora y, por lo tanto, más propicia para el "*estudio de lenguas muy del gusto de agencias exclusivas como el Itamaraty*"<sup>6</sup>. Sin embargo, nunca eran capaces de "*iniciativa, de combinación de imágenes, datos concretos y abstractos que definan la verdadera inteligencia*" (Lima Barreto, 2004:389, I).

Aunque el discurso del escritor exprese en su sentido explícito la creencia en la inexistencia de una naturaleza femenina aparentemente universal, marcada por características negati-

---

<sup>6</sup> Denominación del servicio diplomático brasileiro, dado así por el Palacio de Itamaraty, en Río de Janeiro, que de 1899 a 1970 albergó la sede el Ministerio de Relaciones Exteriores (Nota del traductor).

vas, es posible muchas veces percibir en sus dimensiones más ocultas y subliminales el reconocimiento de la pluralidad de las experiencias femeninas. En el ejemplo que acabamos de ver, las mujeres de “inteligencia reproductora” parecen tener un rostro social bien definido: eran aquellas de hablaban “francés o alemán”.

En la crónica “As mulheres na Academia” (1921), Lima Barreto formula una crítica a la concepción de literatura predominante en los medios académicos, una literatura que “nada tenía que ver con la vida, con sus choques inevitables, con los dolores de los otros, con los problemas de nuestro destino y de la sociedad”: “...porque las mujeres no comprenden nada de esto; porque no tienen una visión larga y profunda de la Humanidad; porque nunca vieron el dolor de los humildes ni se interesaron en por él; por eso es que son grandes escritoras” (Lima Barreto, 2004:389, I).

Cabe indagar, ¿quiénes serían esas mujeres? Eran las que sabían recitar en las salas y salones de Botafogo a Méier<sup>7</sup> y que sabían “vestirse muy bien con poco dinero”, lo que era fundamental en un contexto en que “la literatura es un negocio de contra maestra de casa de confecciones... y modas”. Eran las *melindrosas*<sup>8</sup> que desfilaban por la Avenida y que nada sabían “a respecto del dolor de una pobre muchacha empleada de servicio”. Eran finalmente, las mujeres que estudiaron en el Colegio Sion donde aprendieron a hablar razonablemente francés y que despreciaban a todos los hombres y mujeres que no hacían parte de su círculo, gentes que para ellas no tenían alma, “como cierto concilio afirmó en lo tocante a las mujeres” (Lima Barreto, 2004:316, II). Es posible así, hacer una lectura de la crónica que confiera una fisonomía social bien definida a la categoría *mujeres*, empleada en un sentido a primera vista generalizante en el fragmento arriba citado.

<sup>7</sup> Barrios tradicionales del Rio Antigo (Nota del traductor).

<sup>8</sup> Dícese de las mujeres de la década del 20 destacadas por vestir siempre a la moda, en particular aquellas que adoptaron la usanza *charleston* (Nota del traductor).

En “A poliantéia das burocratas” (1921), el cronista atribuye a la naturaleza femenina cualidades específicas para el ejercicio de los cargos públicos de amanuenses, copistas y auxiliares, funciones meramente burocráticas. En ese sentido, observa irónicamente que las mujeres poseían letras prácticamente idénticas, lo que para él se revelaba una cualidad perfectamente adecuada al patrón de las agencias públicas, donde no había lugar para las diferencias y la creatividad; algo que, inclusive, habría llevado a la adopción en esos espacios de la “impersonal máquina de escribir”. La ausencia de individualidad y temperamento, amén del comportamiento sumiso, tornaban a las mujeres en portadoras de una vocación natural para el ejercicio de “*un simple cargo burocrático*” (Lima Barreto, 2004:418, II). Al mismo tiempo, concordando con el jefe de sección del Ministerio de Agricultura Marcos Martins, Lima Barreto afirma que muchas mujeres conseguían tener éxito en los concursos y exámenes a causa del *prestigio de las faldas*. Pero tal éxito no provenía solamente de la preferencia por ser mujeres, sino además de la aptitud natural de éstas para “la retención y la repetición”: “...no filtran los conocimientos a través de su temperamento, no los incorporan a su inteligencia, quedan siempre como estáticos en ellas, no los renuevan en sí. De ahí, su poca capacidad de invención y creación; mas de ahí también su éxito en los exámenes y concursos. Todo siempre listo para pronta respuesta”. (Lima Barreto, 2004:422, II).

En el caso de ese texto, el discurso de Lima parece a la vez construir y difundir una descalificación de las mujeres en general. Asimismo, vale observar que la mirada del escritor no deja de estar informada por la preocupación con la diversidad. Reconoce que sorprendentemente había pocas “*descendientes de Filaminta*” (personaje de la obra *Les Femmes Savantes*, de Molière) en ese *feminismo de gabardina* o *rond-de-cuir*<sup>9</sup>: “*Todas sus representantes son mujeres simples, que sólo tienen el deseo de un sueldo razonable para mantenerse y auxiliar a los familiares. Nada más justo y respetable*” (Lima Barreto,

---

<sup>9</sup> Chupatintas, burócrata (Nota del traductor).

2004:421, II). El cronista refiriere aquí a las “*mujeres y jóvenes recientemente nombradas funcionarias públicas, tras el feminismo burocrático instituido por el señor Nilo Pessanha*” (Lima Barreto, 2004:418, II), entrevistadas por el diario *A Noite*. De ese modo, puede percibirse una división entre las “representantes del feminismo” (las mujeres simples) y su cabeza, –que en la crónica en cuestión es Berta Lutz (1894-1976)–, completamente distante de la realidad de la mayoría de las mujeres brasileras trabajadoras, al luchar por el “derecho de la mujer al trabajo propio”:

*...mi señora, ¿entonces la mujer sólo vino a trabajar porque forzó las puertas de las agencias públicas? Ella siempre trabajó, mi señora, aquí y en todas partes, desde que el mundo es mundo; y hasta en las civilizaciones primitivas, ella trabajaba más que el hombre. Doy mi testimonio personal. Desde niño... que [la] veo trabajar en casa, fuera de casa, en talleres, en ateliers de costura y hasta en el campo, plantando, recolectando, guiando los bueyes al arado, etc.* (Lima Barreto, 2004:420, II).

Enseguida, recuerda la visita a la Fábrica de Tejidos Rink con el amigo y ex-colega Noronha Santos, donde vio “*muchas mujeres junto a los telares y otras máquinas*”. Entre ellas, llamó su atención una “*negra vieja que, sentada en el suelo, tenía delante de sí un montón de lana, limpia, blanca, recientemente lavada químicamente, y su cabello... era ya tan blanco y ensortijado que desafiaba la blancura de la lana que estaba delante de ella*” (Lima Barreto, 2004:420, II).

Se refiere también a las mujeres con delantales pardos y cabellos empolvados que apretujaban libros en la en la Librería Alves, y pregunta a Berta Lutz, “*¿esas mujeres no trabajaban?*”

Para el autor, el “*feminismo caricato*” no estaría preocupado con la “dignificación” ni con la “elevación” de la mujer, sino en reivindicar los “*lugares de amanuenses con cuyos créditos pueda comprar vestidos y accesorios, aliviando así los presupuestos de los padres, maridos y hermanos*” (Lima Barreto, 2004:350, II). Aquí, el acceso al empleo público no significaría

la ruptura de la sujeción económica de esas mujeres que para sobrevivir continuarían dependiendo del trabajo masculino. Lejos de representar a las mujeres trabajadoras anteriormente mencionadas, el feminismo brasileiro de los primeros tiempos republicanos era un movimiento de mujeres blancas y burguesas. En la crónica “O feminismo invasor”, por ejemplo, el escritor satiriza la actuación de Berta Lutz a través del personaje “Doña Adalberto Luz”, fundadora de la “Liga por la Manumisión de la Mujer Blanca” (Lima Barreto, 2004:491, II), que aparece en muchas otras de sus crónicas. En el conjunto de las crónicas analizadas es posible advertir con claridad las bases étnicas, sociales y políticas que sustentaban el movimiento feminista blanco de los ataques de Lima Barreto: “*No me mueve ningún odio las mujeres, y es porque no tengo hambre de carne blanca; mas lo que quiero es que esa cosa de la emancipación de la mujer se haga claramente, tras un debate libre, y no clandestinamente*” (Lima Barreto, 2004:545, II).

En lo referente, pues, a la defensa del acceso de las mujeres a los cargos públicos como uno de los ítems centrales de la agenda del feminismo brasileiro de las primeras décadas del siglo XX, la postura asumida por Lima Barreto se revela perfectamente coherente con su posición crítica frente a las arbitrariedades de las prácticas políticas republicanas. Lo que está en cuestión no es el derecho de la mujer al trabajo ni a los empleos públicos, sino las entonces vigentes vías de acceso de las mujeres al ejercicio de estos cargos, absolutamente ilegítimas, por estar *por encima de las leyes*. Como él mismo afirma, lo que está en juego es “la manera irregular que ha primado en la disposición de esos cargos en jovencitas y señoras” (Lima Barreto, 2004:418, II). Uno de los episodios que suscita una firme réplica del escritor fue la decisión de un ministro de inscribir a una joven, a última hora, en un concurso para la dependencia que encabezaba:

Resolvió eso sin prorrogar, sin embargo, la inscripción para que otras en las mismas condiciones lo hiciesen también.

[Frente al hecho comenta]

*...ese feminismo rond-de-cuir nació chueco y tullido por diversas razones, y hay dos principales. La primera: un ministro no tiene competencia para decidir sobre semejantes asuntos, esto es, la equiparación de los derechos del sexo femenino y masculino; la segunda: si él resolvió, en el caso de marras, esa equiparación a última hora, debía, para mostrar imparcialidad, prorrogar la inscripción, a fin de que se presentasen otras candidatas; tanto así que, a la fecha y durante la publicación del respectivo edicto, no se admitía tal equiparación (Lima Barreto, 2004:419, II).*

En el fragmento, quedan evidenciados los significados políticos de las críticas de Lima Barreto: de un lado, el irrespeto a la ley como característica del ejercicio del poder de las autoridades republicanas; del otro, las prácticas clientelistas que garantizaban el acceso a los empleos públicos y otros tipos de beneficios especiales. En ese sentido, vale destacar que el problema no era la aspiración de muchas mujeres pobres a tales empleos con el fin de acompañar el sustento de sus familias (al contrario de las provenientes de los sectores medios), sino la forma arbitraria y autoritaria a través de la cual algunas pocas (protegidas) lo conseguían. *“No soy enemigo de las mujeres, pero quiero que la ley sea respetada, para sentir que ella me salvaguarda”* (Lima Barreto, 2004:526, I).

Así, Lima ataca no sólo los móviles, también las estrategias del “feminismo burócrata” sin eximir a sus guías, entre las que se destacan las figuras de Leolinda Daltro (1859-1935) y la ya mencionada Berta Lutz. Ambas son acusadas de estar profundamente comprometidas con los esquemas corruptos, marcados por la ideología del favor y las prácticas clientelistas de la política institucional de la Primera República. De acuerdo con el autor, la segunda habría pedido al funcionario designado por el ministro emitir un concepto sobre la concesión del derecho de las mujeres a ser admitidas en concursos públicos, que fuera favorable al programa de la Liga por la Emancipación de la Mujer: *“Esta señora... debería saber que no es decente que alguien insinúe a un funcionario, sea por el medio que fuere, que sus conceptos sean emitidos en tal o cual sentido. En ciertas ocasiones*

*llega a ser inclusive un crimen*". (Lima Barreto, 2004:406, II).

La señora Daltro fue además acusada por Lima de liderar una campaña en el Senado a favor de la aprobación del proyecto que concedía a las mujeres el derecho al voto, frente a "*un bando de señoras, señoritas y niñas, cargadas de flores*" que esparcían "*los pétalos sobre la cabeza del respetable e inmenso senador Lopes Gonçalves*" (Lima Barreto, 2004:375, II). Bastante irónico, el autor afirma que a pesar de no simpatizar con el proyecto lo encontraba útil, ya que confería "*a las casas del parlamento aires floridos y gentiles de salón de baile o platea de teatro*", así despojando de contenido político las acciones de las feministas. Dijo asimismo que según un diario de la ciudad de Rio, las "*señoras andaban de abrazos con los senadores*", concluyendo con tono sarcástico y descalificador: "*Una ley que nace de abrazos, sólo puede ser favorable a los destinos de la Patria*" (Lima Barreto, 2004:376, II).

Un aspecto importante para comprender los significados políticos que llevaron a Lima Barreto a oponerse vehementemente al voto femenino, lo constituye la situación de profunda dependencia a la que las mujeres se encontraban sometidas en la sociedad brasilera de las primeras décadas republicanas. Equiparadas en el propio ámbito legal a los locos, a los menores y a los convictos, estarían "*siempre bajo tutela y protección de la que ella carece irremediabilmente*" (Lima Barreto, 2004:544, II), es decir, de figuras masculinas. Las especificidades que determinan los lugares ocupados por las mujeres en esa sociedad jerarquizada y clientelista determinan, en la opinión del autor, la reafirmación de la ausencia de autonomía indispensable para el libre ejercicio del derecho al voto y el uso correcto y legítimo de la autoridad presupuesta en el desempeño de ciertas funciones públicas.

