

ROMPENDO AS FISSURAS DO INTERDITO

Silvana Augusta Barbosa Carrijo Silva¹

Resumo: A questão da condição feminina constitui *tópos* eleito e contemplado na obra literária de Marina Colasanti. Advogando o direito de enunciação literária feminina, as reflexões da autora, tanto no ensaio “Por que nos perguntam se existimos” (1997) quanto no conto “Com sua voz de mulher” (1998), colaboram para todo um processo de questionamento dos alicerces teóricos de uma hermenêutica falocêntrica que, estabelecendo interditos à voz feminina pelo viés de um cânone literário masculino, considera como marginal a produção literária de autoria feminina.

Palavras-chave: Marina Colasanti, Condição Feminina, Autoria Feminina.

Abstract: The issue of feminine condition constitutes a *tópos* chosen and contemplated in the literary work of Marina Colasanti. Defending the right of feminine literary enunciation, the reflection of the author, in the essay “Por que nos perguntam se existimos” (1997) as well as in the short story “Com sua voz de mulher” (1998), developed by the writer collaborates to a deep process of questioning the theoretical ground of a phalocentric hermeneutics which, placing restrictions on the feminine voice under the view of a masculin literary canon, considers the literary production of female authorship as marginal.

Key-Words: Marina Colasanti, Feminine Condition, Feminine Voice

A interdição à fala feminina encontra raízes assentadas no Novo Testamento, quando Paulo, dirigindo-se a Timóteo, afirmava de maneira incisiva que a mulher deveria ouvir a instrução em silêncio e submissão. Assim, sussurros, lamentos e a cantilena das orações constituíram por muito tempo, o quinhão discursivo atribuído e concedido às mulheres, na esfera da modalidade oral da linguagem. No âmbito da modalidade escrita, mais especificamente da criação literária, tal interdição se fez historicamente presente vez que o sujeito masculino constituiu, durante séculos, voz enunciativa quase exclusiva.

Todavia, a linguagem como faculdade humana para simbolização não constitui prerrogativa masculina, vez que as mulheres apresentam toda uma necessidade e habilidade de simbolizar o mundo por meio da palavra. Assim, a uma interdição à fala feminina correspondeu sempre uma tentativa, por parte das mulheres, de romper as fissuras do interdito. Hildegard de Bingen (1090-?) na Alemanha, Madre Francisca Josefa del Castillo (1671-1742) na Colômbia

¹ Professora do Curso de Letras da Universidade Federal de Goiás em Catalão. Doutoranda em Letras pela UFG.

e Sórora Juana Inés de la Cruz (1648?-1695) no México insurgem como exemplos de mulheres que se ingressavam em conventos com o intuito de aprender a ler e a escrever (Lobo, 1997). Já para Marie de France, considerada a primeira escritora francesa, o processo de alfabetização se deu graças à alta posição por ela ocupada na corte do rei Henrique II e da rainha Eleonor de Aquitânia (Lobo, 1997).

No entanto, como não só a esfera da produção literária, mas também o campo da recepção e crítica da obra de arte foram marcados por séculos pela presença praticamente exclusiva do masculino, intelectuais vários se negaram a reconhecer a autoria feminina de algumas produções literárias. Ilustrativo, neste sentido, é o posicionamento de Jean Jacques Rousseau frente às *Cartas portuguesas*, escritas por Sórora Mariana Alcoforado, motivada pelo caso amoroso travado com o Conde de Camilly – Noel Bouton – e publicadas em Paris em 1669. Em *Carta a d'Alembert*, Jean Jacques Rousseau realiza uma avaliação patentemente misógina a respeito das mulheres, em um sentido geral, e das cartas de Mariana Alcoforado, em um sentido particular:

As mulheres em geral não prezam nenhuma arte, nenhuma as prende e não têm gênio nenhum. Podem brilhar nas pequenas obras que exigem apenas leveza de espírito, graça, às vezes até alguma filosofia e raciocínio. São capazes de adquirir ciência, erudição, e tudo o que se alcança à força de aplicação. Mas este fogo celeste que aquece e abrasa a alma, este gênio que consome e devora, esta eloquência estuante, estes transportes sublimes que levam os seus encantos até o fundo dos corações, não os achareis jamais nos escritos das mulheres. Todos frios e bonitos como elas. Terão o espírito que quiserdes: alma é que nunca. Serão cem vezes mais razoáveis do que apaixonadas. As mulheres não sabem descrever nem sentir o verdadeiro amor. [...] Apostaria tudo quanto há no mundo em como As Cartas Portuguesas foram escritas por um homem (Rousseau apud Ferreira, 2002: 56)².

