



Travessias

E-ISSN: 1982-5935

revista.travessias@unioeste.br

Universidade Estadual do Oeste do
Paraná
Brasil

Carvalho, Taísa

LITERATURA E CINEMA: UM OLHAR SOBRE A IDENTIDADE DA MULHER
PROFISSIONAL NAS PERSPECTIVAS DE VIRGINIA WOOLF E SYLVIA PLATH

Travessias, vol. 4, núm. 2, 2010, pp. 95-108

Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Cascavel, Brasil

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=702078556049>

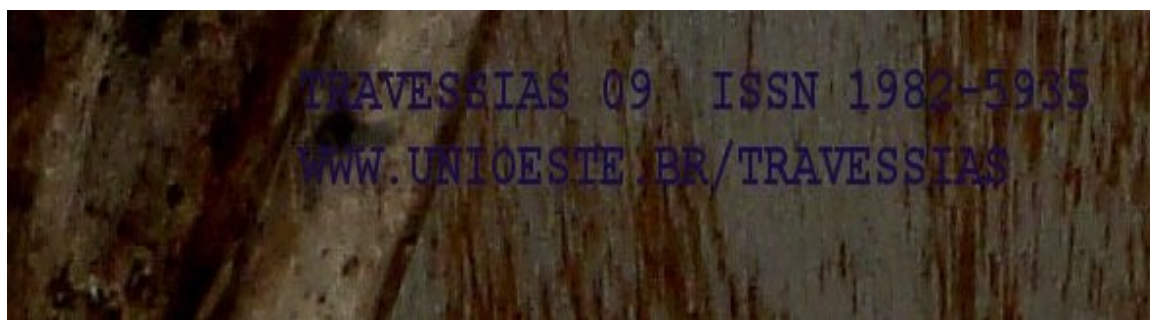
- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto



LITERATURA E CINEMA: UM OLHAR SOBRE A IDENTIDADE DA MULHER PROFISSIONAL NAS PERSPECTIVAS DE VIRGINIA WOOLF E SYLVIA PLATH

LITERATURE AND FILM: A VIEW OF PROFESSIONAL IDENTITY OF WOMEN IN THE PERSPECTIVE OF VIRGINIA WOOLF AND SYLVIA PLATH

Taísa Carvalho¹

RESUMO: Utilizando-se da memória que a literatura e o cinema podem proporcionar, este artigo tem como objetivo uma reflexão sobre a identidade profissional feminina em um determinado período da história, nas décadas 40, 50 e 60. Para isso, foram utilizados alguns acontecimentos da vida e trechos de algumas obras das autoras Virgínia Woolf e Sylvia Plath. Seguindo a temática deste artigo, enfocou-se como a identidade feminina é representada na literatura e no cinema. Finalmente, o artigo apresenta uma comparação entre tal identidade e a identidade pós-moderna relativa ao papel da mulher na sociedade.

PALAVRAS-CHAVES: Literatura, Cinema, Identidade Feminina, Memória.

ABSTRACT: By using the memory that literature and cinema can offer, this paper aimed at providing a reflection about the professional identity of women in a historical period, in the 40's, 50's and 60's. It was used some facts of life and pieces from Virginia Woolf's and Sylvia Plath's books. Following that theme, this paper focused on how the female identity is represented into literature and cinema. Finally, this paper shows a comparison between such identity and the post-modern representation of women's role in society.

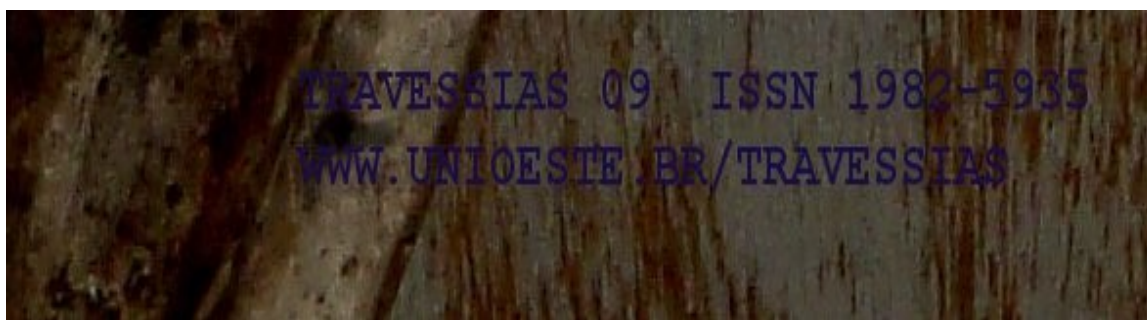
KEYWORDS: Literature, Cinema, Female Identity, Memory.

1. INTRODUÇÃO

A literatura é uma expressão que reflete a sociedade, possibilitando a recreação da realidade, do mundo e dos sonhos. Ela coopera para com os leitores na interpretação e a moldar convicções ideais e até a própria vivência. Para Candido (1985) a literatura é, pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre leitores, e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a e deformando-a.

A literatura e o cinema têm sido objeto de estudo também em diversas áreas das ciências sociais como apoio para reflexão e discussão sobre as mais variadas identidades do mundo moderno e de acontecimentos passados que marcaram a história da mulher, tanto no seu

¹ Aluna Especial do Mestrado em Letras na Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE/CVEL, na linha de pesquisa Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados. Também membro do Grupo de pesquisa Educação, Cultura e Cidadania na Unioeste/TOO, na qual é Tradutora e Intérprete de libras/língua portuguesa no curso de Filosofia. E-mail: carvalhotaísa@yahoo.com.br



desenvolvimento profissional, como na definição de suas representações na literatura, utilizando-se da memória que podem a literatura e o cinema proporcionar.