La defensa del acceso de las mujeres a los empleos públicos y el voto femenino hacían del movimiento feminista "*un partido de oportunismos, como cualquier otro masculino*" (Lima Barreto, 2004:472, I), contribuyendo a la preservación del sistema clientelista y de la ideología del favor en el ámbito de la

política institucional, tan criticados por el escritor. Al no cuestionar las instituciones y las prácticas políticas vigentes, autoritarias y excluyentes, terminaba reforzándolas, centrando sus reivindicaciones en la participación del esquema que sostenía la *República de los Bruzundangas*<sup>10</sup>. Al mismo tiempo, la postura de Lima Barreto frente al voto no sería ajena a las concepciones anarquistas que condenaban todo tipo de participación en la política institucionalizada irremediabilmente impregnada de contenido burgués.

Específicamente, en el campo de las cuestiones relacionadas con la situación de las mujeres, las feministas transigían, según la visión del escritor, con los valores y prácticas machistas que hacían de las mujeres esclavas en la sociedad brasileira. En lugar de batirse por causas que colocasen en jaque efectivo la dominación masculina –edificada en la propia manera a través de la cual la sociedad se encontraba estructurada– perdían el tiempo con banderas conservadoras. Se torna, por ende, esencial el recuperar el contenido de las críticas y denuncias planteadas por el escritor frente a las prácticas machistas características de la sociedad brasileira, a través por ejemplo, de su campaña a favor del divorcio. En su obra, Lima Barreto revela su preocupación por denunciar la degradación de las mujeres por la institución del matrimonio, en torno del cual se veían obligadas a estructurar todas las expectativas de su vida. Así por ejemplo, en el caso del personaje de Ismênia (Lima Barreto, 1986), el abandono del prometido y consecuentemente el riesgo de quedar soltera la pusieron en una situación que la apartaba del destino que, de acuerdo con los patrones dominantes, sería el único considerado “natural” y “normal” para todas las mujeres, llevándola a la locura y la muerte. Vale resaltar que, inspirado en las ideas maximalistas, Lima Barreto propone cuatro medidas básicas que viabilizarían una reforma radical de la sociedad brasileira, entre las que figuraba justamente la “instauración del divorcio completo”.

---

<sup>10</sup> Referencia a *Os Bruzundangas*, obra póstuma de Lima Barreto y publicada por Jacinto Ribeiro dos Santos en 1923, en la que mordazmente se critica la Primera República brasileira, disfrazada en el ficticio país de Bruzundanga (Nota del traductor).

Estimulado por la proyección que los crímenes pasionales pasaron a adquirir en la prensa carioca a partir de la segunda década del siglo XIX, Lima Barreto cobra de las feministas una crítica contundente a la institución del matrimonio:

*Contra un innoble e inicuo estado de espíritu de ese orden, que tiende a perpetuarse entre nosotros, postrando a la mujer, rebajándola al estado social de la barbarie medieval, de casi esclava; degradándola a la condición de cosa, de animal doméstico, de propiedad en manos de los maridos...; no respetándole la conciencia y libertad de amar a quien mejor le pareciere, cuando y donde quisiere; contra tan desgraciada situación de nuestra mujer casada, edificada con estupidez burguesa y la superstición religiosa, no se levantan las mentecatas feministas que hay por ahí (Lima Barreto, 2004:472, I).*

Para el escritor, el divorcio sería, por ello, una reivindicación mucho más legítima y políticamente consecuente, en la medida en que se rechazaba radicalmente la cosificación de las mujeres por el dominio masculino, eliminando las condiciones que aseguraban a los hombres el derecho de vida y muerte sobre sus compañeras. A través de algunas de sus crónicas, Lima Barreto fue una de las primeras voces que se opuso a la absolución o condena laxa de los “asesinos de mujeres”, y un crítico contumaz de las concepciones que sustentaron la transformación del abogado Evaristo de Morais en uno de los más famosos defensores de los llamados criminales pasionales.

Otro aspecto importante en el examen de las condiciones en las que vivían las mujeres en la sociedad brasilera es lo que se refiere a la articulación establecida por Lima Barreto entre dominación, relaciones de género, cuestión racial y condición social. Una vez más, la mirada del escritor revela una profunda sensibilidad, abordando a las mujeres siempre en plural y nunca aisladas. De ese modo, sus reflexiones permiten, por ejemplo, una valoración de las relaciones de poder entre mujeres ricas y pobres, negras o mulatas y blancas, patronas y empleadas, etc. Veamos algunos ejemplos.

En el cuento “O filho de Gabriela”, la señora de la casa y la criada se enfrentan en una clara exposición de las tensiones sociales que marcan la relación de dominación. La reconciliación es posible a través del establecimiento de una identidad entre ambas, cuyas bases, no obstante, se encuentran estructuradas sobre sus puntos de convergencia derivados no de *una condición femenina*, sino de la situación común en tanto seres humanos: “...se sintieron hermanas en la desoladora mezquindad de nuestra naturaleza, e iguales como frágiles consecuencias de una misteriosa cadena de acontecimientos, cuya conexión y fin se les escapaban completamente, enteramente” (Lima Barreto, 1986b:24).

La reconciliación no anularía, sin embargo, las profundas diferencias que separaban a dos mujeres pertenecientes a universos socioculturales distintos e inconciliables. La condición dominada y dependiente de Gabriela permanece intocada tanto en la decisión de abandonar el empleo, como en la de retornar más tarde a la casa de su ex-patrona, Laura.

También en la novela *Clara dos Anjos* es posible observar que la óptica del autor se encuentra siempre permeada por la percepción de las profundas discriminaciones étnicas y de clase que tornan imposible que pensemos *en una condición femenina* en singular. En ese sentido, la narrativa desautoriza cualquier posibilidad, por ejemplo, de establecer una identidad entre las jóvenes seducidas por Cassi (joven proveniente de una familia suburbana de prestigio) –Inês, una “negrita” que había trabajado como copera en su casa; Luísa, empleada del doctor Camacho; Santinha, que ayudaba a la madre en las labores de modistería; Bernarda, que trabajaba en el *Joie de Vivre*; Nair, hija de una viuda muy pobre; y la propia Clara, mulata e hija de una familia humilde– y sus hermanas, Catarina e Irene, que formadas una por la Escuela Nacional de Música y otra por la Escuela Normal, soñaban en casarse con “doctores, bien empleados o ricos” (Lima Barreto, 1983:20).

Lejos de negadas, o incluso *secundarizadas*, en la denuncia de las desigualdades características de la sociedad brasileira, las

relaciones entre los géneros adquieren en la obra limiana tonalidades específicas, revelando la complejidad y la multiplicidad de las estrategias y de las prácticas de dominación masculina. Los sufrimientos y frustraciones de Laura, por ejemplo, que la conducen a un acercamiento a Gabriela y su hijo Horácio, eran derivados del matrimonio con el consejero: “...*casada, sin hijos, no encontrando en el matrimonio nada que soñara, ni siquiera el marido, sintió el vacío de la existencia, la inanidad de sus sueños...*” (Lima Barreto, 1986b:28). Como vimos recurrentemente en la obra de Lima Barreto, la crítica a la institución del matrimonio denuncia y condena la imposición social de un único sentido a la existencia femenina: el ser esposa o madre. Si en la caracterización de las condiciones de sumisión de Laura las referencias directas a su marido son indispensables, de forma bien distinta el dominio masculino se hace presente en la experiencia de Gabriela a través del silencio total en relación a la presencia de un compañero o del propio padre de su hijo. Como parte significativa de las mujeres pertenecientes a las clases trabajadoras, Gabriela es la proveedora de sí misma y de su hijo, siendo la figura masculina una presencia pasajera en su vida.

La reificación de las mujeres como uno de los desarrollos inevitables del dominio machista, denunciada en la defensa del divorcio, es otro aspecto importante de las concepciones críticas de Lima Barreto en relación con las vivencias femeninas. Éste es uno de los temas tratados en el cuento “Lívia” (Lima Barreto, 1986b), en el cual la protagonista alimenta la ilusión de liberarse de la “*tiranía del cuñado*” y de las “*impertinencias del padre*” a través del matrimonio, sin percibir que la condición de “*corza domesticada*”, y por ende, de sumisión, marcaba no sólo su relación con los hombres de la familia, sino también con sus novios, en los que buscaba desesperadamente su futuro marido, sin éxito.

La aspiración de ascenso social a través de uniones sexuales es vista por Lima Barreto como otra forma de reificación de la mujer. El personaje de Clódia –o Cló–, por ejemplo, es comparado con una “*esclava despreciada*”. Hija de Maximiliano,

un humilde profesor de enseñanza superior, se empeñaba en seducir al doctor André, casado, “*licenciado vulgar y diputado obscuro*” –según la opinión de su padre–, recibiendo presentes como un brazaletes falso. Perfiles de mujeres como Cló son trazados por Lima Barreto de forma cruel:

*...la muchacha, poniendo todo lo que había de seducción en su voz, en sus ojos pequeños y castaños, cantó la “Canción de la negra mina”:*

*Pimienta de olor, jiló, quimbombó;*

*Yo vendo barato, ¡me compra, señor!*

*Al acabar, era con placer especial... que ella, sacudiendo las caderas y poniendo las manos dobladas por la espalda en la cintura, se curvaba para el doctor André y decía distraída:*

*¡Me compra, señor!*

*Y repetía con más sensualidad, una vez más:*

*¡Me compra, señor! (Lima Barreto, 1986b:126).*

Con todo, el comportamiento del personaje no es visto como un atributo de la naturaleza femenina –que, tan al gusto lombrosiano, entonces en boga, se manifestaba en condiciones (biológicas o del medio) favorables–, sino como consecuencia de la degradación moral producida por instituciones sociales pautadas en el prejuicio, en la explotación y en la extrema desigualdad, herencias recientes de la sociedad esclavista.

Tampoco se trata de condenar un comportamiento sexual femenino más libre, lo que sería revelar un moralismo extraño a la proximidad de Lima Barreto a ciertas concepciones anarquistas que inspiran su discurso en defensa del divorcio. La trayectoria de Adélia, protagonista de otro cuento del autor (Lima Barreto, 1986b), parece confirmarlo. De orígenes muy humildes, se casa con un trabajador que, a pesar de pobre, pudo mantenerla durante los dos primeros años de “ocio” que “*la afinó, la mejoró*”. Después de enfermar su marido, Adélia se prostituyó para asegurar la supervivencia de ambos. A pesar de haber conseguido enriquecerse murió joven, con treinta y tantos años sin nunca haber borrado de su rostro la “*mirada dura y perversa*” que adquiriera cuando fue víctima del abucheo de los muchachos

porque se casara a pie. Esposa indiferente, prostituta sin querer, Adélia parece estar a la deriva en su propia existencia, a la que jamás conseguiría dar un sentido, pues nada borraría la absoluta falta de lugar procedente de los orígenes sociales de “muchacha de fonda”.

Las relaciones entre Ricardo Coração dos Outros y Olga, personajes de la novela *Triste fim de Policarpo Quaresma*, representan otra dimensión importante a través de la cual es posible intentar penetrar en el universo de las relaciones de género en Lima Barreto. Olga, uno de los muchos personajes femeninos fuertes que marcan la obra limiana, expresa la posibilidad de “superación de una conciencia ingenua de la realidad” (Cury, 1981:75). A lo largo de la trama, va tornándose paulatinamente más madura, y en consecuencia, más crítica y segura; al tiempo que otros rasgos de su carácter se tornan más sólidos. El tocador de guitarra de orígenes populares, cuya fama se propagaba por toda la ciudad, posee como aspectos característicos de su personalidad simple la honestidad y la integridad. Como bien observó Maria Zilda Cury, Ricardo y Olga, al hacerse cómplices en la solidaridad incondicional con Quaresma –cuando éste, víctima de las arbitrariedades del gobierno de Floriano Peixoto (1891-1894), acaba condenado a muerte– expresan la certeza de la posibilidad de la transformación y la esperanza en un futuro más justo e igualitario. La relación entre esos personajes puede ser leída como una especie de metáfora del equilibrio que aseguraría a tolerancia frente a las diferencias, y así, el fin de la jerarquización de clase, de raza y de género. Es significativo que el encuentro, la complicidad y la alianza entre un hombre y una mujer hayan servido para expresar el propio proyecto social y político de Lima Barreto.

Convencido de hacer de la literatura una misión (Sevcenko, 1983), confiriéndole un papel efectivo de transformación social, Lima Barreto fue un agente profundamente activo en la sociedad en que vivió. Dilacerado por permanentes conflictos entre sus orígenes sociales (pobre y mulato) y la condición de letrado, sufrió y expresó las contradicciones de aquéllos que no poseen

un lugar, atormentados por la constante sensación de no pertenecer o de no adaptarse, traducida por tantos de sus personajes (Policarpo Quaresma, Adélia, Vicente, entre muchos otros). A pesar de sus ambigüedades y contradicciones, Lima Barreto no pierde nunca la coherencia y la honestidad en relación a los principios que defiende; ni siquiera cuando, con todo su antifeminismo, enfrenta algunas de las cuestiones fundamentales que permeaban (y aún permean) las relaciones hombres-mujeres en la sociedad brasilera.

Muy distante de los discursos que ridiculizaban y vulgarizaban al feminismo a través de palabras e imágenes ampliamente difundidas por la prensa del período, así como de las posiciones conservadoras que levantaban la bandera del antifeminismo como una de las estrategias de combate a la democracia liberal, Lima Barreto se opuso no sólo al feminismo institucionalizado de la Federación Brasileira por el Progreso Femenino de Berta Lutz, sino también a las posiciones feministas católicas de la *Revista Feminina*. Lejos de las concepciones defendidas por hombres –como el renombrado psiquiatra Antonio Austregésilo Lima– que apreciaban la emancipación femenina, exclusivamente, en tanto forma de garantizar “*la evolución de la raza y la prosperidad de la nación*” (Besse, 1999:214), el escritor se aproximaba a posturas profundamente cuestionadoras de los padrones que guiaban las relaciones de género en la sociedad brasilera de las primeras décadas del siglo XX, tales como las asumidas por mujeres como Patrícia Galvão, la famosa *Pagu*, sobre quien hablaremos más adelante.

