

## CAPÍTULO NUEVE

### **Género y revolución en el sur de Brasil: Reconstruyendo la Revolución Farroupilha en los trabajos de Delfina Benigna da Cunha y Ana de Barandas<sup>1</sup>**

**Traducido por Lucas Vini**

Quando os homens vão à guerra, as mulheres vão à luta

*A casa das Sete Mulheres*, dir. Jayme Monjardim

La idea de que el activismo político de las mujeres es estimulado por los hombres que participan en las guerras es, como se ha visto, un concepto recurrente en la historia de las mujeres y ciertamente aplicable a Hispano América. Éste capítulo, que se concentra en Brasil, y confirmará que la idea es especialmente apropiada en el caso de la Revolución Farroupilha o Ragamuffin Revolt de Rio Grande do Sul (1835-45), no sólo considerando los cambios causados en la conciencia de las mujeres acerca de su rol en la sociedad, sino también respecto de la propia percepción de las mujeres en relación a las identidades nacionales y regionales de Brasil siguiendo los pasos de la independencia formal de 1822.

La Revolución Farroupilha ya hace tiempo que ha entrado en el imaginario popular del sur de Brasil, alimentando un fuerte sentido de una identidad *gaúcho* separatista y regionalista<sup>2</sup>. Durante un período de diez años en la primera mitad del siglo XIX, una revolución liberal, seguida por la declaración de un estado federalista, republicano e independiente, dividió a la provincia más austral de Brasil, en la frontera con Uruguay, del resto de la nación, provocando una prolongada guerra civil. Sumado a las mitologías regionales profundamente arraigadas que todavía acompañan a estos eventos en el estado de Rio Grande do Sul, el éxito de la mini-serie histórica *A casa das Sete Mulheres*, producida en 2003 por Som Livre/Rede Globo, tiende a reforzar la imagen de la Revolución Farroupilha como un emblema nacional y nostálgico de una república utópica e ideal<sup>3</sup>.

---

De hecho, la Revolución Farroupilha cristaliza un punto de crisis específico en la  
Género y revolución en el sur de Brasil: Reconstruyendo la Revolución Farroupilha en los trabajos de Delfina Benigna da Cunha y Ana de Barandas

tensión entre identificaciones nacionales y regionales en Brasil, que causó una nueva dimensión en los modos en los cuales los hombres y las mujeres de Rio Grande do Sul concebían su sentido patriótico de pertenencia. Estrechamente relacionado a esto, como este capítulo se esforzará en mostrar, la guerra fue también un campo de conflicto de género y transformación. En 1836, la declaración de una República independiente en Rio Grande do Sul predeciblemente no incluyó derechos de ciudadanía para las mujeres, y tampoco la liberación de esclavos (M. Flores 2002: 91). Sin embargo, la cuestión de la participación militar, cultural y social de las mujeres en la vida pública y política de Brasil claramente emerge como un asunto contingente e instrumental provocado por la crisis del conflicto. En este contexto, un pequeño pero identificable grupo de mujeres que escribía poesía, periodismo y prosa, busca intervenir políticamente en la construcción discursiva de género e identidad imperial nacional antes, durante y después de la guerra. Éste capítulo estudia las implicaciones de género de la cambiante situación política y cultural en la cual estas mujeres estaban escribiendo, antes de dedicarse a una rigurosa lectura comparativa de dos de ellas, Delfina Benigna da Cunha (1791-1857) y Ana Eurídice Eufrosina de Barandas (1806-?). Cunha y Barandas han permanecido largamente olvidadas por la academia fuera de Rio Grande do Sul; ambas eran fuertes partidarias de la monarquía aunque Barandas era más abierta a las posibilidades que la filosofía liberal ofrecería a las mujeres.

El conflicto entre las posiciones conservadora y liberal sobre el tipo de monarquía constitucional que debía existir en Brasil después de la independencia no era en absoluto una novedad, ni tampoco sólo pertinente a Rio Grande do Sul. Sin embargo, se convirtió en un asunto particularmente relevante para la unidad nacional de Brasil durante los primeros años de la regencia, desde 1831-40. Presionado por oposiciones liberales y militares, el emperador Pedro I había abdicado en 1831 a favor de su hijo de cinco años, quien fue más tarde Pedro II. No podía gobernar hasta que tuviera la edad suficiente y fue por lo tanto reemplazado en el corto término por una regencia. En ausencia de un foco unificador inmediato y visible en la forma de una monarquía, la primera fase de este período de regencia (1831-37) fue de intensa competencia entre las elites dominantes, implicando cambios radicales en la organización y distribución del poder gubernamental de Brasil que iba a plantear una amenaza a largo plazo a la unidad nacional. Un momento crucial fue el Ato

Adicional (Acto Adicional) de 1834, que reformó la Constitución Brasileña mediante la devolución de una considerable autonomía y poder legislativo al nivel regional a través de la creación de asambleas provinciales. Este acto de descentralización empeoró efectivamente las diferencias entre las lealtades locales que pertenecían a las provincias regionales o *pátria*, y aquellas que siendo realistas podían ser comandadas por el gobierno central imperial de Rio de Janeiro. Como anota Roderick J. Barman, durante los primeros seis años de la regencia, hasta septiembre de 1837, “los gobernantes de Brasil buscaron equiparar la nación con las *pátrias*. Después buscaron, sin importar el costo, reestablecer la primacía de la nación sobre la patria” (Barman 1988: 160-61).

Al mismo tiempo que el Ato Adicional aumentó la participación popular cambiando el foco de la política popular de lo nacional a lo provincial, también intensifica la lucha para defender las estructuras de poder tradicionales, el interés económico y las redes de influencia precisamente en el nivel localizado de la *pátria*. Como afirma Barman, donde los ganadores de las recientemente creadas elecciones de la nueva asamblea provincial podía n “usar los poderes de la asamblea para afianzar su supremacía y dañar a sus tradicionales enemigos, ningún clan familiar o grupo con intereses con cualquier pretensión de influencia podía darse el lujo de abstenerse de la política” (Barman 1988:180). En este clima inestable en las décadas de los 1830 y 1840 revueltas separatistas, republicanas y federalistas en provincias tan diversas como Ceará, Pernambuco, Bahia, Minas Gerais, Sao Pablo, Grao-Pará y Maranhao. Sin embargo, ninguna duró tanto no amenazó la unidad centralizada como la que tuvo lugar en Rio Grande do Sul que efectivamente derribó al regente liberal, Padre Diogo Antonio Feijó en 1837. La Revolución Farroupilha fue peligrosa para el gobierno central y la unidad nacional en parte, porque a diferencia de otras revueltas, que reivindicaban a los indios y a los socialmente oprimidos, eran terratenientes blancos y liberales los que se rebelaban, lo que no desafiaba abiertamente el orden social y racial establecido.

