

DILEMAS DA REPRESENTAÇÃO FEMININA

Cíntia Schwantes¹

Resumo: O conceito de representação na literatura suscita algumas questões: quem representa? Para quem? O que é representado? Podemos afirmar que a representação literária obedece a um duplo conjunto de regras: aquelas referentes ao que pode ser representado em um grupo social dado, que tem a ver com suas injunções, suas crenças e seus interditos, e aquelas referentes ao fazer literário em si. Quando pensamos na representação de gênero, uma personagem deve, ao mesmo tempo, adequar-se nos conceitos vigentes de feminilidade ou masculinidade e ser verossímil. O romance de formação, que depende da negociação que o/a protagonista efetua com seu meio, pode prover o estudioso com um corpus excepcionalmente profícuo para a discussão dessa dupla articulação.

Palavras-chave: Literatura, Feminilidade, Masculinidade

Abstract: The concept of representation in literature, raises a number of questions: Who is to represent? and represent what? and for whom? We can say that representation in literature must obey a double set of rules: those concerning the social group wherw it takes place, and those concerning literary matters. As for representation of gender questions, a character must, at the same time, embody the current concept of femininity, or masculinity, and show verosimilliance. The apprenticeship novel, which relays on the intense negotiation the protagonist must carry with his/her enviromnent, provides us with an exceptionally rich corpus for the discussion of this double articulation.

Key-Words: Literature, Femininity, Masculinity

Como ler a representação feminina dentro de um mundo patriarcal? Essa pergunta talvez pudesse ser respondida com mais exatidão se contássemos com uma representação feminina fora desse contexto. Todavia, como ainda não contamos com esse parâmetro de comparação, precisamos avançar cautelosamente, considerando as várias possibilidades que se apresentam.

Contemporaneamente, os estudos de gênero nos fornecem um *corpus* teórico de razoável proporção que procura estabelecer o instrumental necessário para a leitura não só dos textos, mas também das condições de produção e circulação das obras escritas por mulheres. Um fato incontestável, com o qual a pesquisadora de literatura de autoria feminina se defronta, é o apagamento da produção literária feminina. O desvendamento dos mecanismos dessa exclusão tem sido estudado por teóricas feministas francesas e anglo-americanas,

¹ Docente do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, do Instituto de Letras, da Universidade de Brasília.

com pontos de partida semelhantes e pontos de chegada significativamente diferentes. Para as teóricas francesas, o próprio funcionamento da linguagem depende de uma homogeneidade conquistada à força da exclusão da fala feminina, por isso a mulher virtualmente não pode expressar a sua experiência. Já as teóricas anglo-americanas acreditam que, embora reprimida socialmente, a representação da experiência feminina é possível.

Acompanhando a evidência lingüística de que as línguas criam as palavras necessárias para expressar o que não existia antes, creio que a linguagem, nosso espaço de existência, pode ser moldada para expressar uma experiência inexistente previamente, ou recusada. Aliás, creio mesmo que criar esse espaço de expressão é tarefa de mulheres e homens engajados na construção de um mundo mais igualitário, em questões de gênero inclusive.

Acredito também que a literatura é um campo privilegiado de representação do feminino. Por motivos diversos, a literatura é a carreira artística mais largamente exercida por mulheres. Igualmente, a existência, a partir da Idade Moderna, de um vasto público leitor feminino, exerceu (e exerce) considerável pressão no sentido da representação de uma experiência feminina, bem como sobre as formas nas quais essa representação acontece.

Evidentemente, a representação do feminino é rígida por convenções que enfrentaram mudanças significativas ao longo do tempo. Isso se deu conforme as possibilidades socialmente abertas à mulher se foram ampliando em consequência do acesso ao mercado de trabalho e ao ensino superior, e a inserção em uma ordem social mais ampla, como o configurado pela conquista do voto feminino (que ocorreu na Inglaterra em 1917, nos Estados Unidos em 1919 e no Brasil em 1932). Deste modo, as possibilidades de auto-asserção e de controle da própria vida são sem dúvida maiores para as heroínas de Dorothy Richardson e de Katherine Ann Porter do que haviam sido para as de George Elliot ou de Charlotte Brontë. Em suma, se destinos diferentes demandam protagonistas diferentes, a recíproca também é verdadeira.