Con la primera compartió una visión crítica del movimiento feminista anclado en los sectores medios urbanos; visión que, inspirada en ciertas vertientes del ideario anarquista, suscitaba la cuestión expuesta por la autora del libro *A mulher é uma degenerada?: “¿De qué vale la igualdad de derechos jurídicos y políticos de media docena de privilegiadas, sacadas de la propia casta dominante, si la mayoría femenina continúa vegetando en la miseria de la esclavitud milenaria?”* (Moura, 1932:12).

Con la inquietante Pagu –a pesar de haber muerto antes de que ella se tornase conocida– ciertamente habría compartido la crítica radical a la institución burguesa del matrimonio, tanto como el ataque a las feministas que “*en lugar de vivir como “parásitas”, dependiendo de la explotación de sus empleadas domésticas para tener su libertad* [deberían luchar primero] *para superar la pobreza y la explotación de clase* (apud Besse, 1999:202).

A través de estas breves reflexiones sobre la riqueza de las posibilidades de interpretación de las cuestiones relacionadas al género en los registros limianos, nos propusimos indicar la pluralidad de las concepciones y posicionamientos sobre el tema en los debates que marcaron los primeros movimientos feministas brasileros, así como incentivar nuevas investigaciones que profundicen el análisis de esta dimensión esencial de la obra de unos de los mayores y más importantes escritores brasileros, estableciendo y ahondando los diálogos, permeados por convergencias y tensiones, que él estableció con diversas voces que le fueron contemporáneas.



Avenida Rio Branco - Rio de Janeiro

## LAS MUJERES DE LA CIUDAD SUBMERSA DE BENJAMIN COSTALLAT

En lo que se refiere a la autoría, consideramos a los literatos como hijos de su tiempo, que expresan siempre voces colectivas. Así como Adriana Facina, entendemos que

*...incluso el artista más consagrado, considerado alguien dotado de un talento especial,...es siempre un individuo de carne y hueso, sujeto a los condicionamientos que su pertenencia de clase, origen étnico, género y proceso histórico del cual es parte le imponen. Su capacidad creativa se desarrolla en un campo de posibilidades que limita su libertad de elección.* (Facina, 2004:9-10).

Hechas esas consideraciones, cabe ahora reflexionar sobre las especificidades de los registros literarios que serán nuestro objeto de análisis: las crónicas.

Contadores de historias cotidianas, narradores subjetivos, los cronistas transforman los más diversos aspectos del día a día de la ciudad en materia prima para sus escritos. Crónicas y cronista son aquí considerados a partir de su inserción “*en la arena de las polémicas y conflictos de su contemporaneidad*”, como “*sujetos y personajes de las historias que cuentan*”, viviendo así su tiempo “*como indeterminación, como incertidumbre*”, conforme sugieren Sidney Chalhoub y Leonardo Pereira (1998:9).

Benjamin Delgado de Carvalho Costallat (1897-1961) es un cronista, cuya mayor importancia radica en su capacidad de percibir a Rio de Janeiro en sus facetas marginales, como una ciudad “paralela” que desafía los intentos civilizatorios e higienizantes de la administración pública de la época.

Como muchos de los autores que le fueron contemporáneos, su obra trae la impronta de las concepciones de Baudelaire sobre las relaciones entre literatura y ciudad. En este sentido, João do Rio (1881-1921)<sup>11</sup> fue sin duda su gran maestro, y aunque

<sup>11</sup> Pseudónimo más famoso de João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Barreto, uno de los más importantes cronistas cariocas de inicios del siglo XX. Hijo del profesor de matemáticas Alfredo Coelho Barreto y de Florência Cristóvão dos Santos Barreto –mulata, hija del médico

Costallat lo haya negado, es bastante evidente sobre todo en la serie de crónicas tituladas “Misterios do Rio”, publicadas en el *Jornal do Brasil*<sup>12</sup>, la inspiración en las experiencias literarias que buscaban retratar el *submundo* de las grandes metrópolis, como las de Paul Féval (Londres) y Eugène Sue (Paris). En estas crónicas, Costallat construye un verdadero “retrato de la vida carioca” bajo la óptica específica del estilo de la llamada *Belle Époque*, tal como subrayaron Armando Gens y Rosa Maria de Carvalho Gens (Gens & Gens, 1995). Serán justamente algunas de esas crónicas que examinaremos aquí<sup>13</sup>. Antes, sin embargo, vamos a conocer un poco más de nuestro autor<sup>14</sup>.

Nacido en la ciudad de Rio de Janeiro, Costallat se tituló en Derecho en la Facultad de Rio de Janeiro, pero hizo carrera como periodista y literato. Como cronista se reveló un “testigo pasivo” o un “observador distanciado”, identificándose con aquellos que buscaba retratar apenas en el ámbito del discurso. Según José do Patrocínio (Hijo) y Agripino Grieco, sus crónicas fueron escritas a partir de informaciones de otros y no de la vivencia directa del cotidiano nocturno de la ciudad.

Su producción literaria inicia en 1919 con la publicación de una antología de cuentos titulada *A luz vermelha*. La primera novela de Benjamin Costallat, *Mlle. Cinema*, publicada en 1922, fue un verdadero éxito de mercado, alcanzando en la 5<sup>a</sup>

---

Dr. Joaquim C. dos Santos–, fue alumno del prestigioso colegio del Mosteiro de São Bento y, a partir de 1896, del Gimnasio Nacional (antiguo Colegio Pedro II). Como periodista se hizo bastante conocido –actuando en la gran prensa carioca– y un escritor de éxito –teniendo casi todos sus libros publicados por la Garnier, la más poderosa editora de la época. Profundamente inspirado por la obra del escritor irlandés Oscar Wilde (1854 -1900), João do Rio se ligó a la corriente literaria que se nutría estéticamente de la degradación social, moral y política –vista como fruto de los patrones de la modernidad excluyente característicos del desarrollo urbano sobre bases capitalistas–, tomando la ciudad de Rio como escenario privilegiado de sus escritos. Sobre el tema de la modernidad en João do Rio; véase Engel, M. (2004:53-78).

<sup>12</sup> Uno dos más populares e importantes diarios de la ciudad de Rio en la época, del cual fue redactor. Véase Barbosa, M. (2000).

<sup>13</sup> Utilizamos la reciente (1995) publicación de la Secretaría Municipal de Cultura de Rio de Janeiro de la compilación *Mistérios do Rio*, cuya primera edición data de 1924. Las crónicas analizadas fueron: “Quando os *cabarets* se abrem”; “A Favela que eu vi”; “Casas de amor”; “A pequena operária”; “A criatura do ventre nu”; y, “Uma história de *manucre*”.

<sup>14</sup> Los datos biográficos del autor fueron extraídos de: Meneses, R. (1969); Silva, M. (1995:7-8).

edición la marca de 60.000 ejemplares vendidos. Se convirtió en escritor de gran acogida, llegando a publicar más de treinta obras. El éxito editorial fue tan expresivo que llegó a fundar una editora, la Costallat & Miccolis. Empero, aunque haya alcanzado estruendoso aplauso del público y éxito en ventas, no tuvo el reconocimiento de sus pares. Aun asumiendo algunos de los postulados centrales del movimiento modernista de 1922, no cobró legitimidad ni siquiera en los medios literarios renovadores; y sus polémicas obras –profundamente marcadas por temáticas relacionadas a la degradación moral y la degeneración de las costumbres– acabaron relegadas al silencio.

### **Ciudades *submersas*: los otros lados de la modernidad**

A finales de la década de 1910 e inicios de la de 1920, en encantamiento de gran parte de la intelectualidad brasilera en relación a los tiempos modernos ya se encontraba plenamente “contaminado” por las desilusiones y por perspectivas profundamente críticas. En las crónicas de Costallat aquí exploradas, las ciudades *submersas*<sup>15</sup> –lugar de la miseria y la degradación moral, vistas con prejuicio como indisolubles– son presentadas críticamente como productos ocultos o menos visibles del advenimiento de la modernidad.

La calle de América –“*una de las calles más sórdidas de Río de Janeiro; enlodada, inmunda*” (Costallat, 1995:33)– y los cerros de Pinto y de Favela –conectados entre sí por el Puente de los Suspiros, donde de día se asaltaba y de noche se mataba– hacen parte del *submundo* descrito por Costallat. La mirada del cronista registra, con todo, una especialización jerarquizada entre el cerro (Favela) y la calle (de América): “*Allá arriba, en el cerro, es el crimen, es la puñalada, la violencia, la venganza, la valentía; acá abajo, en la Calle de América, es el robo, es la astucia, es el profesional de la ganzúa y el pie de cabra*” (Costallat, 1995:33).

---

<sup>15</sup> Empleamos aquí el término original en portugués para designar la cara *marginal* de la ciudad: la miseria, la prostitución, los vicios, el *submundo*, etc. (Nota del traductor).

Así, mientras el cerro sería el lugar de delitos más graves, la calle es caracterizada como el escenario de las contravenciones o actos ilícitos leves.

Muy próximo a la visión de João do Rio del Cerro de Santo Antônio (1991:141-152), Costallat define la Favela como “*una ciudad dentro de la ciudad. Perfectamente diversa y autónoma. No alcanzada por las regulaciones de la prefectura<sup>16</sup> y lejos de la vista de la policía*” (Costallat, 1995:37). Visible en su silueta de barrancos en inminente riesgo de venirse cuesta abajo, pero inalcanzable en su verdadera faz. Contrapuesta a la vida y a la ciudad, con sus calles, luces y tranvías, la Favela es el lado oscuro de la modernidad.

Pero también los burdeles, las casas de apuestas, las *fumeries*, y en general, los espacios de todos los tipos de vicios componen el submundo objeto de las crónicas de Costallat, así como de los escritos de João do Rio. Muchos de ellos también jerarquizados, como la casa de *rendez-vous* analizada en la crónica “Casas de amor”, donde había dos categorías de mujeres: “*Las que quedan en el comedor, alrededor de la mesa, claramente, a la expectativa de quién las quiera, y las misteriosas, las que se venden caro, muy caro, y son presentadas a los clientes de alcurnia*” (Costallat, 1995:27).

En este sentido, los espacios de *degradación moral* reproducen el orden y la lógica jerarquizada de la sociedad en que se encuentran inscritos. Pero son también como espejos, espacios de la inversión moral vigente, conforme puede observarse en la crónica “Quando os ‘cabarets’ se abrem...”. Virgen en un contexto de prostitución, la protagonista de la historia narrada era objetos de pillerías y ridiculización por parte de todos los que vivían y frecuentaban el burdel. Pasó entonces a tener la sensación de que “en el medio en que vivía, ser pura era una deshonra...” y su virginidad comenzó a “*pesarle extraordinariamente*” (Costallat, 1995:27). La imagen de la inversión es reforzada cuando el autor describe “la moral roja del *cabaret*”

---

<sup>16</sup> Sede del gobierno ejecutivo de las ciudades brasileras (*prefeitura* en portugués), análoga a la *alcaldía*, la *presidencia municipal* o el *ayuntamiento* del mundo hispánico (Nota del traductor).

oponiéndolo al día, al sol, en fin, a la “*vida normal de la ciudad*” (Costallat, 1995:28).

Disimulados o incluso ocultos, tales lugares son desarrollos del proceso de modernización de los espacios, costumbres y valores de la ciudad. Buen ejemplo en este sentido es la casa de Judite, “el modelo más perfecto de las casas de *rendez-vous* promedio” existentes en la ciudad de Rio, que por fuera “*era una casa igual a las otras*”, con un aspecto “*cuasi burgués, perfectamente honesto*” (Costallat, 1995:40). La disimulación es también una marca de las relaciones sexuales adentro presenciadas, cuyas perversiones –como la del coronel que pretende satisfacer su deseo con muchachas jóvenes, tímidas e ingenuas que le son “ofrecidas” por el ama del burdel– expresan de cierta forma la hipocresía de la sociedad moderna:

Según el deseo del cliente ‘coronel’, el ama de la pensión tiene que armar su programa:

- *¡Vamos, deprisa, niñas!... Tengan cuidado... Fíjense bien... Ustedes son primas... Salieron para ir al cine... Pero una gran curiosidad... hizo que vinieran hasta aquí, por indicación de una amiguita... Atención... Ustedes tienen que llegar a casa a las siete, a más tardar... ¡Esperen! Una cosa más: el coronel piensa que ustedes viven en Botafogo... ¡Inventen una calle y un número! ¡Sean hábiles que el caso vale la pena!... (Costallat, 1995:42).*

Pero el mejor ejemplo del lado hipócrita de las sociedades modernas es la prostitución de Anita, manicurista de un gran hotel de lujo de la ciudad de Rio, que comenzó a ser construido cuando ella era aún una niña de trece años:

*Rio sufría entonces su formidable transformación. De ciudad provinciana se transformaba, en pocos años, en gran centro cosmopolita. De ciudad muy brasilera, con sus casas campestres como las de Tijuca y sus casas como las de Botafogo... Rio comenzó a ser gran ciudad internacional con Copacabana y Leblon, construidos a la americana... Grandes hoteles surgieron. Enormes hormigueros humanos, lujosos, confortables... (Costallat, 1995:81-82).*

Antes de completar quince años la jovencita se emplea en el hotel, donde es violentada por uno de los “distinguidos” y ricos huéspedes, y así, Anita, “*que cincuenta años atrás estaría en casa de su madre, cosiendo y cuidando de sus pequeños hermanos*” se convierte en la “*manucure, la ‘manicurista’ de hombres del grande y lujoso hotel que acababa de construirse*” (Costallat, 1995:82). Las habitaciones del “suntuoso palacio”, frente al que desfilaban “automóviles y más automóviles, elegantísimas *limousines* y posantes *doublé-phaétons*” de donde desembarcaba una gentes “maravillosa”, bien vestida, “bella”, “noble” y “perfumada”, eran escenario de los más depravados y condenables comportamientos.