Dessa forma, junto ao movimento literário mais voltado às questões femininas tornou-se significativa a presença das escritoras Virginia Woolf e Sylvia Plath. O presente artigo reúne, primeiramente, aspectos que visam demonstrar a possibilidade de servir-se da identidade feminina representada na literatura e no cinema nos anos quarenta, cinquenta e sessenta a fim de pesquisar, em segundo lugar, o modo como podem essas identidades ser comparadas e entrelaçadas com a identidade pós-moderna relativa ao papel da mulher na sociedade. No intuito de mobilizar reflexões sobre o papel profissional feminino na pós-modernidade, a cujos efeitos e contribuições acolheram uma correspondente melhoria da qualidade de vida da mulher, propomo-nos debater a partir das representações tomadas de duas obras literárias e duas obras cinematográficas.

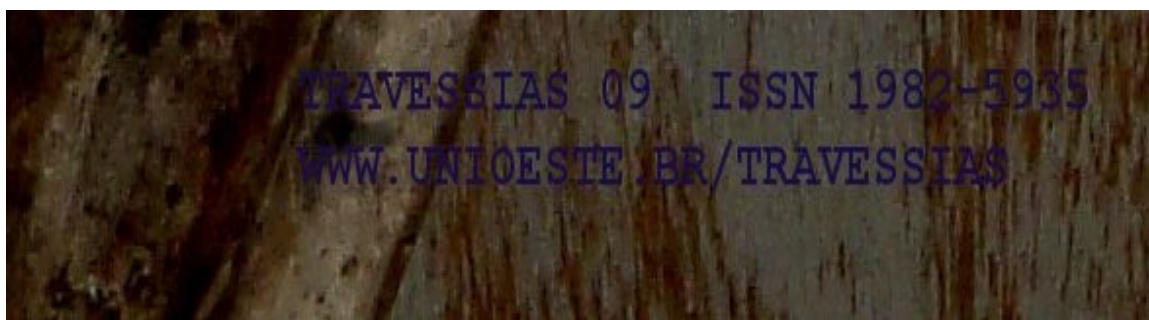
Serão usados os textos *Um teto todo seu*, de Virginia Woolf, e *Pursuit* e *Lady Lazarus* de Sylvia Plath; além disso, utilizaremos os filmes *As horas* e *Sylvia, paixão além das palavras*.

No dizer de Bakhtin (1981) é da história que o texto escuta “vozes”, deixando de representá-las como uma unidade, substituindo-a pelo jogo de confrontações. Daqui se infere a aliança entre literatura e história, como podendo demonstrar que o valor literário de cada época está necessariamente atrelado às reflexões que se debruçam sobre ela.

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1 Literatura comparada

A forma de literatura comparada abre um vasto campo de pesquisa, com enfoques e metodologias bastante variadas. Na França, a literatura comparada surgiu no século XIX com a finalidade de extrair leis gerais e comparar estruturas ou fenômenos análogos. Conservando os aspectos com os quais os franceses a divulgavam, a literatura comparada manteve-se imprevisível e ambígua, tendo sido por isso muitas vezes confundida com a literatura geral. Todavia, tal aproximação devia unicamente manter o espírito cosmopolitano que havia colaborado com o seu surgimento.



Tieghem (1951) é o primeiro teórico a distinguir a Literatura Comparada da Literatura Geral. De acordo com ele, o objetivo é essencialmente o estudo das diversidades de literaturas nas suas relações entre si, isto é, em que medida na inspiração, no conteúdo, na forma e no estilo umas estão ligadas às outras.

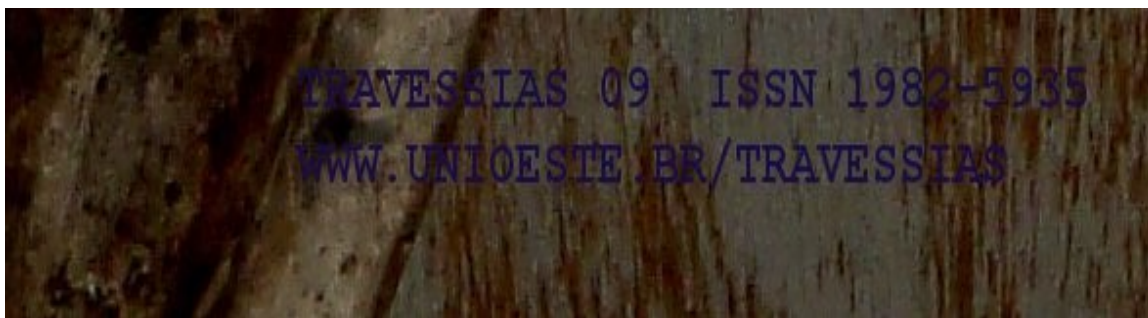
Segundo Alves (2006), os pressupostos da Literatura Comparada contribuem para a concepção do fenômeno literário como um fenômeno de cultura, a fim de que o texto literário seja visto como uma forma especial da comunicação e, conseqüentemente, de representações do mundo. Isto é, a literatura como um precursor de cultura, estilos e ideais. Isso vem de encontro com a fala de Leahy-Dios (2004), segundo a qual a literatura e os estudos literários têm sido centralizados na representação de uma sociedade desejada.

Ao fazer uma análise que aborda aspectos culturais e de identidade, que é o caso a que nos propomos, faz-se necessário entender como a Literatura Comparada torna-se uma ferramenta viável e apropriada para a fundamentação teórica da análise. Nesse sentido, porque o processo literário é um processo de socialização, não é possível separar a literariedade dos contextos sociais e culturais.

Todavia, como observa Alves (2006), o comparativista também não deve se limitar ao texto: as questões abordadas sempre ultrapassarão o texto em si mesmo, havendo necessidade de iniciar-se em diversos métodos críticos, tomar consciência do problema que tem de ser objeto de estudo. Daí porque o que mais importa para um comparativista não são as repetições das teorias, mas antes as novas reflexões que surgem com seu trabalho.