As alterações das convenções literárias na representação da mulher são mais evidentes quando se analisam obras cujas narradoras são homodiegéticas. De acordo com Joanne S. Frye, em *Living Stories, Telling Lives*, o narrador homodiegético feminino é, por si só, subversivo, uma vez que a mulher está narrando, ao invés de ser narrada. Há uma interdependência entre personagem e enredo, cada um determinando o outro. Em uma cultura centrada em valores masculinos, as personagens femininas estão encerradas nos “textos da feminilidade”, nos quais elas seguem destinos à sombra dos personagens masculinos, cumprindo as expectativas deles em relação a elas. A narradora

homodiegética, ao contrário, cria o espaço necessário ao desenvolvimento de outro tipo de enredo para as protagonistas femininas.

Assim, uma narradora homodiegética (como tão comumente são as narradoras da ficção escrita por mulheres), não está sendo (apenas) confessional e autobiográfica. Ela está alargando as possibilidades de representação do feminino e exercendo o que Frye (1986) chama “re-plotment”, a capacidade de criar para uma protagonista feminina um enredo outro que aqueles sancionados pela sociedade patriarcal.

Outro aspecto importante na representação literária da experiência feminina é a marcada preferência pela forma narrativa em detrimento da poesia. Para Rosalind Miles (1987), em *The Female Form*, a adoção da literatura pelas mulheres acontece, inicialmente, porque o acesso à escrita é mais fácil, uma vez que não demanda materiais nem formação especial, como a escultura, a pintura ou mesmo a música, fornecendo assim espaços de realização para o talento feminino. Entretanto, os gêneros poéticos não exercerão uma atração tão marcada sobre as mulheres artistas. A preferência pela prosa, ainda segundo Miles (1987), se dá porque através dos enredos imaginados por escritoras suas leitoras encontram alternativas viáveis aos restritos enredos que a sociedade patriarcal lhes oferece, bem como conseguem encontrar um sentido para suas próprias experiências, negadas ou ignoradas na literatura escrita por homens. Além disso, o público leitor de romances, a partir do Iluminismo, passou a ser bem maior do que o de poesia.

Mas para escrever romances, um autor, independentemente de seu gênero, precisa criar personagens femininas, e essa criação vai derivar do conceito de feminilidade professado por sua sociedade. As definições de feminilidade são muito semelhantes na sociedade ocidental como um todo: basicamente, as mesmas atribuições, restrições e operações compensatórias são encontráveis nas sociedades ocidentais, quer sejam de Primeiro ou Terceiro Mundo. Os motivos dessa homogeneidade são vários. Primeiramente, cumpre destacar o fato de que os países de Terceiro Mundo estão imersos na cultura ocidental, e derivam sua própria cultura da dos países de Primeiro Mundo: sua própria identidade como nações se estabeleceu dentro do sistema de idéias elaborado pelos países colonizadores. Além disso, como as formas de organização do trabalho, e as próprias relações de poder, em sociedades capitalistas, não diferem fundamentalmente, mas apenas em seus aspectos periféricos, o aparato ideológico utilizado para legitimar e manter o *status quo* será notavelmente semelhante. Os ideais de feminilidade professados pelas sociedades ocidentais, quer sejam de Primeiro ou de Terceiro Mundos, baseiam-se no princípio de

que as relações de família, notadamente casamento e maternidade, são a fonte da realização de uma psique feminina normal - daí decorrendo as diferentes formas de exclusão da mulher do mercado de trabalho e, mesmo quando a absorção ocorre, a atribuição do trabalho doméstico quase que exclusivamente à mulher. Não é de causar admiração, portanto, que o acesso à produção literária seja, ainda, difícil para autoras mulheres: seu lugar social, que as radica ao cotidiano e à praticidade doméstica, é francamente antitético com a idéia socialmente veiculada de criatividade.

