

## ALÉM DAS LÁGRIMAS: O AMOR EM CONTOS PUBLICADOS NA IMPRENSA FEMININA RECIFENSE (1900-1920)

### RESUMO

A literatura constitui, ao longo da história, um veículo privilegiado para a expressão dos sentimentos íntimos, dos devaneios, da vivência amorosa. Encontramos em Recife, do século XIX, uma vasta imprensa feminina composta de jornais, com diferentes graus de engajamento, dos quais optamos por analisar dois que se propunham dedicados ao enternecimento das *almas sensíveis*: O Lyrio (1902-1907) e O Myosotys (1910-1911). Nos contos analisados, as vozes a que temos acesso são embargadas e enunciam uma narrativa aparentemente despreziosa. Porém, em meio aos suspiros e lágrimas que caracterizam tal literatura adocicada, estabelece-se um lugar de fala numa época ainda muito hostil à enunciação feminina.

*Tudo pode acontecer quando a feminilidade tiver deixado de ser uma ocupação protegida, pensei ao abrir a porta. Mas que relação tem tudo isso com o tema de meu artigo, "As mulheres e a ficção"?*  
(WOOLF, 1928/1985, P. 51)

As formas contemporâneas de amor estão, indiscutivelmente, atreladas a um conjunto de repertórios produzidos e veiculados por meio de obras literárias. É quase impossível falar de amor sem recorrer a um exemplo literário ou clichê popularizado pelos romances, contos, folhetins. A literatura, principalmente, a partir da proliferação do romance e do romance-folhetim, tornou-se o veículo de divulgação de um novo ideal amoroso (SOARES, 1997; TELLES, 1997).

A literatura difundiu o novo sentimento amoroso que surgiu no século XVIII - o amor romântico. Na imprensa feminina, a temática amorosa é uma maneira de verbalizar, de pôr na arena da comunicação com o outro - algo que é sentido como íntimo e imutável. Assim, canta-se, do amor, a possibilidade de romper com o frio cotidiano em direção aos destinos imaginários e, também, às inevitáveis e dores e tristezas advindas do abandono.

Em Recife, no início do século XX, encontramos uma série de jornais femininos onde a temática amorosa merece destaque: são poemas, contos e pequenas crônicas ancoradas aos clichês românticos consolidados no século XIX (FERREIRA, 1991, 1996; SIQUEIRA, 1996). Esses jornais eram escritos por autoras, em sua maioria, residentes na cidade. Funcionavam num sistema de distribuição ainda precário que, certamente, incluía contatos pessoais. Eram mulheres, certamente, abastadas o que as possibilitava ter acesso a livros e à escrita como tantas outras contemporâneas (DUARTE, 1997).

Dentre os jornais, merecem destaque dois periódicos: O Myosotys e O Lyrio<sup>1</sup> pela extensão das suas tiragens - cada um circulou por mais de doze meses. Outros periódicos desta natureza tinham circulação esporádica e/ou possuíam um curto tempo de duração. Esses jornais eram compostos de aproximadamente quatro folhas sendo decorados por ícones como flores, anjos, pássaros - elementos tradicionalmente associados ao feminino. Tais contos não alcançaram o cânone literário e resgatá-los compreende uma tarefa acadêmica e política. Como reflete, com clareza, Duarte (1997), é necessário tornar visíveis *as nuances da tradição literária das mulheres: o percurso, as dificuldades, os temores e as estratégias utilizadas para romper o confinamento em que viviam e, ao mesmo tempo, promover a revalorização da literatura que no passado não recebeu atenção adequada (...)* (DUARTE, 1997, p. 93).

O Myosotys e O Lyrio se anunciam como isentos de pretensões políticas, sendo feitos para o enternecimento dos corações das senhoras. Porém, a despeito das intenções declaradas, encontram-se presentes artigos que trazem informações de peso jornalístico, os quais não são objetos da presente análise. As jornalistas que escrevem para estes jornais possuem conhecimento de autores brasileiros e estrangeiros, apresentando uma formação requintada em relação ao nível de escolaridade feminino do período (SIQUEIRA, 1996). Compreendemos que abordar a temática amorosa é uma das estratégias utilizadas pelas autoras para inserção na esfera pública.