Num sentido complementar, como diz Carvalhal (1992), a Literatura Comparada, sendo uma atividade crítica, não necessita excluir o histórico, por que ao lidar amplamente com dados literários e extra-literários ela irá fornecer uma base fundamental à crítica literária, a historiografia literária e à teoria literária.

Assim, além de proporcionar estudos comparados, o uso da literatura vinculada com outras artes, como o cinema, a música e a pintura, é também um memorial, no qual o pesquisador



faz um resgate da história e apresenta uma nova reflexão, oportunizando assim novos horizontes de conhecimento.

2.2 O Cinema

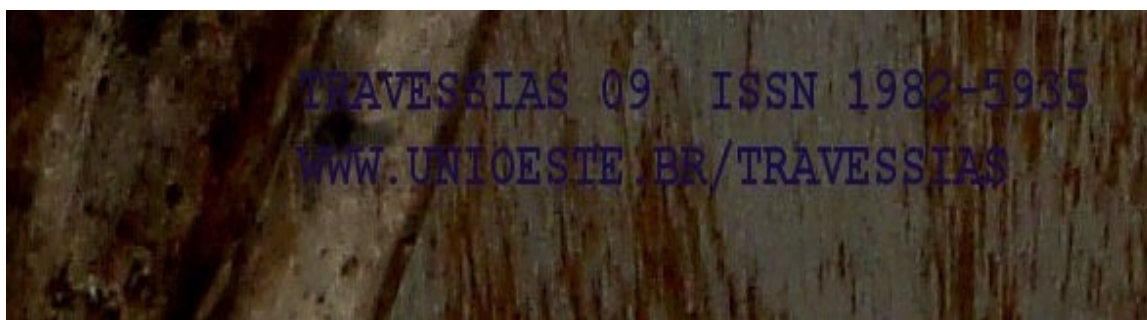
O cinema, distintamente da literatura que sugere com o texto, é realista na medida em que ele mostra a coisa, diz Reyes (2009). O cinema trabalha com a realidade dos objetos, dos homens e não tem compromisso com o real, mas sim com a representação do mesmo.

Através de estudos e práticas diversas da perspectiva construíram-se os estudos sobre a arte da memória. Primeiramente a pintura com a sublimação de tornar presente o ausente e muito mais, tal como tornar à vida àqueles que por muito tempo se encontram mortos.

O que para a pintura é chamado “janela” passa a ser a “tela do cinema”, local onde são colocadas imagens e locais em movimento, por onde o espectador, em observação ativa, vê passar o mundo. A perspectiva do olhar, o reflexo do ponto de vista na arte torna-se a expressão enquanto político e que se altera a cada momento. Ao olhar para o outro faço projeções, estereótipos ou modalidades. O olho se torna a janela do pensamento.

No cinema o espectador apenas senta, conserva o olhar fixo na tela. O restante as imagens farão por ele: os movimentos que seu corpo e olhar fariam, caso tivesse que realmente se movimentar para ver tudo o que o filme mostra, como voar, penetrar no solo, chegar perto, distanciar-se, e assim por diante. É como uma linguagem universal. As imagens em movimento do cinema estão pelo mundo em andamento.

Os filmes relatam por isso a vida cotidiana e os eventos significativos de cada existente, chegando a exprimir a vivência dos dilemas dos valores em sociedade. Um exemplo desse conflito é expresso na cena do filme *Sylvia, paixão além das palavras*, no qual a protagonista aguarda ansiosamente pela avaliação crítica de uma revista sobre seus poemas. No caso, a crítica tem em vista atender à classe social da qual ela faz parte e que se mostra “(...) *essencialmente comercial, forma poética burguesa e explicitamente ambicioso* (...)”.



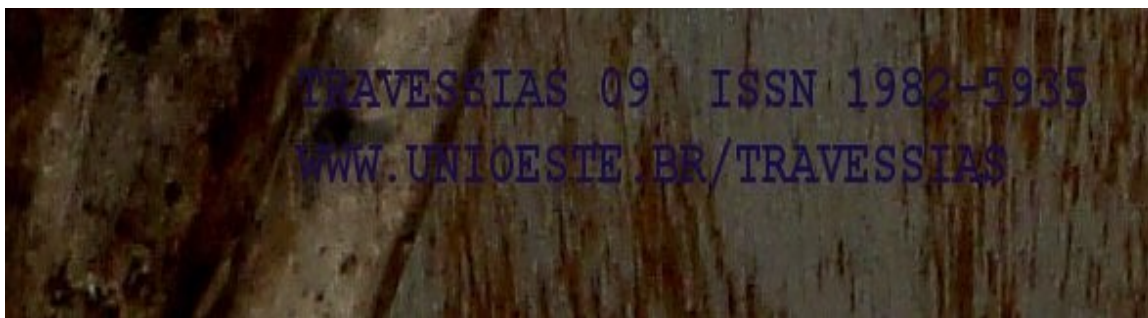
Além de dilemas morais, igualmente entram em pauta conflitos entre valores culturais, mensagens de diversas formas e vícios para a sociedade, transcrevendo lugares, homens e mulheres da realidade para a linguagem do cinema. Esses filmes, segundo Almeida (1999), possibilitam transcrever as caricaturas, pois o público vai reconstruindo os papéis dos personagens e nisso os estereótipos vão se desfazendo.

Imaginar, para Hillman (1988), significa ver, ouvir, sentir por meio de uma imaginação que liberta os eventos de sua compreensão literal. É suspeitar do que está sendo dado como certo, objetivo e oficial. No cinema as imagens recebem um sentido dado pela cultura: o imaginário nasceria da junção entre as imagens que vêm do mundo exterior e as imagens criadas pela imaginação do homem ou, como diz Machado (1997), pelo seu “cinema interior”.

Para Bosi (2000), a imagem amada e a temida tendem a perpetuar-se: vira-se ídolo ou tabu. E a sua forma nos ronda como doce ou pungente obsessão. É o exemplo da obsessão de Sylvia pelo marido, na cena de sua última tentativa de reconquistá-lo. “... *Sylvia diz: senti sua falta, quase enlouqueci. Vamos voltar para Devon ... e aí seremos só nós, as crianças e o trabalho...*”.