Criatividade, nas sociedades ocidentais, está ligada à idéia de poder, geração - não por acaso a imagem da divindade nessas sociedades é uma imagem masculina. Então, é no gênero masculino, e não no feminino, que reside, segundo se crê, a capacidade de criação, artística inclusive. Tentando conceituar, gênero não é sinônimo de sexo biológico embora seja, via de regra, coincidente com ele. O sexo biológico, no entanto, é um dado natural, e o gênero é uma construção social que se baseia nele. Cada época elabora, a partir de suas necessidades econômicas e políticas, um ideal de feminilidade, e de masculinidade, que permita à sociedade manter-se operacional através de uma divisão de tarefas entre seus membros. Essa divisão é determinada tanto pela classe social quanto pelo sexo dos componentes de cada sociedade. Como parte do aparato ideológico que sustenta uma determinada ordem social, o gênero se constrói tanto na prática diária dos indivíduos quanto nos discursos que determinam estas práticas. Quando Foucault afirma que a opressão reside muito mais em obrigar o indivíduo a “falar” do que a calar, ele não parece perceber as implicações desse “falar” em termos de relações de gênero. Minha “fala” - minha representação, aquilo que me confere legibilidade social, começando por minhas roupas e prosseguindo por minhas opções sentimentais e profissionais - é determinada pelo meu gênero (assim como por minha classe social, minha etnia, religião, opção sexual). Teresa de Lauretis afirma que o sujeito pós-moderno é múltiplo e contraditório porque constituído por muitas variáveis que estruturam não apenas suas relações reais com o mundo, mas também a forma como ele imagina estas relações. Assim, o gênero, como produto e processo de minha inscrição social, ocorre tanto na vida “real” quanto nos discursos que tentam conferir sentido e legitimação às práticas sociais.

Assim, as próprias assunções científicas sobre as relações sociais são tingidas por esse componente ideológico. Como exemplo, podemos citar Freud que, em consonância com a expansão colonialista de seu tempo, denominou a psique feminina de continente negro. A metáfora provou ser muito adequada, e eu não estou me referindo apenas ao fato político e visível que constitui a

aliança, nos EUA, na década de 70, entre o movimento negro e o feminista. Essa aliança foi possível, em primeiro lugar, porque em uma sociedade autoritária, patriarcal e dividida em classes, mulheres e negros, necessariamente, habitam as margens – embora margens diferentes. Até por isso as alianças serão instáveis – afinal, as mulheres brancas habitam ao menos um pólo ao qual o movimento negro se contrapõe, e o equivalente pode ser dito dos homens negros.

O psiquiatra italiano Franco Basaglia afirmava que as mulheres são acometidas por várias formas de sofrimento mental em maior número que os homens não por causa de qualquer fragilidade intrínseca, mas porque sobre elas pesa uma quantidade maior de pressões. Em uma sociedade patriarcal que depende do silenciamento do Outro para se manter funcional, os espaços de expressão pessoal reservados às mulheres são escassos e restritos. Aparte qualquer ressonância autobiográfica, as personagens femininas de Jean Rhys, por exemplo, sempre habitarão as margens: elas são estrangeiras, elas migraram de alguma das ex-colônias para o país europeu colonizador, elas são proletárias, elas são mulheres. A soma de todas as exclusões costuma revelar-se excessiva, e por isso elas adoecem, física ou mentalmente, ou ambas as coisas. Assim, elas de certa forma confirmam seu status de *outsiders*.

Mas como é que se chega à representação da alteridade, de qualquer ponto de vista, em uma obra literária? Tentando definir “representação”, vou me reportar ao livro de matemática da 4ª série do meu filho. Para ilustrar algarismos romanos, havia o desenho de uma mão com o dedo indicador levantado: I. para o algarismo romano 5, a mão com os dedos unidos e o polegar destacado. 10? Duas mãos, sobrepostas. Então, a representação consiste em despir um objeto do que lhe é acessório e conservar o que é essencial, de modos que ele possa corresponder a todos os objetos daquele tipo. A questão que eu levanto é que toda a representação passa por uma subjetividade: alguém que determina o que é essencial e deve ser preservado e o que é acessório e pode ser descartado. Em uma sociedade em que a experiência masculina é valorizada e a experiência feminina é trivializada, o traço essencial a qualquer representação vai se prender à experiência masculina. Por exemplo, tanto na literatura quanto nos filmes, há uma abundância de personagens baleados – o que costumava ser uma experiência exclusivamente masculina; hoje em dia, embora os homens tenham perdido a exclusividade, eles conservam a maioria – mas nunca, nenhum parto. O que se vê, quando se vê alguma coisa, é a experiência do pai que espera do lado de fora da sala de parto, fumando ininterruptamente. É de se acreditar que esse é o

acontecimento mais importante do processo de nascimento – um homem em uma sala de maternidade fumando. Na verdade, ele é acessório: o bebê nasceria perfeitamente – e muitos nascem, na literatura e fora dela – sem um homem fumando, mas jamais sem uma mulher parindo – que é exatamente o elemento que nunca é focado.