Todavia, as mulheres, por via de suas produções literárias, vão aos poucos rompendo essa espécie de “cárcere da linguagem”, ainda que o façam, primeiramente, através de pseudônimos masculinos, prática bastante vigente no século XIX, tentativa, por parte da mulher escritora, de sulcar, ainda que

² Algumas atualizações ortográficas, mais especificamente em relação à acentuação gráfica, foram por nós realizadas no trecho em questão.

de forma tímida e camuflada, os orifícios que obstavam sua inserção no mundo das letras.

Se essa prática da produção literária feminina caracteriza-se, primeiramente, por um certo acanhamento, a partir da segunda metade do século XX, verifica-se a insurgência de obras de escritoras várias, trazidas à baila como objeto de investigação científica, no que pesem algumas investidas desfavoráveis, por parte de escritores e críticos do sexo masculino, em relação à literatura produzida por mulheres. Graciliano Ramos, por exemplo, ainda que em uma postura autocrítica, confessa sua incredulidade em relação à competência literária de Rachel de Queiroz como romancista:

O quinze caiu de repente ali por meados de 30 e fez nos espíritos estragos maiores que o romance de José Américo, por ser livro de mulher e, o que na verdade causava assombro, de mulher nova. Seria realmente de mulher? Não acreditei. [...] Depois conheci João Miguel e conheci Raquel de Queiroz, mas ficou-me muito tempo a idéia idiota de que ela era homem, tão forte estava em mim o preconceito que excluía as mulheres da literatura. Se a moça fizesse discursos e sonetos, muito bem. Mas escrever João Miguel e O quinze não me parecia natural (Ramos, 1989: lxii-lxiv).

Significativo, neste sentido, se mostra o fato de, até meados do século XX, a crítica literária brasileira consistir, como bem nos lembra Duarte (1990), em território quase exclusivamente masculino, formado por nomes como Sílvio Romero, Araripe Júnior, José Veríssimo, Sérgio Millet, Álvaro Lins, Mário de Andrade e Tristão de Athayde. Como exceção, surge, nesse quadro, a figura de Lúcia Miguel-Pereira, que se impôs como respeitável historiadora e crítica graças à seriedade de seu trabalho e a seus conhecimentos literários. A grande maioria desses homens, desses críticos,

Atribuía à mulher que escrevia, com raras exceções, um estatuto inferior frente a um escritor; revelam também freqüentemente seu constrangimento em fazer crítica de textos femininos, tal o ineditismo da situação. José Veríssimo chega a lamentar que a língua portuguesa não seja como a francesa que não possui feminino para as palavras autor e escritor. Os críticos franceses, na sua opinião, seriam portadores de “inapreciável vantagem” porque estariam “desobrigados das cortesias” que as convenções sociais impunham no tratamento a uma mulher (Duarte, 1990: 75, grifos da autora).

Como personalidade artística e cultural extremamente preocupada com a condição das mulheres, a escritora Marina Colasanti contempla em suas obras o universo feminino que encerra, entre outras questões, a relação mulher/escrita. Ciente das dificuldades que ainda hoje cerceiam a prática da produção literária feminina, a autora denuncia alto e em bom som a atitude preconceituosa através da qual alguns homens vislumbram a literatura produzida por mulheres:

as escritoras estão perfeitamente conscientes de que ainda hoje um preconceito pesado tende a colorir de rosa qualquer obra de literatura feminina. Apesar da onda dos anos sessenta que envolveu os escritos das mulheres em um grande e esperançoso movimento, não conseguimos vencer a barreira. O preconceito perdura. Pesquisas mostram que basta a palavra mulher em um título para espantar os leitores homens e abrandar o entusiasmo dos críticos. E embora não precisemos mais nos esconder atrás de pseudônimos masculinos, como no século XIX, sabemos que os leitores abordam um livro de maneira diferente quando ele é escrito por uma mulher ou por um homem (Colasanti, 1997: 37, grifo da autora).