Foram analisados doze contos, centrados em personagens femininas, publicados entre 1903 e 1911, nos jornais femininos O Liryo (1902-1907) e o Myosotys (1910-1911). Na análise, privilegiamos os seguintes tópicos: modelos de homem e mulher, espaço narrativo representado como esfera de ação possível e os sentidos sobre amor. Os contos analisados compõem uma literatura comumente classificada como adocicada - analogia que remete ao caráter inócuo e calmante e, também, denota a visão pejorativa que se tem desse material caracterizado por hipérboles e certo tom melodramático. Por meio da escrita e da leitura dos contos são compostos conhecimentos cotidianos – sentidos inscritos em repertórios situados em distintos tempos históricos (SPINK, 1999).

Num primeiro segmento, abordamos sucintamente os principais componentes da matriz romântica acerca do sentimento amoroso. Num segundo momento, passamos à descrição das personagens feminina e masculina com destaque para a presença da inevitabilidade da dor. Num terceiro segmento, discorreremos acerca dos espaços presentes nas narrativas. No quarto segmento, por sua vez, exploramos as imagens construídas em torno do amor. Por fim, nas considerações finais, discutimos como a literatura feminina adocicada

---

<sup>1</sup> Os originais consultados foram obtidos no arquivo do Grupo de Trabalho Mulher na Literatura do Programa de Pós-graduação em Teoria Literária da Universidade Federal de Pernambuco.

desempenha um papel de inserção das autoras na esfera pública. Procuramos mostrar como o uso do repertório do amor romântico fortalece a fala feminina na esfera pública.

### **ALGUMAS NOTAS SOBRE O AMOR ROMÂNTICO**

Segundo Costa (1997), o modelo de amor romântico pode ser identificado a partir de cinco injunções básicas: (1) idealização de um sentimento tido como pessoa, de caráter extático, pleno e superior em intensidade a qualquer outra experiência individual; (2) sexualidade submissa ao amor (3) desqualificação do exercício da sexualidade desvinculada do amor - por interesse puramente físico; (4) exigência de que o indivíduo entregue seu projeto de felicidade ao acaso e (5) o exercício da sexualidade como pré-requisito para a realização do amor sublime. Podemos acrescentar a estas injunções, mais algumas qualidades específicas relação estabelecida entre os parceiros: (1) exclusividade da parceria, cujo emblema é a fidelidade e (2) projeto de uma relação eterna que implica num planejamento futuro conjunto.

Para o surgimento do amor romântico, segundo Giddens (1997), contribuíram: a criação do espaço do lar; a mudança na relação entre pais e filhos e, por último, o advento da invenção da maternidade. Com a criação da noção de lar, aprofunda-se o espaço da intimidade: as paredes concretas de tijolo armado para a efetivação da domesticidade, do amor entre pais e filhos, ou melhor, entre mães e filhos, reafirmando os limites do privado como único domínio de ação da mulher. Com a mudança da relação entre mães e filhos, bastante discutida por Áries (1978), naturaliza-se o amor como inerente à mulher. A maternidade significa amor e este vem de um instinto, algo inato e constituinte. A invenção da maternidade, por sua vez, reforçou o papel de esposa e o isolamento da mulher no reino do lar (BADINTER, 1985). Como assunto do domínio privado, a promoção do amor tornou-se tarefa feminina.

Ao mesmo tempo em que a matriz romântica serviu de justificativa para a menor participação da mulher na esfera pública, também possuiu uma face libertadora para a mulher. Reivindica-se autonomia por parte da mulher que ama que se expressa na escolha do parceiro e ênfase na inspiração individual. Neste sentido, a literatura romântica é uma literatura de esperança, uma espécie de recusa que, mesmo gerada na domesticidade, freqüentemente, a rejeita (GIDDENS, 1997). A força das obras literárias junto às mulheres não passou em branco para educadores e reformadores sociais (GALINDO, 1999). Rousseau, por exemplo, escreveu o romance *Júlia ou a Nova Heloísa* com a nítida intenção de que os ideais amorosos ali expostos se tornassem regras passíveis de adoção pelas mulheres (SOARES, 1997).