Costallat, como João do Rio, denuncia con cierta sensibilidad la miseria y la explotación producto del advenimiento del capitalismo. En “A pequena operária”, por ejemplo, refiere a la explotación de las costureras –muchas de ellas aún niñas– por las casas de modas y comerciantes inescrupulosos. Después de dejar el primer empleo, donde el escaso salario no era suficiente para ella vivir, nada más para vestirse “*de acuerdo con las propias exigencias de la grande y lujosa casa de modas*” (Costallat, 1995:64). Helena pasó a trabajar para otra casa muy elegante de la Avenida que le pagaba cinco mil reales por una docena de camisas –“*a veces camisas de seda, que la selecta Casa Moutinho vendía a ciento veinte mil reales casa una*”– y para un turco del que recibía doscientos reales por cada calzón: “*Eso simplemente debido a una organización social injusta y miserable, que distribuyendo mal la riqueza mata gente de hambre y mata gente de indigestión. Organización social inicua y criminal, que a ciertas jovencitas viste de seda y perlas, y a otras... ino da ni el derecho elemental de vivir!*” (Costallat, 1995:66).

Organización social producto de un nuevo tiempo en el cual la miseria gana otros significados a partir de la creación de necesidades de consumo antes inexistentes. Medio siglo antes la penuria de la madre viuda no llevaría a Anita a salir de la casa de los padres:

Una casa que podía estar mal blanqueada, con el cielo raso caído, comido por las termitas, con sus viejas y pesadas tejas quebradas, una casa de pobre, allá por São Cristóvão, donde se era feliz.

*En aquella época las muchachas no necesitaban de medias de seda, ni se pintaban. Y las viudas, aun miserables, vivían con sus hijas en casa.* (Costallat, 1995:82).

El cronista llega incluso a referirse a las especificidades de las costureras autónomas en relación a las obreras y obreros empleados en las fábricas, pues “*sin asociación de clase, sin defensa... debido a su sexo y al trabajo anónimo y escondido que hacen en los ateliers o en sus cuartos particulares y miserables – son... las más desprotegidas y las más desamparadas*” (Costallat, 1995:66).

Con todo, el discurso crítico que denuncia y condena la expropiación de los trabajadores y trabajadoras característica del proceso de acumulación de capital que financiaba la construcción de un orden capitalista en la sociedad brasilera en las primeras décadas del siglo XX acaba prisionero de una concepción que asocia la miseria a la degradación moral. Como en João do Rio, que en la crónica “Os mendigos” afirma nada puede exigirse de los hombres con hambre, pues “*no puede haber honestidad en la pobreza*” (Rio, 1917), sorpresiva es en Costallat la presencia de una concepción que, diseminada en los medios políticos, administrativos e intelectuales brasileros, a partir de finales de los años 1880, tendía a desvanecer las fronteras entre “clases pobres” y “clases peligrosas”<sup>17</sup>.

En este sentido, la Favela, por ejemplo, era “*el cerro siniestro, el cerro del crimen*”, donde vivían “*estibadores, carboneros, marineros*” (Costallat, 1995:37-35), y para las muchachas pobres como Helena y Anita, manicuristas, mecanógrafas, costureras, empleadas, “*víctimas indefensas de su medio y de su siglo*”, estaba trazado un destino inexorable, la prostitución.

---

<sup>17</sup> Según Sidney Chalhou, tal concepción fue expresa explícitamente, no por casualidad, en el debate parlamentario que tuvo lugar en la Cámara de los Diputados del Imperio del Brasil en mayo de 1888, pocos días después de la promulgación de la ley que abolió la esclavitud. Y además, habría sido inspirada en el libro de M. A. Frégier, alto funcionario de la policía francesa, sobre las “clases peligrosas” en las grandes ciudades (1840), donde el autor no logra distinguir de forma precisa los límites que separaban tales clases del universo de la pobreza (Chalhou, 1998).

## **Relaciones de género: imágenes femeninas y masculinas**

En las crónicas analizadas, las mujeres aparecen casi siempre victimizadas en la relación con los hombres, desprovistas de cualquier capacidad de acción. Son simplemente conducidas por los otros, bien fuesen esos hombres o las propias condiciones sociales. Por otro lado, los hombres, únicos protagonistas en el juego moderno de la seducción, son frecuentemente descalificados por la cobardía característica de la naturaleza masculina. Así por ejemplo, cuando Helena comienza a trabajar en una casa de modas, pasa a ser sistemáticamente asediada: “Desde el patrón hasta el último barrendero del almacén, desde el cajero hasta un cliente (...) Ella era una magnífica presa para la cobardía de los hombres. Los hombres tienen el olfato de los animales que sólo atacan a los indefensos o agonizantes” (Costallat, 1995:65).

La imagen es bastante recurrente en los textos examinados, apareciendo también en la crónica “Uma história de *manucure*”: “Los hombres son cobardes. Nunca se interesan por las muchachas que tienen hermanos o padres decididos” (Costallat, 1995:83). Son también todos sádicos como el “hombre de pijama de seda” que violentó a Anita.

De un modo general los hombres son caracterizados como engañadizos en las descripciones de los ambientes de los burdeles, donde son seducidos por las mujeres que los inducen a jugar y beber; y como vimos, por madamas como Doña Judite. Sin embargo, aun siendo engañados, lo eran en función de su propio placer, como una especie de elección pervertida. Bien diferente de las jóvenes pobres como Helena y Anita, cuya ingenuidad naturalizada las hacía felices solamente por la cercanía sumisa al lujo de los nuevos tiempos. La primera “se consideraba feliz, entre aquellos encajes, aquellos bordados y aquellas sedas” (Costallat, 1995:64), en tanto la segunda se extasiaba al constatar que: “¡Era aquella gente, aquellas mujeres tan bellas y aquellos hombres tan nobles a los que habría de servir! ¡Era con aquella gente maravillosa, elegante y perfumada que ella

*habría de vivir! Es un gran sueño de felicidad que deslumbraba su pequeñita cabeza de niña, la pequeñita cabeza de mujer...*" (Costallat, 1995:82).

Las mujeres jóvenes y pobres aparecen así como portadoras de una naturaleza ingenua y sumisa.

Contrastando esas imágenes podemos citar un personaje de la crónica "A Favela que eu vi", Taís, (ex *Taís da Saúde*). Residente de la parte del cerro denominada "Pequeño Portugal", es caracterizada por Costallat como "una negra, aún joven y alegre", cuyos ojos brillaban de "inteligencia y malicia". Vivía con un portugués, trabajador en la carga de carbón. Sumamente celoso, no permitía a Taís bajar del cerro sola. Desconfianzas y descuido en los oficios de la casa eran motivo para ser golpeada por su compañero. Aun así decía feliz:

*Tengo experiencia. Dejé aquel "jaleo" allá abajo y ahora vivo quiéfica en mi rincón... ¡Ya es tiempo de descansar!*

*En los brazos, en el cuello, en las espaldas de la negra, se veía lo que una vez fuera. Nombres de hombres en horribles tatuajes, heridas cicatrizadas de navaja, vestigios de un brillante pasado en el reino del "jaleo" y la fechoría.* (Costallat, 1995:36).

Taís nada tenía, por lo tanto, de la ingenuidad de las jovencitas que habían "perdido su honra" por amor o por imposición del medio.

En el primer caso se incluye la historia de Helena que después de resistirse a los asedios del patrón, de los empleados y clientes de la elegante casa de modas donde trabajaba, acabó encontrando el amor:

*Un encuentro, una casualidad, y el amor nació...*

*Fue un rayo de claridad en su existencia triste.*

Durante algunos días la pequeña obrera soñó el sueño de todas las jovencitas, un marido, unos hijos, una casa... ¡La felicidad!

Y lo que ella no había hecho por interés, lo hizo por amor.

Se entregó en cuerpo y alma al desconocido que amaba.

*Un último golpe le estaba destinado. El amor de su vida, el amor de su amor, su amante, su futuro marido, era un vil conquistador, especialista en la deshonra de las criaturas desamparadas y solas.* (Costallat, 1995:67).

Inmediatamente después de haber dado a luz a su hijo en la Santa Casa de la Misericordia Helena es dada de alta, y en la más completa miseria pierde el niño, para terminar encontrando la muerte.

Entre las jóvenes que “perdieron su honra” por imposición del medio en que vivían, además de los casos ya mencionados de la manicurista Anita que se prostituye tras haber sido violentada por un cliente y de la bailarina que protagoniza la crónica “Quando os cabarets se abrem...”, hallamos todavía a la señorita Z.A., “*muchacha de dieciocho años, cuerpo de doncella y ojos de ingenua*” que “*todos los días, acompañada de su madre, su propia madre –¡Vean qué horror!– frecuenta la casa de Judite, una de las más célebres y características casas de rendez-vous de Rio de Janeiro*” (Costallat, 1995:43-40).

¿Qué diferenciaba a Taís de esas otras mujeres? El “reino del jaleo y la fechoría” parece haber sido una opción cuando ella era muy joven. En este sentido, la imagen de mujer trazada por Costallat a partir del perfil de Taís hace de ella un personaje activo que escoge inclusive vivir con un hombre que la golpeaba. Así, aun de forma profundamente *negativizada*, es conferido a ella el papel de sujeto de su propia historia. No es posible saber hasta qué punto el hecho de ser negra y residente del Cerro de la Favela hizo que el cronista le diese una feminidad diferente de la atribuida a aquellas otras muchachas, cuyos colores no son mencionados.

Así, expresando una visión profundamente negativa y pesimista del proceso de modernización de la ciudad de Rio en las primeras décadas del siglo XX, Benjamin Costallat denuncia los otros lados del progreso, señalando la sobreexplotación de trabajadoras y trabajadores en el orden capitalista en construc-

ción. Por otro lado, hace de aquello que identifica como degradación moral de las costumbres, los hábitos y valores uno de los objetos centrales de su literatura. Es dentro de esta perspectiva, signada por un moralismo bastante conservador, que se sitúan sus enfoques de las ciudades ocultas, pobladas por hombres y mujeres tanto ricos como pobres que vivían arrastrados o por opción, el lado oscuro y trágico de la modernidad, que implicaría además cambios en las artes<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Sobre géneros y modernidad, véase Besse, Susan K., (1999) e Engel, M. (2006).



De izquierda a derecha: Pagu, Elsie Lessa, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti e Eugênia. Atras, en el medio, Oswald de Andrade. A su lado, de anteojos, Álvaro Moreyra

## LAS MUJERES EN EL MODERNISMO BRASILEÑO: EL CASO ANITA MALFATTI

Más que una escuela literaria o un periodo de la vida intelectual, el modernismo representa toda *una época* de la vida brasileña, inscrita en el desarrollo de un largo proceso social, político e histórico, resultado del puente de transformaciones que trascendieron todos los límites estéticos imaginables para la época.

Al finalizar el siglo XIX, con el advenimiento de la revolución industrial, los escritores y artistas reclamaron para sí los significados de los progresos técnicos y científicos finiseculares. *“La naturaleza y calidad del espíritu humano se modificaron frente al impacto de la máquina que no representó apenas un factor en la vida cotidiana, pero sí un hecho cataléptico de alcances impredecibles”* (Martins, 1969).

Era apenas natural que, a ejemplo de lo que pasaba en Europa, las inquietudes resultantes de esas transformaciones se hayan manifestado también en el Brasil. En 1919, en su discurso de posesión en la Academia Brasileña de Letras, João do Rio, como uno de los cronistas más importantes de su tiempo, anunciaba de una forma no muy precisa el nacimiento de una “nueva estética”.

El acelerado proceso de urbanización no era un fenómeno exclusivamente europeo; también en el Brasil las ciudades empezaron a colmarse para suplir las necesidades de la floreciente industria. Como es apenas obvio, la quiebra de los barones del café en São Paulo dio origen a una explosión de fábricas: las grandes fortunas encontraban en la industrialización una manera de salvar lo que les restaba. Si se añade a todo esto la “anemia literaria” resultado de los agotamientos visibles del Parnasianismo y del Simbolismo, podemos decir que el terreno estaba abonado, a partir de 1916, para las “semillas” del Futurismo italiano, principalmente la influencia de Marinetti.

Las dos primeras décadas del siglo XX en el Brasil fueron fuertemente marcadas por campañas nacionalistas que resultaron en la creación de la Liga Nacionalista y de la Liga de la

Defensa Nacional, que tuvieron amplias repercusiones en el desarrollo de la joven República Brasileira en la medida que se propugnaba por un Estado moderno, no obstante, con un espíritu autóctono.

Los modernistas fueron herederos de esas aspiraciones que ya a principios de siglo dan origen, inclusive, a un nuevo Código Civil, que entre los cambios más significativos trajo el reconocimiento de la emancipación de las mujeres.