Trabalhando em revistas femininas como *Nova* e *Cláudia*, a partir do início da década de 70, a autora acumulou um arquivo documental sobre questões femininas durante mais de trinta anos, fruto de suas pesquisas sobre o assunto e de seu exercício de reflexão sobre o mesmo. Para Marina Colasanti, refletir sobre a condição feminina se faz imprescindível na prática intelectual e artística da mulher:

a questão da mulher sempre foi muito importante para mim. É difícil entender uma mulher que se queira intelectual, que trabalhe no campo das letras e que não faça reflexões sobre a sua própria condição no mundo. No entanto, isso existe. Mas, para mim, seria impossível. É o processo natural, se eu estou refletindo sobre o porquê das coisas, a primeira reflexão que se impõe é por que eu, nós, mulheres, somos cidadãs de segunda categoria, ou éramos, ou ainda somos?!³

Advogando o direito de enunciação literária feminina, as reflexões desenvolvidas pela escritora colaboram para todo um processo de questionamento dos alicerces teóricos de uma hermenêutica falocêntrica que,

³ Trecho de entrevista concedida a Vivien Bezerra de Mello, publicada na revista on line *Condomínio e etc.*

estabelecendo interditos à voz feminina pelo viés de um cânone literário masculino, considera como marginal a produção literária de autoria feminina.

Esse movimento de afirmação e valorização do ser feminino, em um sentido geral, e das vozes femininas, em um sentido particular, é empreendido pela autora a partir de dois movimentos: enunciando artisticamente sobre o universo feminino, representando a mulher em obras de alto teor simbólico e poético, em um primeiro movimento, e enunciando teoricamente sobre o universo feminino, apresentando considerações críticas e reflexivas sobre a relação mulher/escrita, entre outras questões, em textos críticos, em ensaios. Tais movimentos se manifestam nos limites gerais da obra da autora não de maneira excludente; ao contrário, toda uma coesão se faz perceptível se ladearmos uma à outra a produção literária e a produção ensaística da autora.

No artigo “Por que nos perguntam se existimos” (1997), resultante de palestra ministrada em Illinois, Marina Colasanti desvela todo um processo de anulação e discriminação da voz literária feminina que, empreendida há séculos por uma cultura falocêntrica, perpetua-se ainda hoje, traduzindo-se concretamente pela pergunta feita um sem-número de vezes a várias escritoras: “Existe uma escrita feminina?” .

Segundo a autora, a existência de milhares de escritoras espalhadas pelo mundo inteiro e as respostas dadas por elas quando interrogadas sobre a existência de uma escrita feminina não foram suficientes para fazer calar a pergunta. Num tom de justa indignação, Marina se nega a continuar respondendo tal interrogação, propondo-se então a analisar a natureza de tal questionamento:

Não vou mais aceitar essa pergunta como se aceitam as perguntas que esperam resposta. Recuso-me a procurar novos e, quem sabe, mais convincentes argumentos. Eu, que a partir da escrita estou há anos empenhada em construir a arquitetura de uma voz, de uma voz que sendo minha é feminina, declaro-me ofendida pela pergunta. E, em vez de respondê-la, eu a questiono (1997: 34).

O processo de se negar a responder a pergunta, questionando-a, pode ser verificado já no título do artigo, em que a autora, destituindo a pergunta do ponto de interrogação, questiona por que motivo continuam perguntando se as escritoras existem. Assim, analisando tal pergunta do ponto de vista da escritora que é, do lugar assumido dentro de um cenário cultural, Marina conclui que tal pergunta “não está interessada nos argumentos. Independe da resposta. É uma espécie rara de pergunta, cuja razão de ser não é a busca de

um esclarecimento, é a pergunta em si”(1997: 35). Não cessando, não se alterando em sua formulação, tal pergunta cumpre, segundo a autora, uma outra função, a função de colocar em títubeio as próprias escritoras no que tange à existência de uma escrita feminina:

a sociedade não quer de fato saber se existe uma literatura feminina. O que ela quer é colocar em dúvida a sua existência. Ao me perguntar, sobretudo a mim, escritora, se o que eu faço existe realmente, está afirmando que, embora possa existir, sua existência é tão fraca, tão imperceptível, que é bem provável que não exista (Colasanti, 1997: 37).