No entanto, a mulher parindo só existe em relação ao homem que fuma na sala de espera. Em *Adeus às armas*, de Ernest Hemingway, temos um exemplo claro de como isso acontece na literatura. Judith Fetterly (1993), na sua leitura do romance, mostra como o leitor é levado a se solidarizar com o homem que sobrevive às expensas da mulher que morre – na verdade, é convidado a fazer o trabalho de luto com o protagonista e termina a leitura muito provavelmente com raiva daquela mulher que deixou o cara na mão, que coisa, isso é coisa que se faça?

E como seria essa narrativa dentro de um texto escrito por uma mulher? Em *The Awakening*, de Kate Chopin, o momento em que a protagonista, Edna Pontelier, assiste o parto de sua melhor amiga, é o momento da virada, em que ela decide que ser esposa e mãe não é seu objetivo e que quer investir em sua carreira artística. Um dado extraliterário de importância é que esse livro encerrou a carreira literária de Chopin, até ali uma autora respeitada de romances regionalistas, dada a enorme quantidade de críticas arrasadoras que recebeu.

Uma coisa que não pode ser ignorada é que toda a representação tem como horizonte um público que vai recebê-la e que vai aprová-la ou não – e as representações que estão em dissonância com o meio muito provavelmente serão malditas, *outsiders*, escandalosas. A questão é que essas representações escandalosas também têm um ranking. Henry Miller, com a trilogia *Sexus*, *Nexus* e *Plexus*, garantiu um lugar central para si na literatura americana, escrevendo de maneira autobiográfica e bastante livre, sobre sexo, e o mesmo aconteceu com D. H. Lawrence e *O Amante de Lady Chatterley*. Anais Nin, por outro lado, só garantiu para si um lugar marginal na literatura americana. Mulheres não podem escrever livremente sobre sexo? As renovações são necessárias dentro do sistema literário e depois de algum tempo acabam sendo absorvidas, mas as mulheres que escrevem nas margens têm uma boa chance de jamais chegarem ao centro, ou sequer perto dele.

Há alguns anos, a revista *Veja* fez um ranking dos principais autores dentro da literatura brasileira, pedindo a vários professores de literatura de universidades renomadas que elaborassem uma lista de 10 autores imprescindíveis na nossa literatura. O critério de inclusão na lista final elaborada pela redação era aparecer ao menos mais de uma vez nas listas individuais.

Apenas uma mulher foi incluída – e a lista incluía poesia e prosa. Clarice Lispector foi a única incluída, o que deixa de fora ao menos uma autora importante, que é Cecília Meireles. É verdade que poesia é um gênero meio fora de moda, mas Cecília faz parte da formação literária de todos nós – não há livro didático que não traga ao menos um poema de sua autoria – e não recebeu votos em número suficiente para se “eleger”.

Eu gostaria de partilhar uma experiência com vocês: durante o tempo em que trabalhei na UFPel, eu trabalhei em um projeto de pesquisa que visava recuperar e interpretar os jornais locais, uma pesquisa extensa, que, em sua primeira fase, cobriu os anos de 1850 (início da circulação de periódicos na cidade) e 1900 (escolhida só por ser uma data fechada). Em consequência, eu fui a vários seminários sobre literatura e imprensa. Uma das comunicações que assisti versava sobre os periódicos que circularam, mais ou menos na mesma data, na cidade de Rio Grande. Apesar da exigüidade de tempo para as apresentações, um dos textos foi lido na íntegra: a carta de um leitor que narrava, supõe-se uma história de vida. Apaixonado por uma moça de boa família, que parecia reunir as qualidades necessárias para ser uma boa esposa (bonita, meiga, dócil), ele resolveu pedi-la em casamento. Antes, no entanto, solicitou que ela assinasse um acordo pré-nupcial redigido por ele, o que provocou um ataque de fúria na moça. Ele foi expulso da casa dela e os planos matrimoniais não se concretizaram. O documento lido em voz alta foi exatamente o acordo, que constava de cerca de 20 itens nos quais a futura esposa se comprometeria, entre outras coisas, a jamais deixar faltar botões na camisa do marido, a jamais demonstrar ciúme, a não passar as tardes na janela ou visitando amigas e a jamais questionar os atos e decisões do marido.