### **AS PERSONAGENS**

Os contos, com exceção de dois, giram em torno do sofrimento da personagem feminina diante da partida do amado. Amar implica, necessariamente, em sofrer. Para a personagem feminina, o amor está no centro da sua vida – a felicidade se daria via realização amorosa. Para a personagem masculina, por sua vez, o objeto de

amor é apenas um dos diversos objetos de sua atenção. No conto *O Juramento de Nilda*, o mancebo, ao partir, consola a personagem feminina - ele é força, segurança; ela é fragilidade, fraqueza. Vejamos um trecho do conto:

*O mancebo estremeceu e procurando ver que horas marcava seu relógio, soltou um suspiro e disse: querida Nilda, é necessário que tenhas coragem, aproxima-se a hora da partida, juro - te pelo amor dos meus pais que regressarei breve para dar-te o nome de espôso, ofereço-te a minha photographia como penhor do meu amor e partirei tranqüilo se me jurares fidelidade (O Juramento de Nilda)*

Subjacente a diferença no modo e amar feminino e masculino encontram-se repertórios que associam o masculino à força, altivez, racionalidade e o feminino à fragilidade, submissão e passividade. O homem sonhado a abandona para bacharelar-se, para buscar fortuna.

*(...) as palavras eloqüentes de seus lábios que me pareciam unguentos de um favo de mel, eu sinto profundamente em minh'alma o aguilhão dessa sentença fatal que rege o meu triste destino. E para que lutar quando nem mesmo a armadura de aço sairia incólume nos embates d'essa sentença infernal?! Ai! Insensata! (A Chibatinha).*

A vida das personagens masculinas, marcadas pela mobilidade, contrasta com as expectativas nutridas pela personagem feminina inscritas, com exceção de um dos contos, no projeto de matrimônio. Como sintetiza Beauvoir (1967), *a palavra "amor" não tem em absoluto o mesmo sentido para um e outro sexo. E é isso uma fonte dos graves mal-entendidos que os separam. Byron disse, justamente, que o amor é apenas uma ocupação na vida do homem, ao passo que é a própria vida da mulher (BEAUVOIR, 1967, p.411).*

Nos contos analisados, as personagens femininas seguem um mesmo modelo de mulher: doce, triste, submissa, jovem, sensível, amante da natureza, pura e virgem. São idealizadas, de modo que não sentem desejos de vingança ou qualquer sentimento não piedoso. Trata-se de heroínas capazes de suportar uma dor enorme no mais íntimo silêncio. Três características parecem ser nucleares: fragilidade, passividade e sofrimento. A fragilidade se encontra objetivada nos contos por uma associação entre mulher e natureza. A mulher, ser frágil e pertencente ao domínio do natural é descrita através de atributos de flores. É principalmente nas flores que se objetiva esta fragilidade. A associação entre mulheres e flores não é nova; encontramos referências deste tipo até em rituais remotos.

Em oposição à mulher-natureza, teríamos o homem-cultura. A passividade das personagens aparece objetivada no comportamento destas diante da partida do amado: elas, em sua maioria, são condenadas à espera que se converte em martírio eterno. Elza, personagem do conto *Harpejos*, quando o amado a trai, revê o retrato daquele que partiu, chora e sente-se infeliz. Não há qualquer indício de que ela poderá se

desvencilhar sentimento que a esmaga. Ao contrário, Elza repete o *nome daquele que ela conservava eternamente na alma*. Apesar de decidir atirá-lo ao *véu do esquecimento*, deverá, eternamente, viver o seu martírio.

As personagens são invadidas de forma arrebatadora pelo amor que, por meio das metáforas utilizadas, pesa, fere e conduz à morte. O amor invasivo isenta as personagens femininas do julgamento moral sobre a entrega aos deleites afetivos. De acordo com D' Incao (1989), conceber o amor como algo invasivo que vem de fora é um elemento comum à literatura romântica do século XIX que enfatiza o seu doloroso; o indivíduo contaminado se vê sem saída, destinado a suspirar e a sofrer. Porém, o caráter externo e invasivo não diminuem a nobreza atribuída a este sentimento, reforçam-na, na medida em que demonstra a força deste sobre os indivíduos e seu véu de mistério e encanto.