Tentativa fundada, títubeio algumas vezes obtido: algumas escritoras, segundo Marina Colasanti, conscientes de todo esse processo de anulação de uma escrita de autoria feminina, optam por negar em seus textos qualquer marca de gênero, refugiando-se “no território neutro de uma utópica androginia” (1997: 37).

Em nome de tais escritoras, Marina assevera a estreita relação entre as mulheres e as atividades de leitura e escrita de obras literárias. Segundo ela, as mulheres lêem mais que os homens, ainda que os índices de analfabetismo feminino ocupem 2/3 do analfabetismo mundial. São as mulheres que compram mais livros e que mais os dão de presentes. Diante de toda essa feminização do leitorado, a pergunta-tema é, segundo Marina, “gerada por um mercado forte e pelo avanço das mulheres nesse mercado. Ela é arma numa intensa luta pelo poder” (1997: 37).

Assim, Marina continua examinando o interdito imposto às mulheres. Para isso, remonta aos séculos em que as mulheres foram as grandes narradoras, quando a elas era permitido o poder da palavra oral, desde que se posicionassem como mantenedoras dos valores da sociedade patriarcal, desde que reproduzissem o discurso literário empreendido pelos homens. Ao almejamem passar de narradoras a criadoras, as mulheres representariam ameaça, devendo ser então silenciadas:

Criadoras, elas escapam ao controle, se transformam em ameaça. Faz-se preciso retirar a força antes permitida. E qual melhor maneira de fazê-lo senão duvidando da autenticidade da sua criação? A mulher narradora, antes aceita sem reservas, é posta em questão (1997: 40).

Além disso, a autora tece considerações sobre o poder da matéria-prima com que se realiza a urdidura da arte literária, a linguagem individual. Segundo Colasanti, a literatura se faz ameaçadora porque “reconhecível como

tal – implica linguagem individual. E linguagem individual é transgressão, ruptura das normas, questionamento do já estabelecido” (Colasanti, 1997: 41). De acordo com a autora, em nenhuma outra arte a presença da mulher é tão questionada, justamente porque nenhuma trabalha com o poder tão ameaçador como é o da palavra. E é pela palavra que Marina Colasanti assevera sua feminilidade, sua essência de mulher, sua marcação de gênero em seus textos:

Escrever, já foi dito infinitas vezes, é assumir todas as formas, é ser homem e ser mulher, é ser animal e pedra. O escritor, como o deus marinho Proteu, é criatura cambiante. Mas Proteu mudava apenas de aparência, para iludir os outros e esconder-se, enquanto o escritor busca na metamorfose a essência, para entregar-se. E o que sinto em mim, quando diante do computador busco a essência do homem, a essência profunda do animal e da pedra, que me permitirá escrevê-los, o que sinto, intensamente, é que eu a procuro dentro de mim, através de mim, através da minha própria, mais profunda essência. E que essa é, antes de mais nada, uma essência de mulher (Colasanti, 1997: 42).

Legitimando o poder da enunciação feminina, Marina Colasanti parte da crítica para a produção literária de forma coerente, criando em seu conto “Com sua voz de mulher”, publicado na obra *Longe como o meu querer* (1998) uma autêntica e habilidosa contadora de histórias. Neste conto, a escritora tematiza o fascínio de pessoas que se reúnem em volta de um contador de histórias para se embriagarem na doce fantasia que elas lhe proporcionam. A narrativa inicia-se apresentando um deus, dono de uma cidade, que observando a infelicidade de seus moradores, questiona:

– Nada lhes falta – disse o deus, em voz alta. – Cuido para que as estações se sigam em boa ordem. Garanto-lhes colheita no campo e comida na mesa. Nenhum grão apodrece nas espigas. Nenhum ovo gora nos ninhos. E seus filhos crescem. Por que então não são felizes? (LCMQ⁴: 120).