Na arte, o glamoroso é poder brincar em seguir de absoluto a história, se achar que deve ou se preferir, alternando a cronologia e apresentando o depois como prova. E como afirma Almeida (1999), assistir a um filme é estar envolvido num processo de recriação da memória. Santo Agostinho (*Confissões X*) refere-se à memória como sendo o lugar onde o sujeito se encontra a si mesmo e se recorda das ações que fez, do seu tempo, do lugar e até dos sentimentos que dominavam ao praticá-las. E nesse lugar também estão todos os conhecimentos aprendidos ou pela experiência própria ou pela crença.

De certo modo, a interpretação no cinema sugerida por um filme apenas pela mensagem visível seria incompleta. A ela dever-se-ia acrescentar o gostar e o desgostar, o emocionar-se e tudo o que ao mesmo tempo se pode pensar e sentir do ponto de vista social e individual. A recepção estética do sujeito é tal que, segundo Almeida (1999), a compreensão de um mesmo filme, suas idéias e a percepção dele, após ser assistindo repetidas vezes e com intervalo de anos, modifica-se, atualiza momentos diferentes da vida e torna-a diferente e enriquecida de novas



sugestões. Daí que se o importante da interpretação residisse unicamente na dimensão visível, tornar-se-ia impossível descortinar novas descobertas, diferenças e discordâncias.

Nesse sentido é pertinente a definição de Bakhtin de “expressão artística”: é uma “construção híbrida” que mistura a palavra de uma pessoa com a de outra. E, porque o filme (cinema) é o elemento onde torna-se mais visível uma tal colaboração e mistura, justo nele isso se aplica mais facilmente. O cinema propicia a reinvenção da memória: quando o expectador recebe as novas imagens acontece com ele a tomada de posição para o rearranjo, para o processo de reinvenção com as imagens já armazenadas na memória.

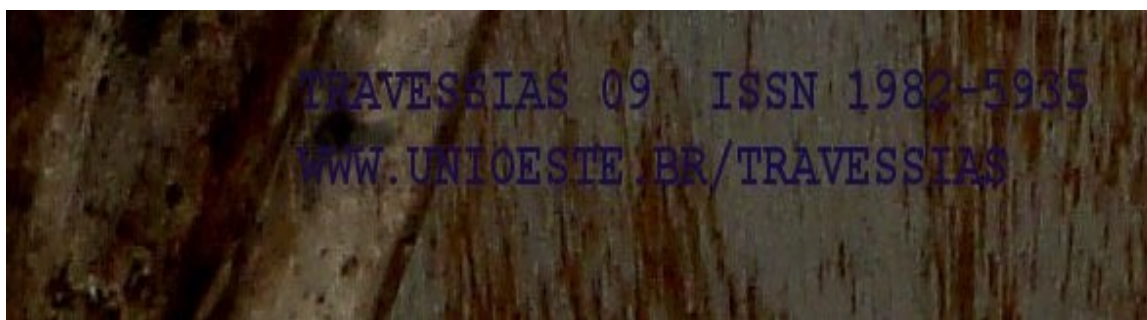
2.3 O caso Sylvia Plath

Em seus escritos, Plath servia-se de uma linguagem figurativa e de imagens fortes para reforçar o tema de seus poemas, especialmente os do suicídio e da morte. Como pode ser exemplificado no poema “*Pursuit*”, que quer dizer “perseguição”, no trecho em que diz: “*There is a panther stalks me down: one day I’ll have my death of him*”, que significa “*Há uma pantera me esperando de tocaia: algum dia vou morrer graças a ela*”.

Tanto pelo poema escrito em língua inglesa, como através do filme, pode-se reconhecer como sendo esse verso referido a ele (Ted Hughes): no texto poético em inglês o verso acima se refere à pantera como *Him*, que significa “ele”. Todavia, todas as traduções da língua portuguesa escolheram traduzi-la como significando “ela”. “Pantera” é feminino e na cena do filme realmente torna-se compreensível a situação (aparentemente ambígua) descrita por Plath.

Desde os gregos, as origens da poesia foram identificadas como sendo um impulso em direção à divinação. Seriam os poemas uma tentativa de escapar ao tempo e à morte?

Nos seus poemas, a autora Sylvia recorre à poesia como modo de exorcizar seu escapismo: além do reforço das imagens, ela adota a posição da divindade. Procura precaver-se do futuro: a pantera aterrorizante e predadora é seu consorte: Ted. Ele vem das trevas e aponta para o motivo da impossibilidade derradeira dela de escapar da morte.



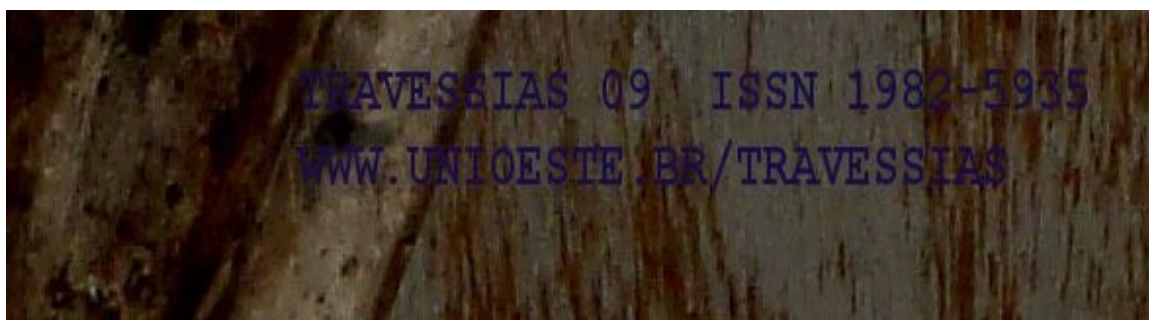
E tal é a configuração natural da forma dramática: o enredo encaminha-se para se resolver com a morte. A morte é a libertação. As imagens criadoras da poetisa apresentam o enredo de um calvário, onde o que prevalece é a consumação da dor, antevista de modo criador pela sua atividade mais íntima e conhecida de poeta.