En el contexto de Rio Grande do Sul, el término *farroupilha o farrapo*, que significa “granuja” o “harapiento”, fue en realidad usado para designar una amplia gama de diferentes facciones liberales que asumieron distintas posiciones en lo que concierne al republicanismo y al federalismo. Así, en diferentes momentos la causa Farroupilha incluyó liberales moderados o *chimangos* de estampa monárquica y republicana, así

como también a la más revolucionaria y extremista o exaltada ala del liberalismo. Como Moacyr Flores ha señalado, “*farroupilha*” describe la ideología liberal de la elite de *estancieros* dueños de esclavos y tierras militarizadas, no a un movimiento de trabajadores campesinos que se rebelan (2003: 90; 1990: 25). Los oponentes conservadores de Farroupilha, los *Legalistas* eran también conocidos como monárquicos o *caramuras*. Eran, en términos generales, contrarios a una descentralización política y adherían a l continua integración de Rio Grande do Sul al Imperio Brasileño, bajo la regencia imperial de Rio de Janeiro.

Si la base de poder Farroupilha era lo rural, el sector *estanciero* dueño de propiedades, los militares y miembros de la Guardia Nacional, la causa Legalista encontraba su hogar natural en las ciudades, particularmente la capital, Porto Alegre, donde los comerciantes y las clases profesionales de los servicios públicos se habían incrementado en los primeros años del siglo XIX. Estos eran muy diferentes y distantes de los *estancieros* del interior y sus intereses económicos (M. Flores 2002: 220). Sin embargo, la división ideológica entre las dos facciones nunca fue absoluta, de hecho, hubo frecuentes cambios de lado durante la guerra. La causa que ostensiblemente hizo que los dos grupos entraran en conflicto y que hizo estallar la Revolución Farroupilha se centró en que los movimientos liberales buscaban instalar una asamblea legislativa más autónoma y democrática y también propusieron mayor control local sobre los aranceles de exportación y los impuestos. El factor inmediato que hizo que los *estancieros* y *fazendeiros* del interior tomaran esta postura fue los impuestos sobre la tierra y a la carne salada, que impactaba sobre el comercio de ganado.

## **La República de Rio Grande do Sul**

La primera fase del conflicto Farroupilha se centró en la destitución del presidente provincial Antônio Rodrigues Fernando Braga, quien en un primer momento fue un moderado liberal republicano que había caído bajo influencia conservadora y denunciado el separatismo republicano (M. Flores 1990: 33-34; 2003: 91). Motivada por la promesa de devolución regional que el Ato Adicional estableció, la mayoría liberal en la asamblea de Rio Grande do Sul se unió para derrocar a Braga en 1835.

Bento Gonçalves da Silva, anteriormente oficial militar del imperio y moderado liberal monárquico, dirigió una armada de unos doscientos seguidores Farroupilha y estancieros rurales para capturar la capital provincial, Porto Alegre, en septiembre de ese año. Sin embargo, a esa altura la revuelta no era predominantemente separatista. En un movimiento conciliador el gobierno central en Rio dominado por los liberales nombró a José de Araújo Ribeiro, primo de Bento Gonçalves, como nuevo presidente provincial, aunque los Farrapos, no convencidos, repetidamente impidieron que asumiera su puesto en la Assembléa Legislativa (M. Flores 2003:92).

Fuerzas del gobierno recuperaron Porto Alegre después de un segundo levantamiento en 1836 y la ciudad tuvo que permanecer acosada por los repetidos asedios Farrouopilha y desplazamientos masivos de población ya que los civiles escapaban de un lugar a otro entre la ciudad y el interior, dependiendo de la escena de combate. Un año de combates siguió a la destitución de Braga y culminó en la victoria Farroupilha del coronel Neto sobre los monárquicos en la batalla de Seival. Estimulado por esta marea de confianza, el conflicto toma un giro nuevo y radical más allá del empuje liberal por mayor poder a nivel de asambleas regionales. En septiembre de 1836, en parte por el resultado del dominio separatista extremo en el movimiento Farroupilha, Rio Grande do Sul fue declarada República Federal, independiente de la unión brasileña, con el slogan "*Igualdade, Fraternidade, Humanidade*" (Barman 1988: 182, 187; M. Flores 1990: 61- 67; 2002: 91). Bento Gonçalves fue elegido presidente de la nueva república, que intentaba traer al vecino estado de Santa Catarina a la confederación en 1839. La república se basaba en una serie de diferentes capitales provisionales, Piratini, Caçapava y Alegrete (M.Flores 1990: 79) y tenía sus propios periodicos, los más destacados *O Povo* y *O Mensageiro*. El Catolicismo se mantuvo como la religión oficial de la nueva república, aunque creó su propia constitución, cuyo Artículo 6 garantizaba derechos de ciudadanía para todos los hombres libres nacidos en el territorio de la república. No extendía estos derechos a las mujeres ni a los esclavos, aunque las mujeres nacidas dentro de la república podían transmitir los derechos de ciudadanía a sus hijos (M. Flores 2002: 91).

A pesar de sus principios liberales y democráticos originales, el experimento de la república de Rio Grande do Sul nunca consolidó efectivamente un estado popular democrático. De hecho, durante el período completo de la república (1836- 45) Beto Gonçalves demoró repetidamente el llamado a elecciones para la Assambléa

Legislativa, y emergió como un creciente poder dictatorial, no representativo y discrecional (M. Flores 2003: 94). La lucha siguió durante años, sin embargo, el gobierno central persiguió a los rebeldes con mayor o menor celo dependiendo del tenor liberal o conservador del partido dominante de ese momento. Además, la proximidad geográfica con el recién creado estado de Uruguay, y el apoyo de éste, ofreció a los rebeldes una base de retaguardia que les permitió evadir la captura y levantar el fantasma de una alianza hostil de Rio Grande do Sul con Uruguay y Argentina en la frontera sur de Brasil (Skidmore 1999: 46). No fue hasta la finalización del período de regencia, con el ascenso al trono de Pedro II y la revocación de los poderes de descentralización garantizados por el Ato Adicional de 1840, que el centro imperial tuvo éxito en suprimir a los rebeldes y reintegrar Rio Grande do Sul al Imperio Brasileño (Skidmore 1999: 46- 47).