El resultado de las demandas de las ligas anteriormente citadas confluyó en el libro *A Mulher no Brasil* publicado en 1916 por M. F. Pinto Pereira; y además del reconocimiento de la mujer como sujeto histórico, aparece la figura del *caipira*, el *montañero* brasileiro, con toda su idiosincrasia y universo cultural, que es por fin aceptado como personaje de la vida brasileira. En 1920, Amadeu Amaral empieza a publicar en la *Revista do Brasil* artículos en *dialecto caipira*, dejando entrever la preocupación lingüística que sería una de las señales características del modernismo: el Brasil dejaba su acento lisboeta y asumía su forma propia de hablar, la de hombre común del campo que hablaba *en brasileiro*.

Todos esos cambios crearon “*un clima extremadamente favorable a la campaña modernista, lo que hace comprensible el hecho de que los vanguardistas hayan sido combatidos y violentamente, más por sus excesos tácticos que por sus posiciones estratégicas*” (Martins, 1969). El Futurismo, que en cierta medida negaba el pasado, toma otra cara en el Brasil, recogiendo exactamente el universo de la gente del común que ahí había estado “invisiblemente” desde siempre. La vanguardia literaria *antropofágicamente* pasa a alimentarse de sus fuentes más primitivas y / o autóctonas.

En ese sentido, hablar de vanguardia literaria en el Brasil es hablar de Monteiro Lobato, el creador de *Jeca Tatu*, un *montañero* del interior de São Paulo, personaje que se transformó en uno de los más importantes de la literatura brasileira. Se supone que Lobato debería ser el jefe natural del modernismo, pero no fue así. Sus duras críticas al grupo que organizó la Semana de

Arte Moderno en 1922 lo separó, infortunadamente, de los líderes del modernismo. Oswald de Andrade, uno de ellos, reconocería en los años 40:

*Tú Lobato, fuiste el culpable de no haber tenido tu merecida parte del león en las transformaciones tumultuosas pero definitivas que vinieron desdoblándose desde la Semana del Arte del 22. Tú fuiste el Gandhi del modernismo. Ayunaste y produjiste, quién sabe, en ése y en otros sectores, la más eficaz resistencia pasiva de que se pueda enorgullecer una vocación patriótica.* (Andrade, 1945:6).

Con las durísimas críticas que hizo a la pintora Anita Malfatti, *protomártir* del Modernismo, lo que Lobato logró fue robarse a sí mismo esa distinción. El creador del *Jeca Tatu* (el sabio montañero que dentro de su sencillez es un profundo conocedor y crítico de la sociedad brasilera) y de *Emília* (la muñeca de trapo, osada, crítica y valiente que enfrentaba a todos a pesar de ser mujer y niña) perdió la posibilidad de ser el gran maestro del movimiento modernista gracias a su temperamento “cascarrabias”. Los propios modernistas años más tarde reconocen su importancia en la vanguardia brasilera, y lamentan que no hayan podido estar lado a lado, codo a codo. De cualquier manera, es imposible hablar sobre vanguardia en el Brasil sin hablar sobre la Semana de Arte Moderno del 22 y del caso *Anita Malfatti*:

*Finalmente el 29 de enero de 1922 O Estado de São Paulo informaba: “Por iniciativa del celebrado escritor Graça Aranha, de la Academia Brasileira de Letras, habrá en São Paulo una semana de Arte Moderno, de la que tomarán parte los artistas que en nuestro medio representan las más modernas corrientes artísticas”, aclaraba también que con ese fin el Teatro Municipal quedaría abierto durante la semana del 11 al 18 de febrero, presentándose en él una interesante exposición.* (Bosi, 1982:359).

Fueron realizados tres recitales los días 13, 15 y 17, costando el abono R\$186.000 en las localidades privilegiadas y R\$20.000

en las más populares. El primer día, Graça Aranha dictaría una conferencia: *La Emoción Estética en el Arte Moderno*, acompañada con música de Ernani Braga y poesía de Guilherme de Almeida y Ronald de Carvalho, seguidos de un concierto de Heitor Villa-Lobos, que presentaría ese día tres *Danzas africanas*.

Sin embargo, la gran noche fue la segunda, donde hubo varias manifestaciones contra la nueva estética:

*Queremos en nuestro arte, luz, aire, ventiladores, aeroplanos, reivindicaciones obreras, idealismos, motores, chimeneas de fábrica, sangre, velocidad. Y que el redoble rugidor de un automóvil, avanzando por el camino del verso, espante de la poesía hasta el último dios homérico que se haya quedado anacrónicamente dormido, soñando, en plena era del jazz-band y el cine, con la flauta de los pastores de Arcadia, y los senos divinos de Helena.* (Del Picchia apud Bosi: 359).

El grupo subrayaba que deseaba hacer nacer “*un arte genuinamente brasileiro, hijo del cielo y de la tierra, del hombre y del misterio*”. Como era de esperarse, el público perturbó la reunión mientras los poetas presentaban sus versos. Mário de Andrade confiesa que no sabe cómo tuvo coraje para recitar versos delante de un abucheo tan asombroso que no le permitía escuchar lo que él mismo decía. El poema *Os Sapos* de Manuel Bandeira, que ridiculizaba a los parnasianos, fue recitado por Ronald de Carvalho bajo los insultos, la rechifla y la gritería de “*Foi! Não foi! Foi!*” (¡Fue! ¡No fue! ¡Fue!), alusión burlesca a un pasaje del poema. Difícil imaginar semejante *happening* en pleno teatro de los barones del café.

El hecho es que el escándalo en mucho sirvió al grupo de Mário y Oswald de Andrade y a sus compañeros y compañeras para el lanzamiento de la *nueva estética* que “se tragaba” las tendencias del abstraccionismo europeo y las “vomitaba” de una forma autóctona: así, los poemas pasaron a tener títulos como *Vamos a Cazar Papagayos* (Casiano Ricardo) y *Cobra Norato* (Raúl Bopp).

La mayor sorpresa, sin embargo, estaba en el lobby del Teatro Municipal: una exposición de pinturas de la artista Anita Malfatti, que había generado una tremenda controversia en la crítica especializada de los periódicos más importantes de São Paulo, haciendo eco a un inoportuno artículo que publicó Monteiro Lobato el 20 de diciembre de 1917:

*La señora Malfatti dio también su contribución en ismo. Un viandante y su caballo en tranquila jornada por una carretera roja, se desboca en una crisis de terror al depararse con una vara de bambú de la cual se prende una cosa de otro mundo. Se desboca torpemente el caballero, el caballo, la cabeza del caballo intentando arrancarse el cuello que se estira largo como si fuera hecho del mejor caucho del Pará [Amazonía]. Género: desboquismo. Como todos los cuadros del género ismo, Cubismo, Futurismo, Impresionismo, Marinetismo, está 'hors concours'. No cabe a la crítica hablar de este cuadro porque no lo entiende; la crítica en este pormenor corre a la par con el público que tampoco lo entiende. Creemos que los artistas autores los entienden tanto como la crítica y el público. En el medio de ese entendimiento general lo mejor es quitarse el sombrero y pasar adelante. (Lobato apud Martins, 1969:27-28).*

La crítica, que reconocía bondades en la obra de Anita, no osaba contradecir al eminente Lobato, y ayudó en mucho a estigmatizar la obra de la pintora y toda la producción literaria del Modernismo en general: *decadentismo, gongorismo idiota, locura creciente generadora de un arte pueril, absurdo y efímero* fueron algunos de los calificativos dados a ese grupo de “hijos de papi” que resolvió escandalizar la sociedad paulista de la época.

Pero, Anita Malfatti... ¿Quién era esa joven que pintaba de manera tan “inusual”?

### **Anita Malfatti**

Considerada la introductora de las vanguardias europeas y norteamericanas en Brasil, Anita Catarina Malfatti nació en São Paulo el 2 de diciembre de 1889, de padre italiano y madre estadounidense. Alentada por su madre, que era profesora de artes,

desde muy niña mostró gran interés por la pintura. El hecho de haber nacido con una atrofia en el brazo derecho no fue impedimento para que aprendiese a pintar con el brazo izquierdo. Estudió en el Mackenzie College de la capital paulista y una de sus primeras obras, *Primeira tela*, data de 1909.

Anita, como todo pintor de la época, soñaba con estudiar pintura en París, pero sus padres no podían correr con los gastos del viaje. Sus amigas, las hermanas Shalders, iban a Alemania estudiar música y surgió la idea de que las acompañara. Con la ayuda de su tío y padrino Jorge Krug, que aceptó financiar el viaje, la joven embarca en 1910, un año clave para el arte moderno alemán: *“Los acontecimientos se precipitaban tan deprisa que yo recuerdo haber vivido como dentro de un sueño. Nada de lo que acontecía se asemejaba con lo que había acontecido en Brasil (...) Compré incontinentemente un montón de tintas, y la fiesta empezó”* (Anita Malfatti apud Batista, 2003).

Fue en Alemania que Anita entró en contacto con la vanguardia europea. Al acompañar a sus amigas a las clases de música, acabó recibiendo la sugerencia de que debía estudiar con el artista Fritz Burger, que dominaba la técnica impresionista. A la vez se matriculó en la Real Academia de Bellas Artes.

Tuvo clases también con Lovis Corinth, un tipo bien germánico que no tenía mucha paciencia con sus alumnos pero que con Anita estableció una relación diferente, tal vez por la dificultad motora que él mismo tenía, secuela de un accidente vascular cerebral.

En verano las amigas fueron de vacaciones y visitaron una exposición en Colonia donde Anita conoció a Van Gogh. El expresionismo impactaba cada vez más a la joven que quería aprender su técnica. En 1913, los aires tensos de la Primera Guerra que se aproximaba la hicieron abandonar las clases con el profesor Ernest Bischoff Culm y regresar al Brasil: *“Volviendo al Brasil sólo me preguntaban por la Mona Lisa, por la gloria del Renacimiento y yo... nada (...) Mi familia y mis amigos opinaban que yo debía continuar mis estudios de pintura. Mis cuadros les parecía muy crudos, mas, afortunadamente,*

*muy fuertes, lo que prometía para el futuro una pintura suave, cuando la técnica mejorase”* (Malfatti apud Batista, 2003).

En São Paulo el ambiente artístico era incipiente y los jóvenes artistas apenas habían encontrado el impresionismo. Anita, que ya se encontraba dentro de una estética más *avant garde*, insistía en explicar los avances del arte europeo.

Con 4 años de estudios en Europa y sin condiciones financieras de irse a los Estados Unidos a estudiar, monta una exposición (mayo-junio de 1914) en la capital paulista para disputar una beca del *Pensionato Artístico do Estado de São Paulo*, pero el senador José de Freitas Valle, de quien dependía la concesión de la beca, no gustó de las obras de Anita, criticándolas públicamente. Además, con la inminencia de la guerra, la beca fue cancelada por el estado. Una vez más su padrino, el arquitecto e ingeniero Jorge Krug, resolvió financiar el viaje de Anita para los EE.UU. Parece que era él el único que lograba percibir el increíble talento de la sobrina.

Una vez en los Estados Unidos, matriculada en la tradicional Art Student's League, Anita iba de un profesor a otro sin lograr encontrar algo que la impresionase. El expresionismo alemán la había marcado profundamente y ya no había vuelta atrás.

Un compañero de la escuela, percibiendo su descontento, le contó discretamente que había un profesor moderno e incomprendido que permitía que sus alumnos pintasen con más espontaneidad. Tal profesor era Homer Boss, actualmente poco citado por la crítica de arte norteamericana, y que, sin embargo, marcó profundamente la obra de Anita.

En verano, Homer Boss llevó a sus alumnos a que pintaran en la isla de Monhegan, en el estado de Maine, en la frontera con Canadá, que se había convertido en refugio de artistas. *O Farol*, uno de los cuadros más representativos, tal vez una de sus obras maestras, fue pintado en esa ocasión:

*Ahí empieza el periodo maravilloso de mi vida. Ingresé a la Independent School of Art de Homer Boss, que era más filósofo que profesor. (...) El mayor progreso que hice en mi vida fue en esta isla y esta época de ambiente muy especiales. Yo vivía*

*encantada con la vida y con la pintura (...) Era la poesía plástica de la vida, era la fiesta de la forma y era la fiesta del color. (Malfatti apud Batista, 2003).*

En 1916, Anita regresa al Brasil con una cantidad de nuevos cuadros, animada con la idea de mostrar a la familia y los amigos su nueva producción. Eran nuevas ideas y colores, una nueva propuesta artística, en suma, una nueva estética que la llenaba de satisfacción:

*Eran cajones de obras de arte, dibujos, grabados y cuadros de todos los tamaños. Mi familia y mis amigos curiosos por ver mi trabajo, ipero qué efecto...! (...) Se quedaron desilusionados y tristes. Mi tío Jorge Krug, que tanto interés tuvo en mi educación, se puso muy molesto. Dijo: Eso no es pintura, son cosas dantescas (...) Guardé los lienzos” (Malfatti apud Batista, 2003).*

Las obras que había traído de EEUU en nada se parecían a la pintura suave que su familia y amigos esperaban de ella. El trazo “masculino” se reforzó, inconscientemente Anita había hecho una ruptura definitiva con el arte académico tan apreciado en la época. Las palabras *grotesco* y *dantesco* le dejaron un malestar que duró muchos años. El asunto se volvió un tabú en la familia:

*(...) por primera vez en la vida, comencé a entristecerme pues estaba segura de que mi trabajo era bueno; tanto los modernos franceses como los norteamericanos lo habían dicho espontáneamente, desinteresadamente. Solo quise esconder mis cuadros, ya que, para consolarme, otros dijeron que yo podría pintar como se me antojase. Sin embargo, yo sabía que aquella crítica no tenía fundamento (...) yo nunca había imitado a nadie; sólo esperaba con alegría que surgiese dentro de la forma y del color el cambio; yo pintaba en un diapasón diferente y era esa música que me confortaba y enriquecía mi vida. (Malfatti apud Batista, 2003).*

En 1917 Anita decidió promover una nueva exposición. Todo pasó de forma muy rápida y sorprendente: “*Inicialmente mis cuadros fueron muy bien aceptados y vendí, en los primeros*

días, ocho cuadros. En general, después de la primera sorpresa, mi pintura les pareció perfectamente normal. Cuál no fue mi sorpresa cuando apareció el artículo crítico de Monteiro Lobato” (Malfatti apud Batista, 2003).