Trata-se de uma mulher sofredora, repertório herdado do um século XIX, que reforçou o sofrimento como forma de ascese. A imagem prototípica desta mulher é representada pela Virgem Maria, imagem obscurecida até o oitocentismo, quando ressurgiu nos sermões, nos ícones e no imaginário. Deve-se ser como Maria o foi: virgem, portadora de um amor capaz de oferecer seu corpo para que o *senhor de todos os homens nele nasça*, sofredora e mãe. Maternidade sacra dissociada do exercício da sexualidade.

Ainda durante o oitocentismo, outras mulheres mártires também adquiriram visibilidade. Santa Águeda que tem seus seios amputados por não aceitar ter relações sexuais com o imperador Diocleciano; Santa Maria Gorete que morreu a fim de defender sua virgindade da tentativa de estupro por parte de um primo, apela a Deus para encontrar forças. São sempre imagens trágicas de mulheres sofredoras e mártires que procuram em Deus a salvação - sem vingança e sem rancor. No conto *A Dor*, a personagem Maria é uma *mocinha de olhos meigos* que tem no pescoço um crucifixo, sem vaidades - traça um simples vestido - que tem um sonho ao qual a autora atribui uma possível advertência divina. Ao final do sonho, Maria recebe uma flor que leva aos lábios e coloca-a sobre um crucifixo, pronunciando, com amargura: Sim, amado Mártir, tudo, tudo, é ilusão, só existe de verdadeiro, a dor de um coração.

Duas personagens apresentam pontos de ruptura em relação ao modelo hegemônico de mulher, porém conservam os mesmos significados centrais dão sentido ao amor encontrada nos outros contos. Dentre elas, a personagem Nilda do conto *O Juramento de Nilda*, sem dúvida merece destaque. Nilda é doce, sensível e idealizada. Porém, com a partida do amado, ela não se encerra numa espera paralisante. Nilda se profissionaliza: torna-se médica. A profissionalização feminina não é sentida como uma ameaça ao modelo de mulher predominante, o que seria esperado pela vinculação entre medicina e a ciência desaconselhada ao sexo feminino. Ao exercício da medicina são associados valores como abnegação e doação virtudes que atenuam a vinculação à ciência. Às mulheres recifenses do período eram poucas as possibilidades de exercício público de atividades profissionais.

O corpo das personagens femininas é descrito com certo pudor: temos acesso aos olhos, às mãos, fronte, pescoço, coração, boca, covinhas da face, colo, cabelos e aos lábios, partes que podem ser vistas por qualquer um que as olhem vestidas. O corpo nu é região proibida, a parte inferior do tronco também: não vemos as pernas, o sexo, as ancas, isto faz parte do que não pode ser revelado. O corpo ao qual temos acesso surge para demonstrar e validar a sensibilidade, doçura, delicadeza e, sobretudo, a pureza e inocência destas jovens. As mulheres deste período aprenderam que o corpo é o inimigo da alma, obstáculo à salvação (PERROT, 1990).

Nos contos, a personagem masculina aparece como figurante de um drama que se desenrola com a personagem feminina que constitui o centro da trama (SIQUEIRA, 1996). Em quatro dos contos, a personagem masculina não é alvo de qualquer tipo de delineamento, sendo apenas anunciada sua existência. Do corpo masculino são descritas a fronte, os olhos, a voz, os lábios, cabelos, um leve buço a nascer, o porte altivo, a cor e ou odores. Temos acesso apenas a um pequeno leque de características da personagem. Em oito contos, durante as descrições, ficamos sabendo que ele é jovem, oficial ou que é dotado gênio poético. E, em quatro deles, devido à parca descrição, não podemos absolutamente apresentar qualquer perfil da personagem masculina. Porém, mesmo pouco descritos, é em torno da sua ação - a partida - que se tece toda a trama das personagens femininas.

## **OS ESPAÇOS NARRATIVOS**

As descrições dos espaços narrativos procuram criar uma atmosfera de intimidade entre os amantes cujos encontros se dão em lugares nos quais não podem ser vistos ou ouvidos. O mundo público só vem a surgir como objeto de preocupação quando interfere no estado de felicidade dos amantes, obrigando-os à separação: o amado parte em busca de fortuna ou para concluir seus estudos.