Luis Alves de Lima, el Barão de Caxias, asumió la presidencia imperial oficial de Rio Grande do Sul en 1842 y eventualmente fue tomando el control. Ganó popularidad entre la gente de la ahora físicamente devastada provincia llevando estabilidad y alimentos a la ciudades que recobró. Al mismo tiempo la causa republicana se fragmentó violentamente (Fachel 2002: 83) y muchos liberales y republicanos se desilusionaron por la posición antidemocrática de Bento Gonçalves, quién fue progresivamente marginado por sus propios oficiales militares que tenían la intención de participar en un acuerdo de paz negociado con el gobierno central, que concediera una amnistía a los rebeldes, llevando a la Revolución Farroupilha y la república de Rio Grande do Sul a su fin en 1845 (M. Flores 1990: 98- 100; Barman 1988: 227). Esto marcó un momento crítico para el centro imperial en lo que concernía a mantener políticamente unido a Brasil.

Por todo el compromiso de sus ideales federalistas, liberales y republicanos, la Revolución Farroupilha surgió desde, y luego estimuló, una importante agitación intelectual, literaria y cultural en la provincia. Es altamente cuestionable si la Revolución Farroupilha podría haber ocurrido sin el empuje de la prensa libre en 1830 (Soares 1980: 125), la fuerte incursión de ideologías liberales desde Europa y la existencia de O Continentinho, el salón de lectura pública de Porto Alegre, en donde se reunían los liberales. En su contexto inmediato, la guerra ocasionó un cuestionamiento del significado de nacionalidad, patriotismo y lealtad brasileña a la *pátria* provincial, que iba a tener un efecto duradero, podría decirse hasta el día de hoy, en el modo en que

los ciudadanos de Rio Grande do Sul se perciben en relación al resto de Brasil.

### **Reconfeccionando las Farroupilhas - mujeres en guerra**

El proceso cultural y político ciertamente tuvo un impacto sobre un número pequeño de mujeres burguesas en las ciudades, las pocas que eran alfabetizadas leían la prensa, escribían literatura y se comunicaban unas con otras en su hermético círculo familiar oligárquico. Los años inmediatamente anteriores a la guerra vieron la publicación y circulación en Porto Alegre de un importante texto fundacional para el pensamiento feminista liberal de Brasil, *Direitos das Mulheres e Injusticia dos Homens* de Nísia Floresta, que fue publicado por primera vez en Recife en 1832. Tuvo una segunda edición en Porto Alegre en 1833 y una tercera en Rio de Janeiro en 1939. Aunque era nativa del norte de Brasil, Floresta vivió, escribió y enseñó en Porto Alegre desde 1832 hasta 1837 (Duarte 2005: 50; Liddell 2005). Como Pallares - Burke ha demostrado, sin embargo, el texto llamado *Direitos das Mulheres e Injustiça dos Homens*, del cual Floresta decía que era (y posiblemente creía que era) una traducción libre al portugués de *A Vindication of the Rights of Woman* de Mary Wollstonecraft era, en realidad, una muy precisa traducción al portugués de *Woman not Inferior to Man*, el tratado inglés de 1739 que había influenciado a la propia Wollstonecraft y cuya autoría corresponde al pseudónimo de Sophia. Aunque el impacto del texto de Floresta, *Direitos*, es difícil de determinar, Liddell ha remarcado la sorprendente escasez de comentarios que generó en la prensa contemporánea, caracterizada por la rapidez en condenar la participación política de las mujeres (Liddell 2005). Se retornará durante el curso de este capítulo a la influencia que la traducción de Nísia Floresta de *Woman not Inferior to Man* tuvo ciertamente sobre Ana de Barandas.

Ante estos hechos, ni el programa político liberal ni el conservador adoptados por los hombres en la Revolución Farroupilha ofrecían a las mujeres un marco discursivo para participar en el debate intelectual acerca de la construcción de la identidad nacional o los derechos de las mujeres. Una de las medidas más famosas tomadas por Barão de Caixas para asegurar el apoyo popular durante su pacificación de la provincia consistió en la distribución de telas y tejidos a las mujeres, incluyendo a las mujeres de familia Farroupilha, que estaban obligadas a confeccionar uniformes para los soldados imperiales (M. Flores 2003: 94). De hecho, la costura de identidades masculinas

‘uniformes’ para los militares parece haber ejercido una poderosa influencia sobre las fantasías Legalistas y Farroupilha en términos de su rol de controlar a las mujeres errantes. En el correo de lectores del diario *O Povo*, Frigeri y Rüdiger notan las siguientes órdenes hechas por un autor anónimo:

Me limito a pedir às nossas belas que, como as americanas do norte, façam fios para os hospitais da República e queiram coser os fardamentos das tropas, contentando-se para satisfação desde trabalho com o reconhecimento público e os louvores da historia. (*O Povo*, Piratini, 2 de enero 1839: 4, citado en Frigeri y Rüdiger 1985: 177; M. Flores 2002: 113- 14)

Esta intervención preceptiva parece haber sido una respuesta a la sugerencia de que educar a las mujeres las haría mejores compañeras en el matrimonio (M. Flores 2002: 113- 14). La participación de las mujeres en la causa Farroupilha, tanto en el interior rural como en las ciudades, en realidad fue considerablemente más importante que la costura, englobando una variedad de actividades que resistieron y extendieron las tipologías establecidas de género. La más famosa de las mujeres *guerrlheiras* en participar directamente en la guerra del lado de Farroupilha fue Ana Maria Jesús de Ribeiro (Anita Garibaldi), que había dejado a su esposo para pelear al lado de su amante italiano y, más tarde, esposo, Giuseppe Garibaldi (Ribeiro 1985: 6-12; H. Flores 1989<sup>a</sup>: 31- 36)<sup>4</sup>. Un escenario de guerra mucho más común, sin embargo, concernió a una expansión de las obligaciones previamente asumidas por las mujeres en las *estancias*. Allí, las mujeres fueron obligadas a mantener su entorno doméstico y la producción de comida a causa de la devastación física de la provincia y la inestabilidad social causada por el desarraigo de los hombres *estancieros* y la ausencia de trabajo manual. Además de esto, las mujeres brindaban un apoyo logístico importante transportando y almacenando municiones y realizando tareas de inteligencia. La realización de estas tareas era particularmente peligrosa, llevando, algunas veces a la detención de las mujeres que participaban en ellas (H. Flores 1989<sup>a</sup>: 37- 58; Frigeri y Rüdiger 1985: 167- 75).