El artículo publicado en el periódico *O Estado de São Paulo*, el 20 de diciembre de 1917, generó una ola de artículos en otros periódicos contra las obras de la artista:

*Hay dos especies de artistas. Una compuesta de los que ven normalmente las cosas y en consecuencia de eso hacen arte puro (...) Si Anita retrata una señora con cabellos geoméricamente verdes y amarillos, ella se dejó influenciar por la extravagancia de Picasso y compañía – el tal arte moderno.* (Monteiro Lobato apud Pinto, 2007).

Los lienzos vendidos fueron devueltos, algunos destruidos a bastonazos. La primera voz que se levantó a favor de la artista fue la del escritor Mário de Andrade, que la felicitó por la exposición, su talento, y resaltó la originalidad de su obra, que no era mera copia de otros artistas. La controversia fue tan grande que un grupo de jóvenes artistas y escritores poseídos por el deseo de cambio se unieron a ella: Mário y Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia y Guilherme de Almeida.

Algunos de sus biógrafos plantean que Monteiro Lobato fue agresivo y malintencionado al argumentar que los trabajos de la artista se parecían a “*los dibujos de los internos de un manicomio*”; y que sus críticas dejaron marcas profundas en la vida y obra de Anita. Sin embargo, al leer el artículo en su totalidad, vemos que en muchos segmentos Anita es elogiada por el crítico, y que el título original era “*A propósito de la exposición de Anita Malfatti*” y no “*Paranoia y mistificación*” (que sólo apareció en 1946 en la publicación *Ideas de Jeca Tatu*, una colección de trabajos del mismo Lobato) como tantas veces fue dicho.

A pesar de las críticas, la pintora no se dejó vencer. Siguió trabajando, estudiando cada vez más técnicas de pintura (fue alumna del famoso pintor Pedro Alexandrino) y, más tarde, llegaría incluso a ilustrar libros de Lobato. En la década de 40

participó con él y Menotti Del Picchia de un programa radial llamado “Desafiando los Catedráticos”, donde los oyentes hacían preguntas para que el trío contestase.

Nuestra pregunta es: si Monteiro Lobato era escritor, ¿por qué escribía crítica sobre pintura? ¿No sería ésa la razón de que años más tarde, reconociendo el talento de Anita y su equivocación, la invitase a ilustrar sus ya muy famosos libros? De cualquier manera, el escándalo armado a partir de su desafortunado artículo la hizo tan conocida, que nadie más que ella, Anita Malfatti, fue la artista plástica elegida por los organizadores de la *Semana del 22* para la exposición en el *foyer* del teatro Municipal de São Paulo, que transformaría definitivamente la historia del arte brasileiro.

Después de la enorme confusión causada por Lobato, la vida de Anita empezó a volver a una cierta normalidad. Trabajó activamente y participó de la Semana de Arte Moderno con 22 trabajos:

*Parece absurdo, pero aquellos cuadros fueron la revelación. Y aislados por las aguas que llenaron la ciudad, nosotros, tres o cuatro, delirábamos de éxtasis delante de obras que se llamaban “El hombre amarillo”, “La mujer de cabellos verdes” (...) Presencié bien de cerca esa lucha sagrada, y palabra que considero la vida artística de Anita Malfatti uno de esos dramas pesados que el aislamiento de los individuos borra para siempre como un secreto mortal. El pueblo pasa, el pueblo mira el cuadro, y todo en él muestra voluntad y calma bien definidas. El pueblo sigue su camino después de haber aplaudido la buena obra sin saber qué poder de pequeñas miserias cotidianas, mayores que el Pão de Açúcar, aquella artista bebió diariamente con su desayuno. (Andrade, 1974:232).*

La Semana una vez más causó alboroto en la vida cultural de la capital paulista. Los cuadros de Anita fueron un tremendo éxito: “Recuerdo que el día de la inauguración, el viejo consejero Antônio Prado, para gran sorpresa de su comitiva, quiso comprar mi cuadro ‘El Hombre amarillo’, sin embargo, Mário

*de Andrade acababa de comprarlo. La plantita había retoñado”* (Anita Malfatti apud Batista ,2003).

La inauguración de la Semana fue una noche llena de sorpresas. El público estaba inquieto pero no hubo manifestaciones de desagrado; sin embargo los ánimos estaban apenas calentándose, el ambiente era tenso pues la gente no sabía cómo enfrentarse a tanta novedad. La tensa calma era el prenuncio de la tempestad que llegaría en la segunda noche de presentaciones: el mayor escándalo ya visto en el templo del arte paulista. El público abucheaba a los poetas. A pesar de todo el alboroto provocado por ciertas presentaciones, la Semana del 22 es considerada como el *acto inicial del modernismo brasileiro*.

Anita estaba feliz en el círculo modernista, toda vez que su propuesta artística confluía con las aspiraciones de los nuevos artistas. Entraría al denominado *Grupo de los cinco*, al lado de los escritores Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia y la pintora Tarsila do Amaral (que también estudiaba técnicas de pintura con Pedro Alexandrino), autora del más célebre cuadro símbolo del modernismo brasileiro, el *Abaporu*, que en lengua tupi significa “antropófago”.

En 1923 ganó finalmente la beca del *Pensionato Artístico do Estado de São Paulo* y viajó a París, donde se encontró con Tarsila y su pareja, el escritor Oswald de Andrade, con el escultor Victor Brecheret, el escritor y gran mecenas de los modernistas Paulo Prado (primogénito del eminente consejero Antônio Prado) y con el fabuloso pintor Emiliano di Cavalcante. En 1928 regresó a São Paulo y participó de las actividades del grupo modernista. En la década siguiente, debido a sus dificultades económicas, se centró cada vez más en la enseñanza de la pintura y el dibujo, y como creadora se especializó principalmente en el retrato.

La artista, según la crítica de las tres décadas posteriores, no evolucionó después de la ruptura que la aparición de su obra provocó en el arte brasileiro. Durante los años 40 pintó sobre todo retratos, paisajes y escenas populares. En 1949 hubo la primera gran retrospectiva del conjunto de su obra en São Paulo, y en 1951 participó del I Salón Paulista de Arte Moderno.

Por toda la controversia que su obra generó, Anita es siempre recordada como la “mártir” del modernismo brasileiro, la que quedó “traumatizada” por las críticas, la artista cuya obra revolucionaria se “paralizó” a causa de opiniones muchas veces de personas ajenas al mundo de la pintura.

Sônia Maria de Carvalho Pinto, en su tesis doctoral *La Controversial Pintura de Anita Malfatti*, tiene otra opinión (mejor fundamentada) a respecto del desarrollo de la obra pictórica de la artista:

*Lo que cuestionamos a respecto de los análisis más comunes sobre la obra de Anita Malfatti es que casi todo lo que se escribió sobre ella, después de la crítica de Monteiro Lobato, parece no tener en cuenta otros procesos histórico-artísticos involucrados en la historia de más de 50 años de pintura. Los sistemas de percepción de una época pueden no percibir las sutilezas en el proceso de creación, tanto las fragilidades que, por un lado, representan una ruptura con la tradición –Lobato y sus pares, por ejemplo, no percibieron la modernidad de Anita, o la percibieron como mistificación–, como los detalles que, por otro lado, representan un diálogo intencional con las obras del pasado. Un artista puede construir su modernidad a través de una pluralidad de referencias, en la elección de una continuidad orgánica en el interior mismo de aquello que rompe: siendo moderno y clásico a la vez o, tal vez, experimentando las dos cosas en momentos distintos o, aún, no siendo ni una cosa ni otra, mas siendo apenas él mismo, lo que tal vez sea todavía más difícil de sistematizar. Este parece ser el caso de Anita Malfatti. (Pinto, 2007:215).*

Con excepción de la exposición de Anita Malfatti, son escasos los registros de la participación femenina en la Semana del Arte Moderno. Los nombres de los varones del modernismo son citados y repetidos millares de veces, y a lo sumo se dedican uno o dos renglones a citar la participación femenina en el movimiento. Zina Aita, otra pintora que tuvo participación expresiva en la Semana, nunca es citada.

Sólo ahora con el advenimiento de la investigación sobre la historiografía de los movimientos artísticos brasileiros se está

rescatando el papel protagónico de Tarsila do Amaral, que a pesar de no haber participado de la Semana por hallarse viajando, es la autora del *Abaporu*, el cuadro más famoso en la historia de las artes plásticas brasileñas. Tarsila, novia y posteriormente esposa de Oswald de Andrade, reunía en su casa los pintores y poetas más vanguardistas del país. Amiga íntima de la tímida Anita Malfatti, fue el impulso necesario para que la artista continuara su trabajo.

El no estar presente en el evento de 1922 no priva a Tarsila de la posición de gran exponente del modernismo brasileño. Relacionando su experiencia en Francia —el aprendizaje con André Lhote, Albert Gleizes y Fernand Léger— con los temas nacionales, la pintora produjo una obra emblemática de las preocupaciones del grupo modernista. De la pintura francesa, sobre todo de los “paisajes animados” de Léger, Tarsila toma la imagen de la máquina como icono de la sociedad industrial y moderna. Los engranajes producen un efecto estético de precisión suministrando un lenguaje único a los trabajos: sus contornos, colores y planos modulados introducen movimiento en los lienzos, como en *E.F.C.B. de 1924* y *A Gare* (La Estación de Ferrocarril), de 1925. A esa primera fase, conocida como *pau-Brasil*, caracterizada por los paisajes nativos y figuraciones líricas, se sigue un corto periodo antropofágico, 1927-1929, que eclosiona con *Abaporu* en 1928. La reducción de colores y de elementos, las imágenes oníricas y la atmósfera surrealista presente en títulos como el *Urutu* (una especie de serpiente venenosa), *O Touro* (El Toro) y *O Sono* (El Sueño), de 1928, marcan los trazos fundamentales de la estética modernista. En 1931, el viaje a la URSS marca un brusco cambio social en la obra de Tarsila (como *Operários*, de 1933), que coincide con la tendencia nacionalista del periodo. Su *Abaporu* se convirtió en el emblema del *Movimiento Antropofágico*, que a través de varios manifiestos sentó las bases de la nueva estética modernista brasileña. De carácter fuerte pero afable, Tarsila fue el eje del nuevo movimiento.

Muy pocos autores citan a Ivonne Daumerie y Guiomar Novais, cuyos números de baile y piano respectivamente

trajeron la calma a la sala en la célebre noche de los abucheos en el Teatro Municipal, por la belleza e innovación de sus presentaciones.

Si bien los modernistas empezaron su movimiento en bloque, es verdad que en el desarrollo de la década de los 20 y 30 tomaron rumbos diferentes. Además, en el grupo de poetas importantes se incluían varias mujeres que tuvieron un rol protagónico en la historiografía de la literatura brasilera. Cecilia Meirelis con su poesía intimista, abstracta, que a pesar de decir que era preciso conjurar el peligro modernista creó una obra plena de expresividad, atenta a la riqueza del léxico y de los ritmos portugueses, creando una estética poética esencialmente nacional.

### **Breve recuento del programa de la Semana del 22:**

Fueron tres los festivales realizados en los días 13, 15 y 17 de febrero de 1922:

#### **Primer día - 13 de febrero**

- Graça Aranha, líder oficial del movimiento y miembro de la Academia Brasileira de Letras, dicta la conferencia *La emoción estética en el arte moderno*, ambientada por una pieza musical de Eric Satie (una parodia de la *Marcha fúnebre* de Chopin, ejecutada en piano por Ernani Braga).
- Recital de poemas modernistas, a cargo de Guilherme de Almeida y Ronald de Carvalho.
- Ronald de Carvalho habla sobre *La pintura y la escultura moderna en el Brasil*, acompañado por solos de piano interpretados por Ernani Braga y tres *Danzas africanas* de Heitor Villa-Lobos.
- Guiomar Novaes, considerada una virtuosa del piano, protesta por la sátira a Chopin.