Esta leitura foi seguida de gargalhadas da platéia, e creio que mais de uma das mulheres ali presentes intimamente suspirou de alívio porque, afinal, vivemos em tempos modernos nos quais as mulheres passam as tardes em seus locais de trabalho e questionam as decisões e atos de seus parceiros quando eles as atingem direta ou indiretamente. Vivemos na eminência (ou, mais precisamente, já dentro dela) da revolução da informática, e o computador é o emblema desses novos tempos. Por isso, meu marido assinou uma revista chamada *Revista da Web*, que tem o ambíguo subtítulo “Tudo que você quer encontrar na internet”. Folheando a revista, encontrei um texto que depois passou a correr na rede, que transcrevo a seguir:

Por que as mulheres se parecem com computadores

Ao conversar com um amigo espanhol muito espirituoso, levantei a seguinte questão:

Por que “computador” em espanhol é feminino, ou seja, “computadora?”

E ele me respondeu muito sabiamente:

Porque está comprovado que os computadores são do sexo feminino mesmo, fêmeas, sem qualquer sombra de dúvida.

Aí eu pedi:

Cite uma razão.

Ele me deu várias.

- 1) Assim que se arranja um, aparece um melhor na esquina;
- 2) Ninguém, além do criador, é capaz de entender a sua lógica interna;
- 3) Até mesmo os menores errinhos que você comete são guardados na memória para futura referência;
- 4) A linguagem nativa usada na comunicação entre computadores é incompreensível para qualquer outra espécie;
- 5) A mensagem *bad command or name file* é tão informativa quanto, digamos, “Se você não sabe porque eu estou com raiva, não sou eu quem vai explicar, não é?”
- 6) Assim que você opta por um computador, qualquer que seja, logo vai estar gastando tudo o que ganha em acessórios para ele;
- 7) Computador processa informações com muita rapidez, mas não pensa;
- 8) O computador do seu amigo é sempre melhor que o que você tem em casa;
- 9) Computador não faz absolutamente nada sozinho, a não ser que você dê o comando;
- 10) Computador sempre trava na melhor hora.

Se tentarmos organizar estes itens tematicamente, teremos os itens 2, 4 e 5 afirmando que as mulheres são incompreensíveis; 1 e 8, que são objetos de ostentação de seus “donos”; 3, 5 e 10, que são vingativas; 6, que são fúteis e dispendiosas; 7, que são irracionais, e por fim 9, que são dependentes. Estas afirmações foram publicadas em uma revista que tem como nicho de mercado os usuários de computadores, presumivelmente, a vanguarda dos novos tempos. Como já foi fartamente demonstrado pela história, nem sempre uma revolução tecnológica é acompanhada de concomitante modificação nas relações entre indivíduos.

Os romances de formação são uma forma privilegiada de discussão da identidade de grupos sociais minoritários, uma vez que, através da trajetória de um indivíduo paradigmático, temos a discussão que se estende para todo um estamento da sociedade. Embora ainda haja controvérsia a respeito da data de início da escritura de romances de formação com protagonista feminina, não é de causar espanto o fato de que o gênero só vai aproximar-se do modelo (paradigmático, portanto) que é o romance de formação com protagonista masculino já em pleno século XX. Se a mulher é, como explicita o texto citado, fútil, irracional e dependente, como será capaz de percorrer uma trajetória de individuação?

No coração de um romance de formação está o processo segundo o qual um protagonista (e eu uso o masculino de propósito) chega a um senso de si mesmo, uma visão de mundo e uma acomodação com seu meio, depois de intensa negociação, e preservando aquilo que, para ele, é mais importante. Este processo se dá em duas mãos: à medida que conhece o mundo, e se experimenta nele, o protagonista conhece também a si mesmo, seus talentos, suas limitações, seus desejos, aquilo de que não poderá abrir mão sem se sentir mutilado, e também aprende qual é o seu lugar no mundo: o que o grupo espera dele, o que lhe é exigido. Assim, não há um elenco de passos obrigatórios em um romance de formação, mas um elenco de experiências, que podem variar, mas são equivalentes, pelas quais o protagonista precisa passar. São elas: uma viagem, que lhe permita alargar seus horizontes; conflito de gerações (caso contrário ele simplesmente seguiria os passos de seus pais, sem procurar nenhuma mudança significativa); dois casos de amor, um bem e o outro mal sucedido, que lhe permitam experimentar tanto o fracasso, quanto o sucesso; a escolha profissional, que lhe permita encontrar seus talentos e, ao mesmo tempo, seu lugar no grupo social; e a formação que o habilite a exercer a profissão escolhida, que pode ser acadêmica, ou não.