La capital provincial, Porto Alegre, era predominantemente Legalista, y fue retomada por fuerzas gubernamentales en 1836. Allí, se les ha atribuido a las mujeres haber mantenido la resistencia Farroupilha viva dentro de los muros de la ciudad manteniendo los suministros y la información para los hombres que luchaban en el interior (Frigeri y



Rüdiger 1985: 173- 76). Teniendo en cuenta que los diarios oficiales Farroupilha como *O Povo* y *O Mensageiro* (Ribeiro 1985: 22; Soares 1980: 130) comentaban muy poco la participación de las mujeres en la guerra, mucho de lo que se sabe acerca de las acciones de las mujeres Farrapa ha sido extraído de la prensa Legalista, sobre todo, de la publicación satírica anti-Farroupilha, *O Artilheiro*. Este periódico llevó a cabo una campaña moral insultante durante la década de 1830, buscando prevenir la expansión de las ideas liberales y por lo tanto el comportamiento inmoral sexual de las mujeres de la ciudad. Evidentemente, la posición abiertamente conservadora de la publicación y su tendencia a proyectar propaganda misógina la convirtió en una fuente problemática desde la cual se podía evaluar exactamente la magnitud de la acción femenina Farroupilha en la ciudad durante esos años. Lo que se desprende de sus páginas, sin embargo, es un sentido de hasta qué punto las clases media urbana profesional y comercial que componían la causa Legalista percibían la participación de las mujeres Farrapa como una amenaza a su concepto de un orden social y de género natural. Más aun, el comportamiento de las mujeres parece haber funcionado como una zona fronteriza de constante pánico sexual entre los dos grupos antagónicos de hombres. Las principales actividades Farrapa a las cuales se refiere *O Artilheiro* conciernen el paso de información, la inteligencia y la provisión de alimentos a las tropas liberales por parte de las *quintadeiras*, o vendedoras ambulantes. Frigeri y Rüdiger han atribuido la formación de un partido Farrapo principalmente constituido por mujeres en Porto Alegre al hecho de que algunas de ellas habían sido previamente detenidas e interrogadas por las autoridades Legalistas y permanecido bajo vigilancia oficial luego de su liberación, necesitando por lo tanto redes de solidaridad en defensa propia (Frigeri y Rüdiger 1985: 173). El cuadro que surge de las descripciones de esta publicación muestra a las mujeres formando intensas redes de organización política y de comunicación entre ellas. Ciertamente, una de las principales preocupaciones de *O Artilheiro* es desacreditar y desanimar a las mujeres Farrapa señalando su estupidez, sus vanas esperanzas de victoria, su pérdida de moral y, en última instancia, su igualdad ante la ley. Observando su comportamiento para detectar cualquier ataque inminente Farroupilha, *O Artilheiro* asegura ejercer una vigilancia total sobre los movimientos de las mujeres, refiriéndose frecuentemente a las mujeres como *baratas* (cucarachas) aglomerándose a través de la ciudad (N° 13, 14 de octubre 1837: 3-4).

El tono de los artículos de *O Artilheiro* varía entre lo satírico, lo moralmente didáctico y la amenaza encubierta. En todos los casos el énfasis recae en el control de los discursos de las mujeres, el comportamiento sexual y el contacto social (véase Capítulo 5 para una comparación con Perú). Una pieza satírica enumeró los síntomas que permitirán a un observador cuidadoso diagnosticar la “enfermedad” Farroupilha en el sexo femenino:

Nas fêmeas o mal comeca quasi sempre pela perguiça, permanecência na janela, movimento desordenado da lengua, passeios continuos, luxo exorbitante, bailes de especulação; passa depois ao namoro dos machos a torto e a directo, e a final degenera na mais desenvolta libertinagem. (Nº 19, 24 de noviembre 1837: 2-3).

El único rol alternativo adecuado para las mujeres es, predeciblemente, marital y familiar, como claramente lo indica la siguiente lista de obligaciones femeninas: “o de ser boa filha, se vive na companhia de seu Pai; boa Esposa, sendo casada; boa Mãe de Família, se a tem” (*O Artilheiro* Nº 11, 30 de septiembre 1837: 3- 4)<sup>5</sup>. Cuando estas estructuras fallan en disciplinar a la mujer, como señala *O Artilheiro*, queda el recurso de que las mujeres son igualmente responsables ante la ley – lo que no significa, por supuesto, que la ley las protegerá. Como el final de esta cita oscuramente implica, ellas no necesitan confiarse de su fragilidad femenina para defenderse de la violencia masculina como último recurso:

Ora mais cuidado com a língua, senhoras farrapas, porque a cadêa também se fez para suas merces e o código não as exceptua de sofrerem as penas da lei... Se querem ser respeitadas, sejam mais comedidas, e menos desavergonhadas, e não se fiem no dictado que diz: caxorro não morde cadella. (Nº 8, 9 de septiembre 1837: 2- 3)

Por la misma razón, mucha de la culpa por el ausentismo potencial de sus deberes de la mujer y su comportamiento derrochador es responsabilidad de los hombres, ya que las mujeres tienen pocos deberes en los cuales fallar, mientras que los hombres tienen la mayor carga de responsabilidad de ser buenos ciudadanos. Siempre en contra del “*petit maitre*”- el dandy o petimetre - *O Artilheiro* exhorta a los hombres a no alentar

los excesos de las mujeres, especialmente sus frívolos y extravagantes modos

Género y revolución en el sur de Brasil: Reconstruyendo la Revolución Farroupilha en los trabajos de Delfina Benigna da