Para Schopenhauer (ano) é a dialética do amor e do ódio cósmicos que governaria a encarnação poética: *“por vezes são todos unidos numa ordem pelo amor; outras, são carregados em direções diferentes pela repulsão da disputa”*. No momento em que sua estro poética e inspiração a abandonam, Sylvia sente que está perdendo em “realizações” para seu marido. Esse momento é particularmente visível na cena em que ela é levada para passear de barco com Ted. A intenção do marido é das melhores: espera que ela reencontre sua fonte de inspiração. Mas a reação da poetisa é inversa: mostra sua irritabilidade e desprezo pela iniciativa do marido. O diálogo então se desenrola. Diz Sylvia: *“Estou sem inspiração, é porque não tenho nada pra escrever”*. A isso responde Ted: *“Sabe qual é o seu problema?”*; responde imediatamente Sylvia: *“Ter um marido que acha que pode me ensinar a escrever poesia?”* Responde Ted: *“Não há segredo, precisa encontrar um tema e se concentrar nele (...)”*. E nisso Sylvia acentua: *“O meu problema é não ter tema...”*.

Noutra cena, já casada e dona de casa, nos últimos esforços para voltar a produzir seus poemas, Sylvia é questionada por um casal de amigos, convidado para um jantar: *“(...) Amigo: Então Sylvia, Ted estava nos falando sobre sua nova produção como poetisa. Sylvia: aqui não tem nenhuma poetisa, aqui o único escritor é o Ted.”*

Para Stam (2008), é da história da pintura e das artes visuais que torna-se herdeira a trilha da imagem, ao passo que a trilha do som herda de toda a história da música, do diálogo e da experiência sonora. Neste sentido, a adaptação consiste na ampliação do texto-fonte por meio destes múltiplos intertextos, onde tanto o gênero literário quanto o gênero cinematográfico se mostram permeáveis, de maneira geral, às tensões históricas e sociais, visto que ambos se servem e se utilizam da reminiscência.

2.4 A Identidade Feminina em transição nas décadas de 40, 50 e 60

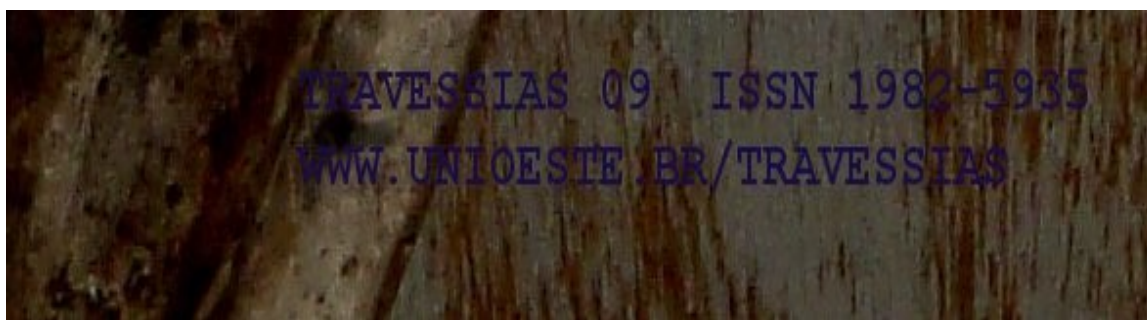


Nas décadas de 40, 50 e 60, o modelo feminino padrão incluía uma identidade mais voltada ao casamento e à educação dos filhos. Entretanto, as mulheres estavam também se preocupando com suas vidas profissionais, construindo assim também uma identidade profissional ativa, mas num período de transição bastante significativo, que estabelecia a díade: mulheres *versus* ocupação.

Ao afirmar que as mulheres, nessas décadas, estavam em um período de transição profissional, trazemos de modo subjacente conceitos de identidade e representação. Para Hall (2003), na ciência social contemporânea o conceito de identidade é demasiadamente complexo, pouco desenvolvido e menos ainda compreendido para ser definitivamente posto à prova. Entretanto, a complexidade que surge ao se tentar definir o conceito de identidade pode nos auxiliar a entender mais claramente as representações que Plath ou Woolf têm de suas vidas, uma vez que o conceito de identidade não é definitivo ou estático.

E para Hall (2003) a identidade plenamente unificada, completamente segura e coerente é uma fantasia. Sylvia faz uma construção da imagem do marido que pode não existir. Como podemos observar na cena em que a sua colega de quarto, antes de Sylvia iniciar o romance com Ted Hughes, aconselha-a não ter esperanças em relação a Ted. Diz a Amiga: “(...) *Um dia ele causará minha morte?! Um pouco mórbido, não acha?*”. A que responde Sylvia: “*Ele é meu predador das trevas*”. Responde a Amiga: “*Não fique muito esperançosa, ele e sua turma só se preocupam com poesias. Todo o resto é só distração, incluindo uma namorada americana com certificados de intercâmbio e bicicleta vermelha.*”

Tanto nas sociedades tradicionais como nas pós-modernas, com o passar do tempo os comportamentos considerados masculinos ou femininos têm mudado. Com a mulher fora de casa, as relações dos casais estão sujeitas a interferências como: horários diferenciados, compromissos extras e viagens. Um exemplo disso é exibido na cena em que o marido Ted tem de se fazer presente a uma cerimônia de apresentação e onde Sylvia decide voltar para casa porque tem provas para corrigir e está cansada. Diz Sylvia: “*Desculpe, estou cansada e tenho uma pilha de provas pra corrigir, podemos ir embora?*” Responde Ted: “*Tenho que agradecer ao Mervin pela crítica e tem o Baskin, está aqui?*”. Pergunta Sylvia: “*Quem é este?*” Responde Ted: “*É quem organizou tudo isso. Sinto muito*”. Aquiesce Sylvia: “*Está bem!*”



Conforme Vieira (2005), o trabalho como força estruturante da identidade feminina desempenha papel altamente significativo, pois se a mulher não trabalhar nunca atingirá a forma mais expressiva de independência feminina, que só é alcançada pelo poder econômico, obtido principalmente através do trabalho.