Para uma personagem feminina, especialmente nos termos colocados acima, todos esses passos se revelarão problemáticos. Como irá construir um senso de si mesma uma criatura que na verdade existe em função de outrem? Como irá perseguir uma visão de mundo, e uma formação profissional, uma criatura irracional? Como irá encontrar seu lugar no grupo social uma criatura dependente? A idéia de feminilidade desenvolvida por nossa sociedade é incompatível com a idéia de formação. E para que precisaria de formação uma mulher, destinada a casar e cuidar da casa, do marido e dos filhos?

E, no entanto, provando que a linguagem articula aquilo que mal se esboça no organismo social, desde o século XVII autoras mulheres escrevem

romances de formação feminina. Como sempre, quando se trata de grupos minoritários, a formação feminina é transgressiva. Neste caso específico, uma protagonista feminina, para empreender uma trajetória de formação, precisa recusar a definição corrente de feminilidade. Ela precisa recusar-se a ser mulher, pois se não se recusar a ser dependente, fútil e irracional, não lhe será possível fazer-se ao mar. Mesmo que em algum momento ao longo de sua trajetória ela acabe por aceitar um, ou vários, destes atributos, para iniciar sua formação, uma protagonista feminina precisa recusar o destino de mulher que a espera.

Isto significa que a protagonista de romance de formação feminina será, de saída, diferenciada, não convencional. Nos romances dos séculos XVII e XVIII ela será, freqüentemente, órfã, e receberá uma boa dose de educação acadêmica das mãos do pai ou do tutor. Assim, por um lado, ela não receberá uma educação de mocinha (obviamente, pois este tipo de educação destina-se exatamente a criar o tipo de mulher descrito no decálogo do computador) e, por outro lado, receberá uma educação, embora não formal, em história, filosofia, línguas estrangeiras – ou seja, uma educação masculina, capaz de lhe franquear as portas do pensamento independente.

Educação será sempre um elemento crucial no romance de formação, e quando a protagonista é uma mulher, ainda mais. Esther Labovitz (1986) afirma que não há romance de formação feminina antes do século XX, quando a entrada da mulher no mercado de trabalho franqueou educação e um teto todo seu às escritoras – e a suas leitoras – possibilitando, assim, que elas se tornassem indivíduos plenos, capazes de fazer escolhas éticas, que é um dos pontos centrais do *Bildungsroman*. Subordinados não são chamados a fazer escolhas éticas.

A partir da metade do século XX, o romance de formação, especialmente sensível às mudanças na ordem social, contempla especialmente as minorias. Protagonistas chicana/os, negra/os, *gays* ou lésbicas povoam o romance de formação. Este fenômeno acontece tanto nos EUA, quanto no Brasil. A discussão do problema de identidade, crucial no *Bildungsroman*, passa a contemplar uma miríade de dados, o que potencializa sua transgressão.

Por fim, para fechar este texto, e como a revista solicitava uma resposta feminina, elaborei o seguinte decálogo, para provar que os computadores são machos, homens, sem sombra de dúvida:

1) Basta que você adquira um para que ele passe a absorver todo o seu tempo. É uma catástrofe para a sua vida social!

2) Ele comete desatinos, mas, como tem fama de ser racional, quem passa por louca é você;

- 3) Ele é invasivo: tão logo se instala na sua casa, vai tomando conta dos espaços;
- 4) Ele é completamente inepto para lidar com emoções;
- 5) Ele sempre a deixa na mão quando você mais precisa dele;
- 6) No início, ele parece perfeito, mas, rapidamente, você começa a perceber que ele deixa de atender a muitas de suas necessidades;
- 7) Ele é perito em criar dependências: basta adquirir um e em breve você concluirá que ruim com ele, pior sem ele;
- 8) Ele é autoritário: é impossível argumentar com ele;
- 9) Ele se entende melhor com outros da mesma espécie que com você;
- 10) Todo o mundo insiste que você deve adquirir um e aprender a lidar com ele.