**Segundo día- 15 de febrero**

- Todos esperaban un alboroto, una reacción contraria del público. Menotti Del Picchia en su discurso previó que los conservadores desearían -ahorcarlos- uno a uno con sus estridentes rechiflas. Aun así, presenta el ideario de su grupo en su charla.
- En represalia por las rechiflas, Ronald de Carvalho declama el poema *Los Sapos* de Manuel Bandeira.
- El Teatro Municipal estaba abierto desde el inicio de la tarde para la muestra de artes plásticas y arquitectura, montada en el hall de entrada. Frente a los lienzos la reacción dominante fue de choque e indignación. Las esculturas de Brecheret tampoco merecieron del *-respetable público otro comentario que no fuera la crítica intolerante y dañina*".
- Presentación de danza de Ivonne Daumerie y, con la presentación de Guiomar Novaes *-querida por la audiencia paulista-* se hizo silencio. La rechifla es retomada cuando Mário de Andrade, de pie en las gradas internas del Teatro, leyó algunas páginas de *La esclava que no es Isaura*, bosquejo de un futuro trabajo sobre la poética modernista.
- En la segunda parte de la presentación, conferencia del folclorista y crítico musical Renato de Almeida: *Perennis poesia*, retumbante burla al culto de las rimas perfectas, a la poesía de la "cinta métrica", escrita en rancio lenguaje lusitanizante.
- Cuando Heitor Villa-Lobos, como buen regente de orquesta, entró en el escenario usando el traje apropiado, pero arrastrando unas chanclas y llevando un paraguas a modo de bastón, el público volvió a las rechiflas, indignado con la afrenta de esa "actitud futurista". Nada de eso era cierto, el gran compositor fue atacado por ácido úrico en los pies y no pudo calzar zapatos.

**Último día- 17 de febrero**

- La tranquilidad prevaleció, con apenas la mitad del público aplaudiendo el programa musical basado en un repertorio ya

conocido de Villa-Lobos (Portal Mestres da Literatura, MEC, Brasil).

### **Pagu, “Eternamente Pagu”**

El modernismo brasileiro, no obstante, no fue apenas un movimiento en las artes. Se trataba de una nueva manera de pensar. Fue un verdadero cambio en las mentalidades y en la trayectoria de las brasileras. Cada día, más y más mujeres entraban a apoyar luchas sociales y políticas, como es el caso de Patrícia Rehder Galvão, la muy conocida y admirada *Pagu*.

Nacida en São João da Boa Vista, estado de São Paulo, el 9 de junio de 1910, *Pagu* (apodo que le fue dado por el poeta Raul Bopp) fue escritora, periodista, militante comunista y tuvo un papel preponderante en el movimiento modernista iniciado en 1922 (Al contrario de lo que se dice con frecuencia, Pagu, que en la época tenía apenas 12 años, no participó de la Semana del 22, encontrando a Tarsila y Oswald de Andrade años después, amistad que dio mucho que hablar...).

Mucho antes de volverse Pagu, la hija de una muy tradicional y conservadora familia paulista era ya una mujer “extravagante”: fumaba en la calle, usaba blusas transparentes, mantenía los cabellos cortados y erizados y con frecuencias usaba palabras “impropias” de una dama. Tenía siempre muchos pretendientes y novios, lo que causaba escándalo en la estricta sociedad de São Paulo.

A los 15 años ya escribía para el *Brás Jornal* con el seudónimo de *Patsy*. A los 18 años, mal completara la Escuela Normal de la capital, se integró al *Movimiento Antropofágico* bajo el liderazgo de Tarsila do Amaral y Oswald de Andrade. Pronto es considerada la musa del movimiento. En 1930 Oswald se separa de Tarsila y se une a Patrícia, un escándalo que sacudió la capital. Se especula que eran amantes desde la época que frecuentaba la casa de Tarsila y Oswald. Ese mismo año nace Rudá de Andrade, segundo hijo de Oswald y primero de Pagu. La pareja se hace militante del Partido Comunista en 1931. Con Oswald, edita el periódico *O Homem do povo*, donde crea una columna

feminista: “*A Mulher do povo*”. Al participar, en agosto de ese mismo año, en la organización de una huelga de los trabajadores del puerto de Santos (ciudad del litoral paulista, distante 72 kilómetros de la capital), *Pagu* es arrestada por la temida policía política de Getúlio Vargas. Fue la primera de una serie de 23 arrestos a lo largo de su vida.

Recupera la libertad en 1933 y parte hacia un viaje por el mundo, dejando a su marido e hijo en Brasil. Publica en este mismo año *Parque industrial* bajo el seudónimo de *Mara Lobo*. Viaja por EEUU, Japón, Polonia, Alemania, URSS (donde se desencanta con el régimen comunista) y finalmente Francia, donde es arrestada (1935) como comunista extranjera con una identificación falsa y repatriada al Brasil.

Retoma su actividad periodística y por cuenta de las peleas y celos se separa de Oswald, que se queda con el hijo. *Pagu* vuelve a ser arrestada y es torturada por la policía de la dictadura del Estado Novo de Vargas. Se queda cinco años más en prisión. Sale en 1940 y rompe con el Partido Comunista, pasando a defender una línea socialista trotskista. Se casa ese mismo año con Geraldo Ferraz y en 1941 nace su segundo hijo, Geraldo Galvão Ferraz. Su hijo mayor, Rudá, pasa a vivir con ella y Oswald frecuenta la casa para visitarlo, relacionándose con la pareja como amigos. En esa misma época viaja a China, de donde trae al Brasil las primeras semillas de soya.

De regreso (en 1942) se dedica a participar intensamente en el periodismo, actuando principalmente como crítica de arte. En 1945 lanza una nueva novela, *A famosa revista*, en compañía con Geraldo Ferraz, su marido. Intenta, sin éxito, una curul en la Asamblea Estadual de São Paulo en 1950.

En Santos, donde reside, se dedica a incentivar a grupos de teatro aficionado, frecuentando ella misma en 1952 la Escuela de Arte Dramático de São Paulo. Con frecuencia lleva las obras para ser presentadas en la ciudad. Ligada al teatro de vanguardia, traduce *La cantante calva* de Ionesco. De 1955 a 1962 trabaja para el periódico *A Tribuna* de Santos, como crítica literaria, teatral y de televisión. A finales de ese periodo descubre

que tiene cáncer e intenta el suicidio sin lograr su objetivo. En el panfleto “*Verdad y libertad*” escribió: “*Una bala se quedó atrás, entre gasas y recuerdos destrozados*”. Viaja a París para intentar una cirugía pero ésta no tiene éxito. Falleció finalmente el 12 de diciembre de 1962 en virtud de la enfermedad.

En 2004, la recicladora de basuras Selma Morgana Sarti encuentra una colección de fotos y documentos de la escritora y su marido que actualmente están en los archivos de la Universidad de Campinas, cuyo Centro de Estudios de Género lleva su nombre: *Pagu*.

En 2005 São Paulo celebró los 95 años del nacimiento de Pagu con una vasta programación, lanzamiento de libros y exposición de fotos, dibujos (fue ilustradora de la *Revista de Antropofagia*, publicada entre 1928 y 1929, entre otras) y varios textos de la intelectual.

Entre sus trabajos están también cuentos policíacos bajo el seudónimo de King Shelter publicados en la revista *Detective*, dirigida por el célebre dramaturgo brasileño Nelson Rodrigues; cuentos más tarde reunidos en el libro *Safrá Macabra*, publicado en 1998 por la José Olympio Editora, una de las más prestigiosas del país. Dejó también varias traducciones de autores inéditos en el Brasil de la época, como James Joyce, Eugène Ionesco, Arrabal y Octavio Paz. *Parque Industrial*, su novela en colaboración con Geraldo Ferraz, fue publicada en 1994 por la University of Nebraska Press.

Esa libertad “lúdica” implantada por los modernistas, por intelectuales como Patricia Galvão, posibilitó el desarrollo de una nueva subjetividad que permitió a Rachel de Queiroz *escribir como hombre* (como más tarde lo diría Graciliano Ramos, que suponía que sus textos eran escritos por un hombre con seudónimo de mujer) y el surgimiento de la escritura inquietante de Clarice Lispector, en esa época una niña, que osaba estudiar derecho y publicar unos libros que dejaba a todos estupefactos. Permitió también que en el clásico de los clásicos de la literatura brasileña, el personaje central fuera Diadorim, un *peón-mujer-guerrera*, eje de *Grande Sertão: Veredas*, consecuencia directa

del movimiento modernista del 22 y del empoderamiento de las mujeres feministas en el Brasil que entraba en el siglo XX.

## TERMINANDO...

El gran desafío ahora es (re)escribir esa historia olvidada. Schmidt y Ramos, en el prefacio a *Escritoras brasileiras do século XIX*, plantean:

*El deseo de organizar y clasificar esas escritoras que fueron olvidadas, o mejor ignoradas, nos lleva a rehacer otra tradición literaria. Aquella que las debería incluir y a nosotras también. Caso contrario, correremos el riesgo (si queremos continuar siendo objeto de ironía y risa) de que en el 2099, bisnietas y tataranietas de nuestros tesisistas estén rescatando viejos documentos, electrónicos o no, para leer y entender el inexplicable olvido una vez más, esta vez con 2 siglos de retraso. (Schmidt, Ramos apud Muzart, 1999).*

Llegamos al siglo XXI y sólo ahora nos damos cuenta que no habíamos entendido aún el XIX. Hubo “secuestros” evidentes. Envueltas en misterio, enigmas, nuestras mujeres de letras eran vagas referencias apenas. La tradición histórica tiene ahora sus cimientos estremecidos cuando nos deparamos con una realidad tan contundente. El trabajo de “excavar los escombros” de nuestra verdadera historia nos remite al concepto benjaminiano según el cual la historia es un montón de ruinas. “*No hay documento de cultura que no sea también documento de barbarie*”, decía Benjamin. Lo que está muerto, sin embargo, la historia puede resucitar: esa “cultura periférica”, la vida de la otra mitad, nosotras las mujeres.

Representadas como burguesas que buscaban algo para escapar del tedio, la escritura de nuestras abuelas fue desplazada de la historia oficial. Dentro de la estructura patriarcal decimonónica, no se les reconocía el discurso a través del cual pudieran enunciarse por sí mismas. Como objeto del enunciado ajeno, se dejaban impregnar por las valoraciones y por la visión del mundo de quienes las representaban. Emprender la lectura del pasado a través de la *voz disonante* de nuestras escritoras que lucharon contra eso es reescribir la verdadera historia social de

la cultura brasileira; hacer justicia en relación a decenas de mujeres que lucharon duramente para que sus derechos ciudadanos fueran reconocidos, es más que una obligación, porque nosotras somos usufructuarias de los beneficios que ellas ganaron. Hablar sobre su importancia, visibilizarlas, es una tarea que apenas empezamos, porque muchas, muchas más, continúan “bajo las cenizas del pasado”, esperando que alguien revuelva esos escombros y las haga visibles para la historia.

*Hoy, más que nunca, urge estudiar, ilustrarnos, no limitarnos a estudios superficiales, inútiles, que nos imposibilitan defender nuestras opiniones, nuestras propias ideas, que generalmente atribuyen a teorías ajenas.*

*¡Ideas de mujer! dicen con hiriente ironía, como quien habla de una mercancía reconocidamente pésima.*

*¡Cómo eso compunge el alma! ¡Cómo nos lastima ese estado de cosas!*

*¿Y debe continuar?*

*-¡No, mil veces no! (Luiza Thienpont, apud Crescenti, 1989:184).*

## BIBLIOGRAFÍA

- Accorsi, S. (2001). Capitu ¿Una mujer inteligente? En: *Sujetos femeninos y masculinos*, Castellanos & Accorsi (Comp.). Cali: Manzana de la Discordia Editores & Centro de Estudios de Género, Mujer y Sociedad.
- (2007). Folletines, escritos y escritoras. En: Accorsi S. et al. *Buscando la escritura, una cuestión de identidad*. Cali: Programa Editorial de la Universidad del Valle.
- Almeida Júnior. (1991). A educação da mulher (Discurso en la Asociación de Profesores de São Paulo). En: *A Feminização do magisterio. Teoría e educação*. No. 4. E. M. Lopes.
- Almeida, J. L. de. (1896). *Livro das noivas* (2ª Ed.). Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- (1906). *Livro das donas e donzelas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves & Cia.
- Amado, G. (1914). *A chave de Salomão e outros escritos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- Andrade, M. de. (1974). O Movimento Modernista. En: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins Fontes.
- Andrade, O. (1945). *Ponta de lança*. São Paulo: Martins Editores.
- Assis, J. M. M. de. (1945). *Don Casmurro*. Buenos Aires: Editorial W. M. Jackson.
- Austregésilo, A. (1923). *Perfil da mulher brasileira: esboço acerca do feminismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- Barbosa, M. (2000). *Os donos do Rio: imprensa, poder e público*. Rio de Janeiro: Vício de Leitura.
- Bartky, S. L. (1990). *Femininity and domination. Studies in the phenomenology of oppression*. New York: Routledge.
- Batista, M. R. (2003). *Anita Malfatti no tempo e no espaço*. São Paulo: Ed. 34, Edusp.
- Benegas, N. (2001). Cartografía lesbiana. En: Briones et al. *Escribir en femenino, poéticas y políticas*, Barcelona: Icaria Ed.
- Benjamin, W. (1986). Sobre o conceito de história. En: *Magia e técnica; arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.
- Besse, S. K. (1989, ago./sep.). Crimes passionais: a campanha contra os assassinatos de mulheres no Brasil: 1910-1940. *Revista Brasileira de História*, 18, 181-197.