O deus então decide descer até a cidade para, perto dos moradores, ver o que se passava. Procurando em seu guarda-roupa uma identidade com a qual pudesse descer à terra, aquele deus, em detrimento da pele e do couro

⁴ Abreviação para doravante apresentar a obra *Longe como o meu querer*, de Marina Colasanti.

de animais, seleciona, entre as vestimentas formadas por peles de humanos, a que era mais lisa e macia de todas e surge na cidade como mulher de cabelos longos, desacreditada pelos moradores ao afirmar que era deus:

Fosse deus, teria vindo como guerreiro, herói, ou homem poderoso. Fosse deus, apareceria como leão, touro bravio ou águia lançando-se nas nuvens. Até o crocodilo e a serpente poderiam abrigar deus em seu corpo. Mas uma mulher vinda das ruas estreitas nada mais podia ser que uma mulher (LCMQ: 121).

O descrédito dos moradores da cidade, personagens do conto, não se dá exatamente em função da metamorfose empreendida por aquele deus, mas sim em virtude da natureza do ser selecionado pelo deus para descer à terra. A metamorfose seria aceita naturalmente pelos moradores se deus se revestisse de leão, touro, águia, crocodilo ou serpente, fato que caracteriza o conto como maravilhoso, gênero em que

os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos (Todorov, 1992: 59-60).

O espanto seguido de incredulidade por parte dos moradores revela toda uma atitude misógina baseada na crença de que uma mulher não reuniria condições para se revestir da superioridade de um deus, pois “uma mulher vinda das ruas estreitas nada mais podia ser que uma mulher” (LCMQ: 121).

E por ser mulher, mesmo prendendo seus cabelos na nuca, deus demorou muito para arranjar trabalho naquele lugar, pois “a uma mulher *não* se dá trabalho de ferreiro, *nem* se põe na carroça a conduzir cavalos. Uma mulher *não* é aquela que comanda soldados. Uma mulher *não* é sequer aquela que conduz o arado” (LCMQ: 121, grifos nossos). Enfim, uma mulher não é aquela que é um homem. Nesta passagem, através da utilização da ironia, Marina Colasanti faz com que se evidencie um fato característico de diversas sociedades patriarcais, o fato de que neste contexto, a mulher não se define por si mesma, não é um ser em si, é sempre “o outro” do homem: “A humanidade é masculina e o homem define a mulher não em si mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autônomo” (Beauvoir, [19—]: 10).

Diante disso, o deus do conto de Marina Colasanti só consegue arranjar emprego em uma casa para executar tarefas domésticas. Embora os componentes da família que o acolheram fossem bons, embora os filhos crescessem sem doença, embora as mulheres fiassem e os homens consertassem as ferramentas, quase não se falavam uns com os outros, não havia boa interação e os dias e as noites passavam marcados por um imenso tédio, até que aquele deus, também entediado, em uma noite, “não suportando a mesmice dos gestos e do silêncio, abriu a boca e começou a contar” (LCMQ: 122). Contou uma história muito interessante, “uma história como ninguém nunca havia contado naquela cidade onde não se contavam histórias” (LCMQ: 122).

E assim deus-mulher conseguiu despertar o interesse das mulheres que “ouviram de olhos bem abertos” enquanto fiavam, conseguiu distrair os homens que acabaram por abandonar as ferramentas enquanto escutavam, acalentou o menino que chorava e que acabou adormecendo no colo da mãe, e fascinou as crianças que sentaram aos seus pés para ouvir a história. Na noite seguinte, reunidos novamente no estábulo, todos esperavam que o deus quebrasse o silêncio; uma das crianças puxou levemente a saia do deus-mulher e pediu que *ela* contasse. “E com sua voz de mulher o deus contou” (LCMQ: 123) e contou por muitas e muitas noites, não só para aquela família, mas também para a do vizinho da frente que corraera ao estábulo para ouvir, depois veio o vizinho do lado, até que o estábulo ficasse cheio de pessoas, havendo gente que até se amontoava nas janelas e na porta para ouvir. Deste modo, deus-mulher extinguiu o tédio dos moradores da cidade e possibilitou-lhes o devaneio, a fantasia:

Agora, durante o dia, enquanto aravam, martelavam, enquanto erguiam o machado, os homens lembravam-se das histórias que tinham ouvido à noite, e tinham a impressão de também navegar, voar, cavalgando trovões e nuvens como aquelas personagens. E as mulheres estendiam lençóis como se armassem tendas, repreendiam o cão como se domassem leões, e atizando o fogo chuçavam dragões (LCMQ: 123-124).