Referências Bibliográficas:

ABEL, Elizabeth; HIRSCH, Mariane and LONGLAND, Elizabeth (Eds). *The voyage in. fictions of female development*. London: University Press of New England, 1983.

AMRINE, Frederick. Rethinking the *bildungsroman*. *Michigan Germanic Studies*. vol. 13 Iss 2, 1987.

BUCKINGHAM, Anne Marie. *Pattern and image in the contemporary female bildungsroman*. Tese (MA). Memorial University of Newfoundland, 1987.

FETTERLEY, Judith. Willa Cather and the fictions of female development. In: SINGLEY, Carol J. and SWEENEY, Susan Elizabeth (Eds). *Anxious power: reading, writing and ambivalence in narratives by women*. Albany: State University of New York Press, 1993.

FRAIMAN, Susan. *Unbecoming women*. British women writers and the novel of development. New York: Columbia University Press, 1993.

FRYE, Joanne. *Living stories, telling lives*. The University of Michigan Press, 1986.

FUDERER, Laura Sue. *The female bildungsroman in English*. An annotated bibliography of criticism. New York: MLA of America, 1990.

GILBERT, Sandra and GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic*. The woman writer and the nineteenth century literary imagination. New Haven: Yale University Press, 1984.

_____. *No man's land*. The place of the woman writer in the twentieth century. New Haven: Yale University Press, 1994.

GOHLMAN, Susan A. *Starting over*. The task of the protagonist in the contemporary bildungsroman. New York: Garland, 1990.

HAHNER, June E. *Emancipating the female sex: the struggle for woman's rights in Brazil, 1850-1940*. London: Duke University Press, 1990.

HARDIN, James (Ed). *Reflection and action: essays on the bildungsroman*. Columbia, University of South Carolina Press, 1991.

HEFFERON, Marguerite Lee. *The nineteenth-century female bildungsroman and the romantic epic tradition*. Dissertação (PhD). The Ohio State University, 1988.

HUF, Linda. *A portrait of the artist as a young woman*. The writer as heroine in American literature. New York: Frederic Ungar, 1983.

KENNARD, Jean E. Convention coverage or How to read our own life. New literary history. Vol 13 n. 1 Autumn 1981.

KORNFELD, Eve e JACKSON, Susan. The female *bildungsroman* in nineteenth century America: parameters of a vision. In: _____. *Journal of American Culture*. Vol 10 Iss 4, 1987.

LABOVITZ, Esther K. *The myth of the heroine: the female bildungsroman in the twentieth century*. New York: Peter Lang, 1986.

LIMA, Maria Helena. Revolutionary developments: Michelle Cliff's *No telephone to heaven* and Merle Collin's *Angel*. *Ariel*. Vol 24, Jan 1993.

_____. Decolonizing genre: Jamaica Kincaid and the *Bildungsroman*. *Genre* Vol 26 n. 4 Winter 1993.

MAAS, Wilma Patrícia. *O cânone mínimo. O Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: EdUNESP, 2000.

MILES, Rosalind. *The female form*. Women writers and the conquest of the novel. London: Routledge e Kegan Paul, 1987.

POPE, Katherine V. The divided lives of women in literature. In: UNGER, Rhoda K. (Ed). *Social construction of gender*. Amityville, NY: Baywood, 1989.

PRATT, Annis. *Archetipal patterns in women's fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.

SEDGWICK, Eve K. Jane Austin and the masturbating girl. *Critical Inquiry*. Vol 17 n. 4, Summer 1991.

SHOWALTER, Elaine. *A literature of their own*. British women novelists from Brontë to Lessing. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1977.

SIEFERT, Susan. *The dilemma of the talented heroine*. A study in nineteenth century fiction. Montreal: Eden Press, 1978.

SMITH, John H. Cultivating gender: sexual difference, bildung and the *bildungsroman*. *Michigan germanic studies*. Vol 13 Iss 2 1987.

SPACKS, Patricia Meyer. *The female imagination*. New York: Alfred A. Knopf, 1975.

STEWART, Grace. *A new mythos*. The novel of the artist as heroine 1877-1977. Montreal: Eden Press, 1979.

SWIRIDOFF, Christine L. *The female bildungsroman of Brontë, Eliot and Barret Browning*. Tese (MA). California State University, 1994.