A partir do século XIX, o amor está para a constituição do espaço privado como está para a solidão. O amor parece brotar da nova possibilidade de estar só, de poder devanear, da possibilidade do monólogo interior viabilizado pela criação de espaços e práticas distanciadas da vigilância pública - o quarto individual, o exercício dos diários (CORBIN, 1999; FIGUEIREDO, 1999). Podemos identificar quatro espaços narrativos diferenciados, são eles: o quarto, a janela, a floresta e o jardim privado.

A centralidade do amor na biografia das personagens femininas, bem como a intensidade e o valor atribuídos à dor sentida por estas, tem sua condição de emergência nos processos de subjetivação privatizados. O amor romantizado é o corolário de um conjunto de mudanças sócio-culturais responsáveis pelo destaque dado à

privacidade representada como o único espaço possível de felicidade ante um espaço público cada vez mais esvaziado de sentido (SENNNETT, 1974). A associação entre amor e dor presente nos contos ganha mais espaço que as descrições dos momentos de felicidade. Os momentos de alegria, mencionados apenas em dois contos, são evocações dos encontros amorosos anteriores à partida do mancebo. Nestes, a mulher embevecida, em estado de plenitude, escuta poemas do amado, ou com ele passeia pela floresta. Não há discordância, nem qualquer ruptura entre o que pensam, sentem ou dizem.

Um dos espaços narrativos, presente em dois contos, é o quarto. Nele a personagem solitariamente devaneia sobre seu amor: abre caixas, revê fotografias. Espaço onde se isola e, pode pensar em si mesma. Estando com as mãos desocupadas, longe dos teares, dos bordados, exercita a imaginação. A partir do século XIX, o amor está para a constituição do espaço privado como está para a solidão. O amor parece brotar da nova possibilidade de estar só, de poder devanear, da possibilidade do monólogo interior viabilizado pela criação de um novo espaço longe da acirrada vigilância do espaço público: o quarto individual. Momentos de confissão ou de dedicação aos pensamentos sobre o amado demandam espaços íntimos.

Um segundo espaço narrativo é a janela, presente em três contos, que etimologicamente alude ao ato de *dar passagem ao olhar*. Elemento arquitetônico que surge inicialmente voltada para o pátio interno das casas e só em momento posterior se volta para o mundo da rua: da cidade. No caso dos contos por nós estudados, as janelas descritas dão para o mar – o olhar se dirige à natureza e não à cidade. Como no quarto, a personagem pode estar só e, ao mesmo tempo, em contato com a natureza.

Um terceiro tipo de espaço seria o jardim privado, presente em dois contos. Nele, a personagem contempla as aléias do seu jardim, conversa com as flores, confessa seu amor à mãe ou, ainda nele ocorre um encontro amoroso. É recorrente a cena que narra o encontro de dois jovens sentados sob um caramanchão a despedirem-se entre lágrimas. O jardim é um espaço bastante popular no universo literário do século XIX e parece perdurar no início do século XX. Esse jardim ganha fama e alcance com os famosos jardins ingleses que constituíam um espaço dentro da casa, onde a pessoa poderia entrar em contato com a natureza, desfrutando de momentos de contemplação e solidão. Possibilita encontros amorosos num espaço que não era nem bem a casa, nem bem a rua. Estes jardins eram povoados das mais belas flores e alvo dos mais desvelados cuidados. Miniaturas da cidade, miniaturas do universo. Neles, era possível sair da clausura do quarto e transitar numa pequena miniatura do espaço público.

O quarto espaço, presente em duas das narrativas, consiste na floresta, neste estabelece-se um maior isolamento do espaço público. Lugar por tradição ameaçador porque desabitado, porém é por ser desabitado que nele podem acontecer os encontros amorosos sem qualquer interferência exterior. Paradoxalmente é na

floresta que na tradição literária figura como lugar de mistério, de perigo, que se estabelece um ponto de refúgio, de proteção. Um refúgio em uma paisagem idealizada e distante dos cenários arbóreos recifenses.