Não é bem verdade quando ouvimos pessoas falarem que a identidade feminina é completa e total, pois é definida por natureza heterogênea e segue um processo contínuo. Vieira (2005) afirma que a identidade feminina é produto social e reflexo do olhar do outro.

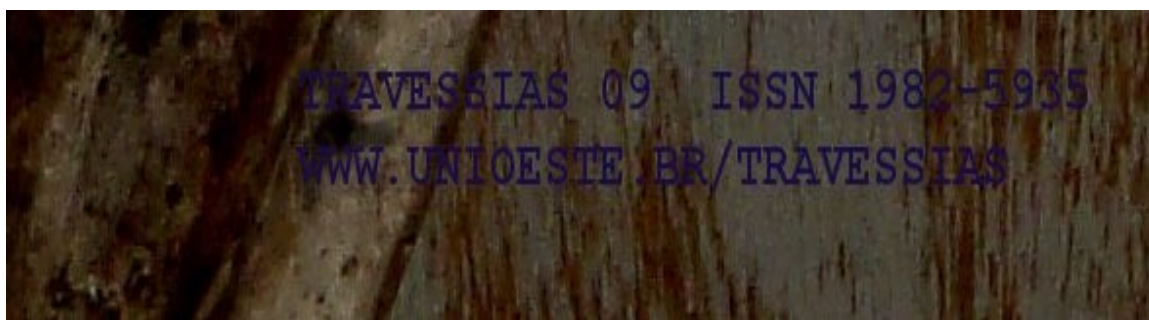
Segundo a elaboração contextual do personagem Sylvia, é construída uma nova identidade com base na visão padrão de um marido na década de 50, uma visão voltada para a mulher que cuida dos afazeres da casa e da alimentação do casal. Em uma casa com vistas para a praia Sylvia tenta escrever, mas não consegue se concentrar. Diz ela: *“Estou desarrumada porque estava cozinhando!”*. Exclama Ted *“Cozinhando! Pensei que fosse escrever”*. Responde Sylvia: *“Alguns maridos ficariam felizes por suas esposas prepararem bolos...”*.

Tudo indica que o marido da Sylvia não a vê sob este prisma, mas antes esforça-se por encorajá-la profissionalmente, falando da importância do seu papel (profissional) de escritora.

Mostra-se consoante com a fala de Bakhtin (2000), de que o pensamento enquanto pensamento nasce no pensamento do outro, que manifesta sua vontade, sua presença, sua expressão, seus signos, por trás dos quais estão as revelações divinas e humanas. Pergunta Ted: *“O que está havendo?”*. Responde Sylvia: *“Eu vejo.”* *“Vê o que?”* – questiona Ted. Diz Sylvia: *“Porque você insiste em me humilhar?”* Responde Ted: *“Sylvia, ninguém está te humilhando, para que me dar ao trabalho, se você faz isso muito bem sozinha...”*.

2.5 Sylvia Plath e Virginia Woolf

Sylvia Plath nasceu em 27 de Outubro de 1932. Era filha de uma família de classe média na cidade de Jamaica Plain, em Massachusetts. Sensível e inteligente, era extremamente popular na escola, onde obteve sempre notas excelentes, chegando a ganhar alguns prêmios literários. Durante o tempo em que permaneceu na universidade, escreveu cerca de 400 poemas. Porém,



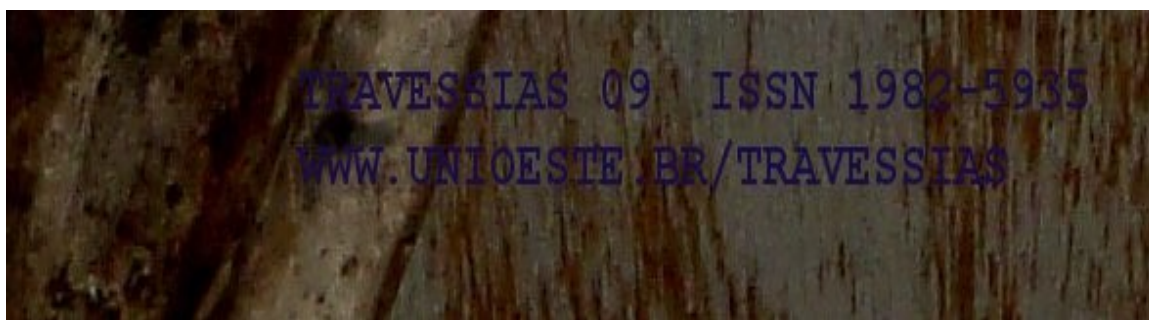
por detrás da aparência de perfeição escondia uma profunda angústia e sofrimento, originados pela morte do pai, quando ela tinha cerca de nove anos de idade.

No percurso de sua vida, por três vezes Plath tentara suicídio. Essas experiências eram descritas em seus poemas e também em seu romance “A Redoma de vidro”, publicado em 1963, e no trecho do poema “Lady Lazarus”: “(...) *Tentei outra vez, a cada dez anos, eu tramo tudo... Essa é a terceira vez, que eu tramo, para aniquilar cada década*”. Com tratamentos de eletro-choques e sessões de psicoterapia ela passou por um momento de recuperação e se restabeleceu. Ela gradua-se então com louvor e consegue uma nova bolsa para estudar em Cambridge, na Inglaterra. Foi neste lugar que ela conheceu e logo se casou com Ted Hughes, também poeta. De início sua vida sentimental era toda glamorosa. Entretanto sua vida profissional estava de mal a pior, pois não conseguia se sentir inspirada para escrever, mesmo com o apoio de seu marido, que fazia várias tentativas para redespertar em Sylvia a inspiração. Todas as tentativas foram frustradas. (Cena do filme em que ele a leva pra passear no rio, já citada).