Carvalho y Ana de Barros

de vestir, remarcando, “a mayor parte dos homens são a causa da perversidade das mulheres; elles as pervertem com o seu exemplo, fazem-as mudar de proceder, e de resolução com a sua conduta, e mau pensar” (Nº 11, 30 de septiembre 1837: 3- 4). Como sugieren las críticas de *petits maitres*, el clima de pánico sexual en torno a las mujeres también se extendió a un creciente temor homofóbico de hombres “femeninamente degenerados”. Aparentemente dirigido a sus lectores masculinos y femeninos, *O Artilheiro* combina un condicionamiento social aparentemente inocuo en asuntos de matrimonio, moda y obligaciones familiares con un tono más siniestro de advertencia de controlar los límites del comportamiento sexual, identificación y la lealtad conyugal con creciente vigilancia.

Los entornos urbanos que eran los focos de la causa Legalista y su prensa eran predominantemente de clase media, y reflejaban la acumulación de capital en las nuevas ciudades y el desarrollo de prácticas "civilizadoras" en el arte, la educación y la vida pública y política. Como Frigeri y Rüdiger notan, este ambiente era más propicio para un aumento del grado de individualización entre las mujeres, y observó su iniciación en la lectura, las prácticas consumistas y la educación, aunque frecuentemente en el hogar. También vio, como se señaló anteriormente, la entrada de ideas modernas y liberales provenientes de Europa a través de los puertos, que habían sido abiertos en 1808, el crecimiento de la prensa, el desarrollo de salas de lectura y la circulación de material impreso (Soares 1980: 125- 27; Frigeri y Rüdiger 1985: 159- 66; H Flores 1991: 23- 26). La destrucción causada por las acciones de los rebeldes Farroupilha amenazaba los capitales y beneficios de la civilización que disfrutaban las elites mayormente descendientes de portugueses dentro y alrededor de Porto Alegre. Las mujeres experimentando la guerra en este contexto inevitablemente buscaron proteger su propiedad y defender un status quo político e imperial que era favorable a ellas y a sus intereses familiares.

### **El ascenso de las escritoras monárquicas**

Que las escritoras de Rio Grande do Sul que comenzaron a publicar antes y durante la Revolución Farroupilha pertenecieran a este entorno conservador, urbano y monárquico

no es una sorpresa. Lo que es interesante de observar es el grado en que los ideales liberales y la estética romántica ganaron cierto prestigio intelectual entre estas mujeres, desafiando si no su lealtad al imperio, al menos su percepción del lugar correcto de las mujeres dentro del orden nacional imperial que aprobaban. El círculo de escritoras monárquicas de Rio Grande do Sul convencionalmente incluye a: Maria Clemência da Silveira Sampaio (1789-1862); Maria Josefa (Engracia) Barreto Pereira Pinto (1786/8?-1837); Delfina Benigna da Cunha (1791-1857); y Ana Eurídice Eufrosina de Barandas (1806- ?).<sup>6</sup>

Entre estas cuatro escritoras, sólo Delfina Benigna da Cunha y Ana de Barandas han dejado un legado de publicaciones importantes. Sin embargo, Maria Clemência da Silveira Sampaio fue una importante precursora de esta postura pro-monárquica y Maria Josefa (Engracia) Barreto Pereira Pinto es conocida por haber inspirado a Cunha, involucrada en una excoiación pública de los Farroupilhas que iba a resonar a través de las tres publicaciones de poemas de Cunha.

El poema largo de Sampaio, *Versos Heróicos*, fue recitado por su autora en un baile público celebrado en Sao Pedro do Rio Grande el 12 de octubre de 1823 para honrar la aclamación de Pedro I como emperador constitucional de la reciente República Independiente de Brasil (Moreira 2003: 19- 21). Subsecuentemente fue impreso en 1823 con la Imprensa Nacional, convirtiendo a Sampaio en la primera mujer poeta publicada en Rio Grande do Sul. Dirigido a la emperatriz Carolina en nombre de las mujeres de Rio Grande do Sul, el trabajo fue también un himno de alabanza a las riquezas naturales de la *pátria* nativa de Sampaio. En un nivel, como ha sugerido Schmidt, este enfoque nativista de la gloria de la *pátria* provincial ofrece un anticipo de las más explosivas, regionalistas y separatistas filiaciones que emergieron en la década siguiente (en Muzart 2000: 113). Al mismo tiempo, el homenaje natural que Rio Grande do Sul rinde a la nueva nación en *Versos Heróicos* muestra hasta qué punto en la mente colectiva *imperio* y *pátria* eran todavía *colindantes* con la euforía de 1822; como escribe Sampaio: “Eis, ó grande Princesa, os sentimentos, / Que vos tributa uma Provincia inteira / A que o Rio Grande dá seu nome” (en Moreira 2003: 73).

Igualmente pionera, Maria Josefa Barreto es considerada una de las primeras mujeres periodistas de Brasil. Fervientemente monárquica, como Sampaio, expresa su virulenta postura anti-Farroupilha en la prensa durante los años previos a la revuelta de

1835. Además de escribir poesía y de trabajar como maestra, Barreto es conocida por haber fundado su propio diario anti-Farroupilha en 1833, *Belona Irada contra os Sectários de Momo*<sup>7</sup>; y en el mismo año escribió para *Idade d'Óuro*, que pertenecía a Mantel dos Passos Figueroa, que era similarmente pro-Legalista.<sup>8</sup> En el único número sobreviviente de *Idade d'Óuro*, en el que reprende a la causa republicana, es evidente el estilo polémico de Barreto:

Ora eis aquí os nossos fazedores de Repúblicas! E que tal! Sem saberem os primeiros elementos, querem dar-nos regras, e obrigar-nos a seguir suas doutrinas! Não há maior desaforo! Além de perversos, ignorantes, a ponto de não entenderem o que com maior clareza está escrito! Quanto é desgraçado o Brasil, a quem corja de pedantes afeta querer emdireitar!! (citado en Muzart 2000: 78)