- (1999). *Modernizando a desigualdade: reestruturação da ideologia de gênero no Brasil, 1914-1940*. São Paulo: Edusp.
- Bloch, M. *Introdução à história* (4ª Ed.). Lisboa: Publicações Europa-América, s/d.
- Bosi, A. (1982). *Historia concisa de la literatura brasileira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Briones, B. S. (2001). La segunda ola feminista: teorías y críticas literarias feministas. En: Briones et al. *Escribir en femenino, poéticas y políticas*. Barcelona: Icaria Ed.
- Brito Broca. (1956). *A Vida literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação do Ministério de Educação e Cultura.
- Buarque de Hollanda, S. (1988). Raízes do Brasil (20ª Ed.). Rio de Janeiro: José Olympio Editora.*
- Butler, J. (1990). *Gender trouble, feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.
- Celso, A. (1935, abril) Homenagem à dona Júlia Lopes de Almeida. *Revista da Academia Brasileira de Letras*, v.48. 259-261.
- Cixous, H. (1995). *La risa de la medusa, ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos.
- Coelho, N. N. (2001). *A emancipação da mulher e a imprensa feminina (séc. XIX – séc. XX)*. Disponível em: [www.kplus.com.br](http://www.kplus.com.br)
- Corrêa, M. (1981). *Os crimes da paixão*. São Paulo: Brasiliense.
- Costallat, B. (1995) *Mistérios do Rio*. Rio de Janeiro: Sec. Mun. de de Cult., Dep. Gral. de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração.
- Crescenti Bernardes, M. T. C. (1989). *Mulheres de ontem? Rio de Janeiro - Século XIX*, T.A. São Paulo: Queiroz Editor Ltda.
- Cury, M. Z. F. (1981). *Um mulato no Reino de Jambom (As classes sociais na obra de Lima Barreto)*. São Paulo: Cortez.
- Chalhoub, S. & Pereira, L. A. de M. (1998). Apresentação. En: *A História contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Chalhoub, S. (1986). *Trabalho, lar e botequim. O Cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque*. São Paulo: Ed. Brasiliense.
- Chartier, R. (1993). Différences entre les sexes et domination symbolique. En: *Annales ESC*. (4), 1005 – 1010.
- Diniz, E. (2005). *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida* (11ª. Ed.). Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos.

- Dinnerstein, D. (1976). *The Mermaid and the Minotaur*. New York: Harper.
- Eisenhart, V. (2006). *Primeira-dama tropical: a cidade e o corpo feminino na ficção de Júlia Lopes de Almeida*, v. XXXV Los Angeles: Mester.
- El Faro, A. (2000). *A encenação da imortalidade: uma análise da Academia Brasileira de Letras nos primeiros anos da República (1897-1924)*. Rio de Janeiro: FGV/FAPESP.
- Engel, M. G. (2000). Paixão, crime e relações de gênero (Rio de Janeiro, 1890-1930). En: *Topoi* (1), 153-177, Rio de Janeiro: PPGH-UFRJ.
- (2001). Cultura popular, crimes passionais e relações de gêneros – Rio de Janeiro, 1890-1930. En: *Gênero* (2), 107-122. Niterói: Nuteg.
- (2004) Modernidade, dominação e resistência: as relações entre capital e trabalho sob a ótica de João do Rio. *Revista Tempo*, 9, 17, Rio de Janeiro.
- (2006). Relações de gêneros, violência e modernidade nas crônicas cariocas. En: Silva, G. et al. *História, mulher e poder*. 220-234. Vitória: Edufes.
- (2009a). Júlia Lopes de Almeida (1862-1934): ¿Una mujer fuera de su tiempo? *Revista La Manzana de la Discordia*, vol. 4, 2, Cali: Programa Editorial de la Universidad del Valle.
- (2009b, ene./jul.) Gênero e política em Lima Barreto. *Cadernos Pagu*. 7, 32, 365-388, Campinas.
- Facina, A. (2004) *Literatura & Sociedad*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Fausto, B. (1984). *Crime e cotidiano. A criminalidade em São Paulo (1880-1924)*, São Paulo: Brasiliense.
- Gens, A. e Gens, R. (1995). A visita do inspetor ou o dublê de sanitarista. En: Costallat, B. *Mistérios do Rio*. Rio de Janeiro: Sec. Mun. de Cult., Dep. Gral. de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração.
- Gilbert, S. M. & Gubar, S. (1998). *La loca del desván. La escritura y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A.
- Gilbert. S. M. (1986). What do feminist critics want? Or, a postcard from the volcano. En: Showalter (Ed.), pp.29-45.
- Gomes, A. de C. (1999). *Essa gente do Rio... Modernismo e nacionalismo*. Rio de Janeiro: Ed. FGV.
- Hallewell, L. (1986). *O Livro no Brasil - sua história*. Prêmio Literário

- Nacional, Gênero, História. Brasil: Instituto Nacional do Livro.
- Heller, B. (2006). *Da pena à prensa: Mulheres e leitura no Brasil (1890-1920)*. São Paulo: Porto de Idéias.
- Irigaray L. (1992). *Yo, tú, nosotras*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Kolodny, A. (1989). Dancing through the minefield: some observations on the theory, practice, and politics of a feminist literary criticism. En: Schowalter, E. (Ed.). *Speaking of gender*, 144-167. London & New York: Routledge.
- Lemane, P. (1998). *Memórias*. São Paulo: Cortez.
- Louro Lopes, G. (1997). Mulheres na sala de aula. En: Del Priore, M. *Historia das mulheres no Brasil*, São Paulo: Editora Contexto.
- Magaldi, C. (2004). *Music in imperial Rio de Janeiro: European culture in a tropical milieu*. Lanham- Maryland: Scarecrow Press.
- Martins, W. (1969). *O Modernismo, a literatura brasileira*, Vol. VI, 3ª edição. São Paulo: Edit. Cultrix.
- Matta, C. da. (2003). Rio de Janeiro, solo configurador da literatura nacional. *Revista Rio de Janeiro*, 10, Rio de Janeiro.
- Melo e Souza, A. C. de. (1951). The brazilian family. En: Lynn et al. *Brazil: portrait of half a country*. New York: The Dryden Press.
- Mendonça, C. T. (2003, jul./dic.) Júlia Lopes de Almeida: a busca da liberação feminina pela palavra. *Revista Letras*, 60, 275-296, Curitiba, Sta. Catarina, Brasil.
- Mendonça, L. de. (1907). As três Júlias. En: *Almanaque brasileiro Garnier*, Rio de Janeiro: v.5, 246-24.
- Menezes, R. de. (1969). *Dicionário Literário Brasileiro*, v. 1, São Paulo: Saraiva.
- Moi, T. (1989). *Teoría literaria feminista*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Moreira, N. M. de B. (1998). *A condição feminina em Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin*. (Tesis Doctoral), São José do Rio Preto: Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista.
- Muzart, Z. L. (1999). *Escritoras brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Ed. Mulheres.
- Neves, M. de S. (1992). Uma escrita do tempo: memória, ordem e progresso nas crônicas cariocas. En: Cândido, A. et al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Ed. Unicamp/FCRB.
- Neves, M. de S. (1995). História da crônica. Crônica da história. En:

- Resende, B. (Org.) *Cronistas do Rio*. 15-31. Rio de Janeiro: José Olympio / CCBB.
- Ostriker, A. S. (1987). *Stealing the language. The emergency of women`s poetry in America*. London: The Women Press.
- Pereira, L. M. (1945). *Prólogo a Don Casmurro*. Buenos Aires: Editorial W. M. Jackson.
- (1957). *Prosa de ficção: de 1870 a 1920*. (2ª Ed.). Rio de Janeiro: José Olympio.
- Pinto, S. M. de C. (2007). *A controversa pintura de Anita Malfatti*. (Tesis doctoral), São Paulo: USP (disponível em: [www.fflch.usp.br](http://www.fflch.usp.br)).
- Rago, M. (1985). Do cabaré ao lar. En: *A utopia da cidade disciplinar. Brasil 1890-1930*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Reis, M. C. (1993). *Tessitura de destinos. Mulher e educação. São Paulo 1910/20/30*. São Paulo: EDUC.
- (1988). *Úrsula*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Pró-Memória, INL.
- Ribeiro, L. F. (1996). *Mulheres de papel, um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Niterói: Eduff.
- Rio, J. do. (1917). *No tempo de Wencesláo...* Rio de Janeiro: Ed. Villas-Boas & Cia.
- (1991). Os livres acampamentos da miséria. En: *Vida vertiginosa*. Paris: Garnier.
- (1994). *O momento literário*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional.
- Russell, E. (2001). La e/vocación de la f(r)ase maternal: Kristeva, Cixous e Irigaray. En: Briones et al. *Escribir en femenino*, Barcelona: Icaria.
- Sabino, F. (1999). *Amor de Capitu*. São Paulo: Editorial Ática.
- Scott, J. (2001). *Fantasy Echo: History and the construction of identity*. Critical Enquiry 27, Winter.
- Schmidt, S. P. & Ramos, T. R. O. (1999). Prefacio a *Escritoras brasileiras do século XIX*, Muzart, Z. L. (Org.). Florianópolis: Ed. Mulheres.
- Schowalter, E. (1989). *Speaking of gender*. London & New York: Routledge.
- Schwarcz L. M. (1998). *As Barbas do imperador*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Sevcenko, N. (1983) *Literatura como missão*. São Paulo: Brasiliense.

- Silva, M. A. (1995). Apresentação. En: Costallat, B. *Mistérios do Rio*. Río de Janeiro: Sec. Mun. de Cult., Dep. Gral. de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração.
- Sodré, N. W. (1982). *História da literatura brasileira*. São Paulo: Ed. Difel.
- Soihet, R. & Soares, R. M. A. (2001). A História das mulheres. Cultura e poder das mulheres: ensaio de historiografia. *Revista Gênero*, v.2, Segundo Semestre. Niterói: Eduff.
- Soihet, R. (1989). *Condição feminina e formas de violência. Mulheres pobres e ordem urbana. 1890-1920*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- (1997a). História, mulheres, gênero: contribuições para um debate. En: Aguilar, N. (Comp.), *Gênero e ciências humanas. Desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres*. Rio de Janeiro: Editora Rosa Dos Tempos.
- (1997b). Mulheres pobres e violência no Brasil urbano. En: Del Priore, M. (Org.) *História das mulheres no Brasil*. 362-400, São Paulo: Ed. Contexto.
- (2005, ene./abr.). Reseña de Nísia Floresta vida e obra de Constância Lima Duarte y *Literatura feminina do Rio grande do Norte: de Nísia Floresta a Zila Mamede* de Constância Lima y Diva M. Cunha P. de Macedo. *Revista de Estudos Feministas*, año 13, 001, Rio de Janeiro: UFRJ.
- (En imprenta). Sufragio y ciudadanía femenina (1930-1964). En: Barrancos, D. (Org.), **Historia de las mujeres. España y América Latina**. Madrid: Editora Cátedra.
- Struminsky, E. (2007). Retratos do Brasil na Primeira República. *Revista Ciência Hoje*, 10, Rio e Janeiro.
- Telles, N. (1997). Escritoras, escritas, escrituras. En: Del Priore, M. (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto.
- Tinhorao, J. R. (1981). *Música popular - do gramofone ao rádio e TV*, Editora Ática.
- Varikas, E. (1986). *L'approche biographique dans l'histoire des femmes*. Mimeografado.
- Vasconcelos, A. (1977). *Panorama da música popular brasileira. La Belle Époque*. São Paulo: Livraria Santana.
- Vasconcelos, E. (1992). Lima Barreto: misógino ou feminista? Uma leitura de suas crônicas. En: Cândido, A. et al. *A crônica: o gênero*,

- sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Ed. Unicamp/FCRB.
- Veríssimo, J. (1910). *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: H. Garnier.
- (1936). *Letras e literatos*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Victor, N. (1919). *A crítica de ontem*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro e Maurillo.
- Vidal, Diana Gonçalves. (2004) Júlia Lopes de Almeida e a educação brasileira no fim do século XIX: um estudo sobre o livro escolar. *Contos Infantis. Revista Portuguesa de Educação, v. 17, 001, 29-45*, Braga.
- Zavala, I. M. (1993). Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico. En: Díaz-Diocaretz, Zavala, I. (Eds.) *Breve historia feminista de la literatura española, I - Teoría feminista: discurso y diferencia*. Barcelona: Anthropos.

### **Páginas web:**

- Cardoso Junior, Abel. *Chiquinha Gonzaga*. Disponible en: *agenda samba-choro, www.samba-choro.com.br*
- Chiquinha Gonzaga*. Disponible en: *pt.wikipedia.org/wiki/Chiquinha\_Gonzaga*
- Magaldi, Cristina. *Chiquinha Gonzaga y la música popular en el Rio de Janeiro de fines del siglo XIX*. Disponible en: *www.dc.mre.gov.br/imagens-e-textos-revista esp11-mat3.pdf, feb.7/2011*.
- Malfatti, Anita*. Disponible en: *es.wikipedia.org/wiki/anita malfatti*
- Portal dos Mestres, Site del Ministerio da Educação e Cultura – Brasil. En: *www.portaldosmestres.com.br*
- Renata 's website – História. Disponible en: *www.fortunecity.com*

### **Fuentes:**

- Lima Barreto (1983). *Clara dos Anjos*. 10ª ed. São Paulo: Brasiliense.
- (1986a). O filho de Gabriela; Lívia; Cló; Adélia. En: Lima Barreto. *Os melhores contos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Global.
- (1986b). *Triste fim de Policarpo Quaresma*. 2ª ed. São Paulo: Ática.
- (1988). *O cemitério dos vivos*. Rio de Janeiro: Secr. Mun. de Cultura.

- (2004). *Toda crônica*. 2 vols. Rio de Janeiro: Agir.
- Moura, M. L. de. (1932) *A mulher é uma degenerada?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1932.



Este libro se terminó de imprimir  
en el mes de diciembre de 2011  
en la Unidad Gráfica, Facultad de Humanidades,  
Universidad del Valle  
Cali - Colombia