Com o passar do tempo, Sylvia deixou de escrever, trabalhava como professora e cuidava do lar. Seu casamento é marcado por infidelidades do marido Ted, que era tenebroso controlar.

Uma vez casada, Sylvia adormeceu sua identidade profissional, anulou-se diante da situação. Mas com a separação Sylvia resgata-a e volta à ativa. Ela retorna a Londres e volta a trabalhar intensamente, cuidando de seus filhos e produzindo poemas. Em 11 de fevereiro de 1963 Sylvia cometeu suicídio inalando gás de cozinha, após ter deixado no quarto o café da manhã para seus filhos e ter lacrado o quarto a fim de que o gás avançasse nos cômodos. Dois anos após a sua morte foi publicada uma coletânea de seus últimos poemas, e em 1986 o livro *Collected Poems*, publicado por Ted Hughes.

Virginia Woolf nasceu em uma família que a estimulou muito em seus estudos, mas fora objeto de abuso sexual na infância, por seus meio-irmãos mais velhos. Esta questão, acrescida da perda, aos 13 anos de idade, de sua mãe, e também pelo fato de acompanhar os horrores de duas guerras mundiais leva a compreender por que eram tantos os distúrbios de que sofria e tantas as séries de tentativas de suicídio.



Ao contrário de Plath, Virginia obteve o reconhecimento de escritora em vida. Casada com o escritor Leonard Woolf, Virginia escreveu nove romances, duas biografias, sete volumes de ensaios, vinte e seis cadernos de diários e uns cem números de cartas, sempre apoiada pelo marido. Entretanto, já no início do casamento seu marido decidiu que ela não teria resistência para ser mãe, o que tornou-se para Virgínia numa fragilização de sua identidade. Ela passou por inúmeros tratamentos violentos e foi conduzida a um hospício, que exigia reclusão absoluta e proibia atividades do tipo leitura e escrita, vindo a produzir nela efeitos nefastos.

Esteve em meio à cadeia de mulheres inglesas, que produziram literatura, sua obra é sempre classificada como sendo das mais inovadoras e estimulantes, entre ambos os sexos de criadores literários. Sentindo-se incapaz de dominar sua vida, sempre confabulando com a essência de tragédia, preferirá a morte afogando-se num rio próximo a sua casa, com os bolsos do casaco cheios de grandes seixos e cascalhos.

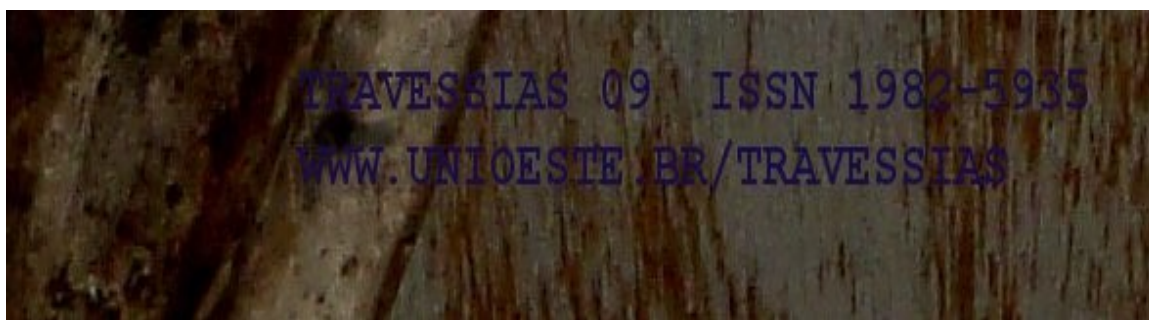
Diferentemente de Plath, Woolf não se deixou anular pela questão profissional, mas se deixou anular pela questão pessoal: essa identidade, como pessoa, foi anulada, pois aderira ao marido sem buscar uma resposta para sua vontade própria. A quantidade de remédios que teve de tomar, os internamentos e isolamentos noutra cidade do interior, vêm recordar a ela o sentimento de que odiava tudo aquilo, mas sem transmutar a crença vinda de fora de que aquilo era o melhor para ela. Inevitável foi aqui também o suicídio.

3 Considerações Finais

Nunca será demais dizer que a história das mulheres é um recorte temático em franco desenvolvimento. Nas últimas décadas, o interesse pela realidade histórica e representacional feitas do feminino mobilizou especialistas de diferentes domínios de conhecimento e produziram na literatura e no cinema diferentes abordagens, saindo do tradicional que contentava-se com o retrato de algumas mulheres notáveis.

Como disse Virginia Woolf em seu livro *Um Teto todo Seu* (1928):

“As mulheres e a ficção’ poderia significar e talvez vocês assim o quisessem a mulher é como ela é; ou poderia significar a mulher é a ficção que ela escreve; ou poderia significar a mulher é a ficção escrita sobre ela; ou talvez quisesse dizer que, de algum modo, todos



os três estão inevitavelmente associados, e vocês desejariam que eu os examinasse sob esse ângulo”.

A mulher não consegue fugir do que ela é como pessoa, mesmo na ficção sempre ficam traços de sua personalidade, ou de suas experiências de vidas. Como é o caso das autoras expostas nesse artigo. A vida está ligada às produções efetuadas por elas.

Virgínia ainda argumenta sobre a mulher e a literatura, dizendo que:

“Tudo o que poderia fazer seria oferecer-lhes uma opinião acerca de um aspecto insignificante: a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo dela se pretende mesmo escrever ficção; e isso, como vocês irão ver, deixa sem solução o grande problema da verdadeira natureza da mulher e da verdadeira natureza da ficção”.