Sampaio y Barreto publicaron relativamente poco durante sus vidas, pero sirven para demostrar que una pequeña elite de escritoras en los años inmediatos post-independencia estaban comenzando a expresar sus visiones en las esferas públicas a través de la declamación oral de poesía en ceremonias y en la prensa, aunque tendieran a hablar claramente en obediencia de las posiciones conservadoras y monárquicas que sus familias representaban. Cunha y Barandas, que escribieron con posterioridad a Sampaio y vivieron más tiempo que Barreto, encuentran sus vidas y sus trabajos mucho más afectados por los eventos de la Revolución Farroupilha y las crisis intelectual y pragmática que generó. Ambas fueron repetidamente forzadas a dejar sus ciudades de residencia debido a los peligros de la guerra y a buscar refugio en Rio de Janeiro. Ambas presentaban casos problemáticos con relación a la convención patriarcal de la familia, y es casi seguro que terminan sus vidas no casadas, Cunha soltera y Barandas divorciada. Sus circunstancias particulares tuvieron, a su vez, consecuencias discernibles para las subjetividades personales y políticas que pudieron construir al escribir sus intentos de intervenir discursivamente en el clima intelectual de la Revolución Farroupilha.

Delfina Benigna da Cunha nació en 1791 en São José do Norte, hija de Francisca Paula da Cunha y Joaquim Francisco da Cunha Sá e Meneses, un oficial militar de descendencia portuguesa. Delfina trágicamente quedó ciega luego de un ataque de viruela cuando tenía 20 meses, pero llegó a alcanzar una educación, que incluía el

conocimiento de los clásicos, como es evidente en sus posteriores versos arcadianos<sup>9</sup>. Se cree que empezó con la composición espontánea de versos orales a la edad de 12 años. Cunha perdió a su padre en 1826 y a su madre en 1833. Quedó por lo tanto sin medios económicos en edad adulta ya que nunca contrajo matrimonio. Luego de la muerte de su padre en 1826, Cunha se presentó ante la corte imperial de Rio de Janeiro para solicitar el apoyo directo y la protección de la familia imperial. Conquistando al emperador con el poema que le había dedicado, Cunha recibe una *pensão vitalícia*, que fue también otorgada en reconocimiento a las tareas militares realizadas por su padre. Además, pasó a recibir fondos de caridad real en eventos que se realizaban en su nombre, viviendo y escribiendo durante lo que le quedaba de vida bajo el auspicio de la familia imperial y la corte.

En 1835 Cunha dejó el sur y se fue a vivir a Rio de Janeiro para escapar de los estragos de la Revolución Farroupilha, retornando a Rio Grande do Sul en 1845. En Porto Alegre seguramente conoció a la periodista Maria Josefa Barreto, ya que le dedicó un poema en respuesta a un, ahora perdido, verso que Barreto le había escrito a ella. Cunha publicó su primer volumen de poesía, *Poesias oferecidas ás señoras rio-grandenses*, en Porto Alegre en 1834, con una segunda y tercera edición en Rio de Janeiro en 1838, allí insertaba sus famosas diatribas en contra del líder Farroupilha Bento Gonçalves (H. Flores 1990: 15). Luego de esto, es sabido que viajó por Bahia y por otras partes del noreste. Su segunda publicación *Poesias oferecidas ás señoras brasileiras por sua patrícia*, apareció en Rio en 1838. Su último trabajo, *Colecção de várias poesias dedicadas á imperatriz viúva* fue publicado en 1846, después de haber conseguido el apoyo financiero para dar a conocer el volumen. Cunha se mantuvo soltera, aunque Schmidt ha descubierto evidencia que sugiere que Manuel Marques de Sousa, un importante líder legalista en la reacción contra los Farroupilhas de 1836 en Porto Alegre, fue el objeto real de su amor no correspondido, y era frecuentemente caracterizado como Elmano en sus sonetos (2001: 18). Cunha también mantuvo una cercana relación familiar con su hermana y estableció algunas amistades intelectuales y poéticas en Rio, la más notable, fue la que mantuvo con la poeta patriótica de Minas Gerais, Beatriz de Assis Brandao (1779-1868) que dedicó poesía a Cunha<sup>10</sup>. Cunha murió en Rio en 1857.<sup>11</sup>

A través de sus tres volúmenes de poesía publicados, el trabajo de Cunha puede ser clasificado en tres categorías: su abiertamente política *poesia engajada* en respuesta a la Revolución Farroupilha; su *poesia de ocasião* que marcan hitos patrióticos, bautismos, muertes y cumpleaños reales, y expresan gratitud por obsequios y beneficios; y finalmente sus letras intimistas de amor, principalmente sonetos. Aunque su situación financiera dependiente claramente influenciaba el contenido y el tenor de su poesía, como ha notado Becker, Cunha fue, en un sentido, uno de los primeros ejemplos de una mujer que se gana precariamente la vida de componer y recitar su poesía (1991: 48). Presentándose públicamente en la corte como una mujer ciega y vulnerable que no tenía un hombre que la proteja y mantenga, Cunha indudablemente adquirió cierto valor simbólico como metonimia de la prolongada familia imperial de la nación. En este asunto Cunha era capaz de traducir precisamente su falta de conexiones familiares vivas o capital social en un capital simbólico sustancial como una figura pública nacional. Conocida luego como la *Musa Cega*, Cunha fue ampliamente conocida durante su vida y algunos de sus poemas fueron publicados en la importante colección *Parnaso brasileiro* compilada en Rio en 1830 de cónego Januário da Cunha Barbosa (Schmidt en Muzart 2000: 119). Cunha fue ciertamente más ampliamente publicada y leída durante sus días que su joven compatriota *sul-rio-grandense*, Ana Eurídice Eufrosina de Barandas.