## IMAGENS DO AMOR

As imagens que objetivam o amor coincidem com imagens de dor, onde a personagem feminina é representada como vítima de um sentimento invasivo e do qual não pode escapar. Estas imagens foram agrupadas em algumas categorias:

- Amor ferino - Esta categoria abrange as imagens que fazem alusões a instrumentos de luta, a armas que ferem, cortam a alma e o coração. Podem vir acompanhadas referências ao amargor expresso no pranto vertido ou no sorriso dissimulador da dor sentida. Aqui as imagens referem-se a algo exterior ao sujeito, que o invade, e o faz vítima.

*Punhaladas terríveis lhe feriam a alma; lhe apunhalavam o coração. O seu olhar atraente e meigo só conseguia verter o pranto amargo das recordações (Harpejos)*

- Amor anestésico - Nesta categoria incluem-se as imagens que salientam a perda do interesse pela vida, pelos objetos de afeto, devido à desilusão amorosa.

*E os pássaros que eram também seu mimo, cercando-a cantavam para distraí-la, fitavam-na com a expressão reconhecida daquele que é dócil aos cuidados que recebe, à solicitude de seu dono, mas ela não se animava! Aquela natureza parecia morta para todas as sensações!*

(...)

*Assim aquela natureza tal era ausência da sensibilidade, podia estar apenas entorpecida pela dor (...)* (Esboço)

- Amor pungente - nesta categoria incluem-se as imagens que objetivam a dor como uma chaga no corpo, que destaca a força do amor e da dor representados. Nesta categoria, diferentemente da primeira categoria, a dor é sentida como interior ao sujeito, não é um punhal que fere o corpo, mas a própria ferida.

*Ela concentrou-se e buscou no fundo de seu coração a sua dor... A ferida cicatrizara: a recordação era já tênue e suave, de forma que ela se admirou de ter sofrido tanto (O Tempo... A distância).*

- Amor opressor - esta categoria aparece em apenas um dos contos e se refere àquelas imagens que metaforizam a dor como algo que turva o coração, pesa, comprime, oprime:

*Mas, se não é certo que o primeiro amor é indescritível na sua essência, ele é, contudo, um sentimento muito profundo e vivaz para que as suas cinzas possam dispersar-se rapidamente sem que pesem qual um manto de chumbo sobre o coração aonde o fogo da ingratidão o devorou! (A Dor).*

A vivência amorosa da personagem feminina enuncia um amor involuntário (não se escolhe amar) e invasivo (penetra independentemente da vontade do indivíduo), objetivando-se em imagens alusivas ao amor que fere, pesa ou aflige como uma chaga; eterno, no sentido em que corresponde ao encontro de duas almas feitas uma para outra. Mesmo que a parceria amorosa se desfaça, a personagem feminina guardará o amor para o resto da sua vida.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A dor associada ao sentimento amoroso, sentida com tamanha pungência, compõe os fios de uma narrativa feminina repleta de descobertas, entusiasmos e angústia. O cultivo da dor se dá através de evocações despertadas pelo contato com pequenas lembranças deixadas pelo amado. Entre caixas de veludo, castiços de bengala, cartas, fotografias a personagem tem na dor sua companheira nos momentos de solidão.

Da infelicidade surge a ocasião para criação. Lembrando a reflexão de FERREIRA (2000), *Se o amor é o grande afazer feminino e se não existe amor feliz, conclui-se que, na questão amorosa, são as mulheres as grandes perdedoras. Em seu belo romance Os cadernos de Malte Laurids Brigge, Rainer Maria Rilke, que entendia de amor como poucos, mostra-nos, entretanto, como a infelicidade amorosa foi vivida por mulheres não como uma perda, mas como ocasião de integração pessoal e de criação* (FERREIRA, 2000, 123).

Ao longo dos contos analisados, o amor serve à expressão de uma mulher cujos esforços de singularização se insinuam pelos recônditos privados: entre cartas, fotografias, livros e paisagens vistas da janela. O amor é um dos principais elementos na construção do universo feminino cujas diferenças em relação ao universo masculino oscilam, entre o aprofundamento e atenuação, nos séculos seguintes. Qualquer dos espaços narrativos, mesmo o quarto, a fortaleza protegida, traz uma dimensão de ousadia com relação àquela que enuncia, uma vez que isolar-se implica uma autonomia nascente na mulher.