A mulher para se tornar independente precisa, como fora dito anteriormente no aspecto de identidade, ter um poder econômico que é alcançado principalmente pelo trabalho. Ter um lugar para ela, e dinheiro para escrever neste caso.

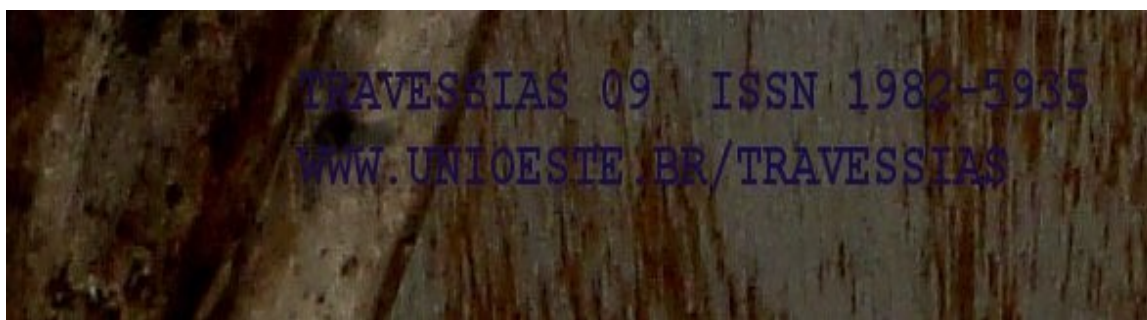
Entretanto, no período em que as autoras viveram, conseguir dinheiro vivendo de literatura era muito difícil, como ainda é atualmente. Conforme Vieira (2005), a mulher tem de ser bem-sucedida nas suas atividades profissionais, considerando que tudo na disputa do mercado de trabalho é mais difícil para a mulher do que para o homem, desde a obtenção de emprego, até galgar as posições hierárquicas superiores que dão destaque profissional.

Lançar luz à história das mulheres, segundo Macedo (2002), equivale a reconhecer a importância e o papel de metade da sociedade, para se inconformar com generalizações abusivas, e buscar as singularidade e as diferenças. Em vários momentos da história sabemos que as mulheres estão presentes e colaboram com suas experiências, que indicam pontos de comparação e de reflexão da mulher na e sobre a sociedade atual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINHO, Santo. Confissões. Tradução de J. Oliveira Santos. 1 ed. Editora Abril. São Paulo, 1973.

ALMEIDA, Milton José. **Cinema Arte da Memória**. Campinas – SP: Autores Associados, 1999.



ALVES, Lourdes Kaminski. **Literatura Comparada**: nem o presente, nem o futuro existem sem o paradigma do passado. Sobre Comunicações/Ensaio. Syntagma, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense, 1981.

BLOOM, Harold. Um mapa da desleitura. Tradução Thelma M. Nóbrega. 2 ed. Imago, 1995.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 6 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BURGESS, Anthony. **A literatura inglesa**. 2 ed. São Paulo: Ática, 2003. (Tradução de Duda Machado).

CÂNDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**: estudos de teoria e história literária. 7ª Ed. SP: Ed. Nacional, 1985.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1992.

GUIMARÃES, Áurea Maria. In 23 Reunião Anual ANPED, Caxambú – SP: DP&A, 2000 .

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 7 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

(Tradução de Tomas Tadeu da Silva e Graciara L. Louro).

JAWSNICKER, Cláudia. **Lady Lazarus – O Renascer de Sylvia Plath**. Revista Verbo, 2005.

LEAHY-DIOS, Cyana. **Educação Literária como metáfora social**: desvios e rumos. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MACEDO, José R. **A mulher na idade média**. 5 ed. Revista e Ampliada. São Paulo: Contexto, 2002.

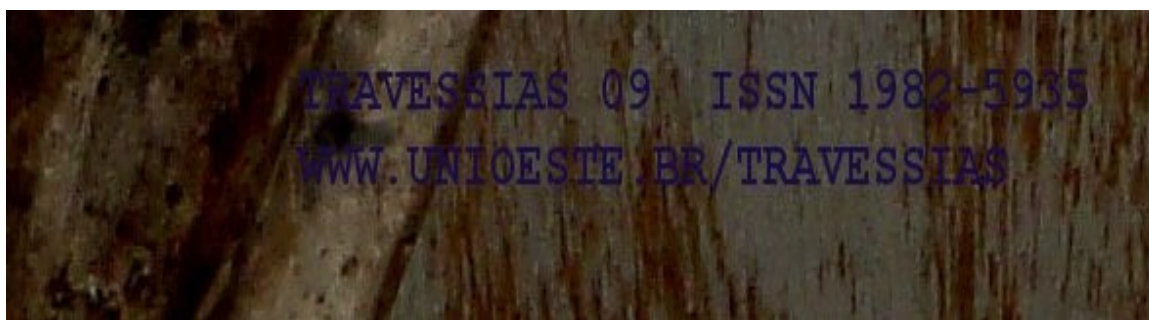
REYES, Josmar de Oliveira. **O filme como leitor do texto literário**: reflexões teóricas. Anais do IX Seminário Nacional de Literatura Histórica e Memória-Literatura do Cinema e III Simpósio Gêneros Híbridos da Modernidade – Literatura no Cinema. SP; 2009.

ROSSI, Paolo. **A chave universal**: artes da memorização e lógica combinatória desde Lúlio até Leibniz. Tradução Antonio Angonese. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

TIEGHEM, P.V. **La Littérature Comparée**. Paris: Armand Colin, 1951.

VIEIRA, Josênia Antunes. **A identidade da mulher na modernidade**. In 21 Especial, 2005.



YATES, Frances A. **A arte da memória**. Tradução Flávia Bancher. Editora Unicamp.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações Filosóficas**. Tradução de José C. Bruni. 2 ed. Abril Cultural. São Paulo, 1979.