Assim, deus-mulher ativou nos moradores da cidade não só o desejo de ouvir histórias, mas também o de contá-las: uma mulher que estava no estábulo passou a repetir as histórias ouvidas para outros habitantes, acrescentando algumas coisas, eliminando outras “e cada história, sendo a mesma, era a outra” (LCMQ: 124); um rapaz também passou a contar até que “ninguém mais podia dizer com certeza de onde tinha vindo esta ou

aquela história, e quem a havia contado primeiro” (LCMQ: 124), assim como não podiam dizer do paradeiro de deus-mulher que, vinda não se sabe de onde, aparecera um dia na cidade e depois partiu com suas fascinantes histórias para o mesmo lugar.

Deus-mulher metaforiza o autêntico contador de histórias tal como o concebe Walter Benjamin, aquele contador cuja procedência – e também a das histórias por ele contadas – não se sabe ao certo, mas que é escutado com encanto e prazer pelo povo:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos (Benjamin, 1993: 198).

Marina Colasanti cria, neste texto, uma contadora de histórias, um deus que enuncia algo, mas que assim o faz com sua voz feminina, com sua voz de mulher. O manejo artístico da palavra – oral, neste caso – tantas vezes negado à mulher, faz-se hábil na voz dessa mulher contadora cujas histórias eram escutadas de olhos bem abertos por outras mulheres (e não somente de ouvidos bem atentos), o que faz com que ela, deus-mulher, apresente aquela qualidade que Walter Benjamin (1993) atribui à verdadeira arte de contar histórias, hoje em extinção, segundo o autor:

a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito (Benjamin, 1993: 221).

A figura divina, milenarmente imposta como homem, torna-se, no conto de Marina, um ser feminino, com uma voz de mulher. Resgatando, nessa contadora de histórias, a figura de Sheherazade, Marina Colasanti assevera a competência discursiva (oral/escrita) das mulheres. O ser feminino, condenado ao silêncio, resgata seu direito de voz. Advogando às mulheres o direito à palavra, tanto no discurso literário quanto no discurso ensaístico, apresentando-se como escritora e também como crítica, Marina Colasanti rompe duplamente as fissuras de todo um interdito lingüístico-literário imposto às mulheres.

Referências Bibliográficas:

- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [19—], v.1.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993, p.197-221.
- COLASANTI, Marina. Por que nos perguntam se existimos. In: SHARPE, Peggy (Org.). *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Mulheres; Goiânia: EdUFG, 1997, p.33-42.
- _____. *Longe como o meu querer*. São Paulo: Ática, 1998.
- DUARTE, Constância Lima. Literatura feminina e crítica literária. In: GAZOLLA, Ana Lúcia Almeida (Org.). *A mulher na literatura*. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990, p.70-79.
- FERREIRA, Carlos Aparecido. As Cartas Portuguesas de Sórora Mariana. In: _____. *A mulher na literatura portuguesa: sua imagem e seus questionamentos através do gênero epistolar*. 2002. p. 49-60. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-05052002-131458/publico/tde/pdf>> . Acesso em 25 nov. 2002.
- LOBO, Luiza. A literatura de autoria feminina na América Latina. *Revista Brasil de Literatura*, Rio de Janeiro, ano I, 1997. Disponível em: <<http://www.members.tripod.com/~lfilipe/LLobo.html>>. Acesso em: 20 set. 2002.
- MELLO, Vivien Bezerra de. *Marina Colasanti*: produto importado genuinamente brasileiro [on line]. s.d. Disponível: <<http://www.condominioetc.com.br>>. Acesso em: 27 jul. 2002.
- RAMOS, Graciliano. Caminho de pedras. In: QUEIROZ, Raquel de. *Obra reunida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, v.1, p. lxii-lxiv.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1992.