A escritura assinala esforços de singularização das personagens femininas, que fogem a um mundo das relações sociais cotidianas onde predominam práticas contraditórias ao seu projeto amoroso, dentre ela destacando o casamento arranjado e a impossibilidade de profissionalização (DEL PRIORI, 2000). Por meio da literatura adocicada, dos periódicos floreados e ornados, vozes insurgem para além das lágrimas. Nem vítimas, nem rebeldes (SOIHET, 1997).

O estudo de documentos de domínio público, sobretudo, inscritos em temporalidades não contemporâneas, consiste em uma seara aberta a estudos psicossociais (SPINK, P, 1999). Não se trata de estudos históricos, mas de pesquisas que, em diálogo com estes, apoiadas em instrumentais teórico-metodológicos do campo psicossocial, debruçam-se sobre documentos compreendidos como materialidades inscritas no cotidiano (SPINK, GALINDO et al, 2007).

## **BIBLIOGRAFIA**

COSTA, J.F. (1997) Utopia Sexual, Utopia Amorosa. Em: *Utopia e Mal Estar na Cultura: Perspectivas Psicanalíticas*. São Paulo, Hucitec.

GALINDO, D. (1999) Educação feminina em O Carapeuceiro (1832-1842) e a inserção das professoras primárias na esfera pública: o 'grande plano' de formar mães e esposas. *Revista Arte e Comunicação*, Recife-PE, v. 1, n. 5/6.

FERREIRA, L. (1991) *Em busca de Thargélia: Poesia escrita por mulheres no segundo Oitocentismo (1870-1920)*. Tomo I. Recife: Fundarpe.

FERREIRA, L. (1996) *Em busca de Thargélia: Poesia escrita por mulheres no segundo Oitocentismo (1870-1920)*. Tomo II. Recife: Fundarpe.

FERREIRA, L. et al. (1995). Um discurso feminino possível: pioneiras da Imprensa em Pernambuco (1830-1910). Recife: Ed. Universitária da UFPE.

FERREIRA, L. (2000) Desfazendo os mitos do amor: Louise Labé. Em: *Amor nos trópicos: ensaios e seleta de poemas contemporâneos*. Ceará, Editora da UFC.

GIDDENS, A (1992) *A transformação da Intimidade: Sexualidade, Amor e Erotismo nas Sociedades Modernas*. São Paulo, UNESP.

NOVELINO, A. (1997) *Feminilidade: Um perfil Cultural*. Em: I Seminário Educação e Contemporaneidade - Mulher: História, existência e Possibilidade (mimeo).

PERROT, M. (1988) *Os Excluídos da História — Operários, Mulheres, Prisioneiros*. S. Paulo, Paz e Terra.

SENNETT, R. (1974) *O Declínio do Homem Público: As Tirantias da Intimidade*. São Paulo, Companhia da Letras.

SIQUEIRA et al. (1996) *O Discurso Feminino Possível: Pioneiras da Imprensa em Pernambuco (1830 - 1910)*. Recife, Ed. Universitária da UFPE.

SOARES, G. *Refúgio no Mundo do Coração: Um Estudo do Amor na Obra de Rousseau*. Rio de Janeiro, UFRJ (Dissertação de Mestrado em Psicologia Clínica).

SPINK, M. J. (Org.) (1999) *Práticas Discursivas e Produção de Sentidos no Cotidiano: Aproximações Teóricas e Metodológicas*. 1a. ed. São Paulo: ed. Cortez.

SPINK, P. (1999) Análise de documentos de domínio público. Em: *Práticas Discursivas e Produção de Sentidos no Cotidiano: Aproximações Teóricas e Metodológicas*. 1a. ed. São Paulo: ed. Cortez.

TELLES, N. (1996) *Escritas, Escritoras e Escrituras*. Em: *História das Mulheres no Brasil*, vol. *Século XX*. São Paulo, Companhia das Letras.

WOOLF, V. (1928/1985) *Um Teto Todo Seu*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.