Nacida en 1806, Ana de Barandas era la hija de una viuda, Anna Felícia do Nascimento, quien volvió a casarse con Joaquim da Fonseca Barandas, un cirujano portugués residente en Porto Alegre<sup>12</sup>. Era una de las cinco hijas de esta pareja y, además, tenía otras tres medias hermanas del anterior matrimonio de su madre. Probablemente también tenía una media hermana mulata, Sophia Maria, resultado de la relación de su padre con una esclava negra de la casa. Ana provenía de una familia con propiedades y tierra que, además de tener su casa en la ciudad de Porto Alegre poseía una residencia de campo en Belmonte cerca de Viamao, que fue atacada y destruida por los rebeldes Farroupilha en 1837. Probablemente fue educada en su hogar y parece haber sido muy versada en literatura neoclásica. La influencia francesa parece haber sido notable en su familia, ya que dos de sus hermanas mayores, Carlota y Delfina Candida, se casaron con franceses. Ana se casó por su propia elección en 1822, a la edad de 16 años, con un abogado descendiente de portugueses llamado José Joaquim

Pena Penalta. Se sabe que Barandas viajaba frecuentemente a Rio, viviendo allí entre 1836 y 1840; posiblemente esto tenga que ver con el trabajo legal de su marido, pero también para escapar de la lucha y el trastorno de Rio Grande do Sul durante la guerra. Ana tuvo tres hijos: dos mujeres Aurora y Eurídice, y un hijo, José, que murió de hepatitis en la temprana infancia.

Ana estuvo a cargo de la educación de las dos hijas de su hermana Delfina Candida, que ya se había casado, y que se convirtió en el centro de un escándalo local cuando tuvo un hijo ilegítimo de su amante, un comerciante de seda y accesorios para vestir y otra vez, francés. Como resultado, luego de la muerte de su ex marido en 1840, a Delfina Candida no se le permitió quedar a cargo de sus dos hijas legítimas, que fueron puestas bajo la tutela del padre de Ana de Barandas y luego dadas a ésta para que las críe y eduque al lado de sus propias hijas. Sólo cuando Cândida se casó con el padre ilegítimo de su hijo se le permitió nuevamente tener la custodia legal de sus otras dos hijas. El matrimonio de Ana no fue mejor que el de su hermana y se divorció en 1843, probablemente debido a las infidelidades de su marido.

El arreglo legal que obtuvieron Ana de Barandas y su marido abogado fue un acuerdo progresista e inusual para ese tiempo, que parece haber sido una petición mutua. El contrato que firmaron fue a todos los efectos una separación legal, con algunas variaciones a la norma. Sin embargo, usa significativamente el término “divorcio” para referirse al arreglo (H. Flores 1990: 31- 32). Efectivamente implicó la separación física y formal de la pareja y la división de propiedades e intereses financieros futuros, sin que el vínculo del matrimonio en sí mismo fuera realmente disuelto, de modo que ninguno de los dos tenía el derecho de volver a casarse. También difería de las separaciones legales de ese tiempo en que a Ana se le concedió la custodia de sus dos hijas, incluyendo la responsabilidad de su educación y mantenimiento financiero, un rol que casi siempre correspondía al padre (Costa 2000: 248; Silva 1995, II: 446- 47). Ana se convirtió así en la cabeza legal de la casa, y también retuvo los bienes materiales que había adquirido durante el matrimonio.

Otro beneficio significativo que obtuvo Barandas de su divorcio fue la oportunidad de ver impreso en 1845 su único trabajo conocido hasta la fecha, *Ramalhete ou flores escolhidas do jardim da imaginação*. Ana no había podido publicarlo previamente sin el permiso de su esposo. Aunque se vio envuelta en prolongadas batallas con su



hermano acerca de la ejecución del generoso testamento de su padre luego de su muerte en 1849, parece ser que Barandas estaba en una buena posición después de su divorcio como para vivir y cuidar de sus dos hijas. A diferencia de Delfina Benigna da Cunha, Ana de Barandas no fue forzada a escribir o recitar poesía para poder vivir. Poco más se sabe de la vida de Barandas después de la muerte de su padre y todavía no se ha descubierto ningún dato acerca de la fecha de su muerte. Siguiendo las dos más desafiantes declaraciones de su vida, su poco convencional arreglo de divorcio y su único trabajo publicado, Barandas desaparece de los registros públicos de arreglos legales, testamentos o inventarios que permitían a la historiadora Hilda Hubner Flores seguir la pista de su principal biografía hasta ese punto. Sin embargo, es probable que Ana retornara a la más cosmopolita Rio en 1850, antes que permanecer en Porto Alegre, y debe haber conocido a Delfina Benigna da Cunha allí. Es muy probable también que, durante su vida en Porto Alegre, conociera a la influyente escritora y pensadora feminista de Rio Grande do Norte, Nísia Floresta, que vivió cerca de Ana de Barandas en Porto Alegre entre 1833 y 1837. Además de su proximidad residencial, Nísia Floresta estaba casada con un amigo cercano de Barandas y de su marido, que fue el *padrinho* de su boda en 1822.

El destino del libro de Ana de Barandas *O Ramalhete*, que tuvo una sola edición durante su vida en 1845, se mantuvo oscuro por un siglo y medio; una nueva versión completa, editada y anotada por Hilda Hubner Flores apareció en Porto Alegre en 1990<sup>13</sup>. Una colección variada, como sugiere su título, la antología de Barandas une una serie de poemas románticos y patrióticos; un breve diálogo cartesiano sobre los derechos de la mujer a intervenir en la política, "Diálogos"; una historia romántica, "Eugenia ou a Filósofa Apaixonada"; un fragmento nostálgico, "Lembranca Saudosa"; y una alegoría arcadiana sobre la razón y la pasión, "A Queda de Safo". Lo que conecta a estas piezas es su progresiva deconstrucción de la imagen de la hija dócil, buena y dispuesta a casarse de las familias burguesas. A este respecto, aunque Barandas repetidamente declara su filiación a un imperio brasileño y su apoyo a la causa Legalista en la guerra, las tan discursivas posiciones que adopta con el fin de hacer esta declaración en última instancia socavan los principios fundamentales de su propio discurso monárquico. Su aprobación del derecho a la participación política y al pensamiento filosófico independiente de las mujeres, y su expresión de un fuerte deseo

femenino individual, apuntan hacia una distinta, autónoma y emancipada forma de subjetividad femenina. Apuntan más allá de la circunscripción de la familia católica patriarcal y su extensión social, política y cultural dentro de la familia unida del imperio brasileño defendido por Delfina Benigna da Cunha.

### **Delfina Benigna da Cunha: la *Musa Cega***

La producción poética de Cunha es frecuentemente descrita como perteneciente a la tradición *repentista*, lo que significa que era compuesta espontáneamente y de manera oral en *saraus* (veladas nocturnas) en contextos particulares y para ciertos eventos, y luego presumiblemente transcrita por *amanuense*. Como señala Moacyr Flores, la estructura de muchos de los poemas de Cunha es efectivamente la de una *glosa* acerca de un tema dado, o un *mote* sugerido por alguien como un desafío competitivo a la poeta (2002: 213- 14); el desafiante proporcionaría una serie de versos, que la poeta luego incorporaría al final de cada estrofa. Esto efectivamente significa que la poesía de Cunha constituía un evento público, en sí mismo una declaración significativa para las mujeres, para quienes no era convencional adoptar una postura creativa abierta y públicamente. Esto es evidente, en parte, en la necesidad de Cunha de proporcionar una explicación y una apología sobre su decisión de publicar, en el prefacio de su edición de 1838 de *Poesias oferecidas às señoras riograndenses*. Más aún, como indica Schmidt, Cunha efectivamente adopta una táctica común para las mujeres que intentan llevar su trabajo hacia una esfera pública sin infringir las normas del comportamiento femenino, y esto se veía en que Cunha dirigía su poesía a otras mujeres, y así permanecía, en un sentido retórico y crucial, “privada” (Schmidt 2001: 22- 23). Los tres *tomos de poesía* de Cunha están dirigidos a las mujeres: el primero a sus compatriotas regionales de Rio Grande do Sul; el segundo a sus compatriotas nacionales; y el último dirigido a su gran benefactora, Amélia, la emperatriz viuda de Pedro I. Dentro de los *tomos*, muchos poemas individuales están, por supuesto, dirigidos o dedicados a los hombres, así efectúa una inquieta transición hacia el dominio público de los acontecimientos históricos y políticos.

Sus escritos en alabanza al emperador Pedro I y a la familia imperial pertenecen a una fuerte tradición de escritos eufóricos producidos en las postrimerías inmediatas a 1822 para saludar la venida de la independencia y celebrar a la familia real (Schmidt 2001: 14). Su *poesia de ocasião* está casi siempre relacionada con eventos específicos. Estos podían ser hitos principales de la historia de la nación tales como el Día de la Independencia, o la muerte del Emperador; o también podían estar relacionados a cumpleaños o celebraciones familiares, de personas de la familia imperial, o de sus propios familiares o amigos. Donde estos tópicos están juntos es en su tomo *Poesias oferecidas às senhoras rio-grandenses*, la línea divisoria entre su propia familia, por ejemplo su hermana, Lucinda Benigna da Cunha, y la familia real se hace difusa y la naturalización del poder monárquico es reforzada por su yuxtaposición con esta información obviamente personal y biográfica. El sentido de un orden universal y natural inmutable es más reforzado a través de su fuerte confianza en tropos arcadianos, neoclásicos y míticos alabando el reino de la razón y el iluminismo y, por extensión, el derecho absoluto del monarca a reinar por naturaleza y derecho divino.

Un ejemplo clásico de esto es su poema “A Muito Lamentable Morte de S.M.I. O Senhor D. Pedro I. Duque de Bragança. No dia 24 de Setembro de 1845” publicado en 1846 en su colección definitiva *Collecção de várias poesias dedicadas á emperatriz viúva*, doce años después de la muerte del monarca en Lisboa en 1834. Con la muerte del emperador Pedro I, la noche más oscura ha caído sobre el país. Brasil, personificado como el cuerpo nacional, se retuerce hasta la médula en sollozos: “Que noite he esta que ao Brasil arranca / Das entranhas suspiros tão magoados, / que nos valles resoão tristemente?!” (Cunha 1846: 7). La experiencia deja a la persona poética, como un súbdito leal, en un estado de tristeza mortal. El grado de grandeza del emperador es transpuesto sobre la vasta y natural riqueza del país en estilo clásico *ufanista*, mientras la voz poética lamenta la pérdida “Do fundador do Imperio que se arreia / De ricas matas, de soberbos campos, / Peijados de metaes que o mundo préza. / D’esse Heróe que nos deu a Independencia; / Que mais prezou ser Pai que ser Monacha, / Inthronisando os filhos que adorava” (Cunha 1846: 8). Esta última referencia claramente muestra la crisis de constitucionalismo y la influencia de los liberales en el gobierno que había forzado a Pedro I a abdicar en 1831 a favor de su hijo el infante Pedro II, de esta manera la familia Bragança permanecería en control de un Brasil unido

y monárquico. Expresando esto en el lenguaje de los sentimientos, el amor leal de un padre abnegando sus propias necesidades a favor de los derechos de su hijo, Cunha explota la naturalización de una dinastía monárquica inherente en la metáfora de la genealogía, como una continuidad inquebrantable, un árbol familiar (McClintock 1995: 36- 39).

Como una mujer doliente, la oradora pasa a identificarse cada vez más estrechamente con la profunda pena de la viuda Emperatriz Amélia, a quien la recopilación está dedicada, hablándole de “tu” e implicando no un vínculo íntimo sino más bien una reverencia mística, deificadora. Rogando por el derecho a derramar sus lágrimas junto con las de la Emperatriz, Cunha efectivamente se convierte, por extensión metonímica, en un miembro más de la familia, cayendo bajo el amparo de: “sombra paternal de Pedro o Grande, / D’esse heróe vencedor de despotismo” (Cunha 1846: 8). Al mismo tiempo, Cunha claramente se representa biográficamente, describiendo las lágrimas lloradas “de meus olhos sem luz” (8), una referencia a su falta de visión. En las estrofas finales, su voz y su inspiración, debilitadas por la pena y el dolor, están empezando a desaparecer, entonces busca fuerza en la Emperatriz, que se ha convertido en su “Numen tutelar” (9) o espíritu inspirador, término previamente aplicado a Pedro I cuando había preguntado “E pode ser mortal quem era Numen?!...” (8). La implicación aquí es que Cunha ha estado distanciada de la corte y humillada por dificultades o “precisões”, no identificadas, presumiblemente económicas y materiales, para las cuales está ahora buscando alivio en la emperatriz, escribiendo: “Mas forçoso he soffrer a ausencia dura, / Por crueis precisões apoquentada” (9). Estos a su vez causan el debilitamiento y desvanecimiento de su “estro” o inspiración poética. Representando explícitamente una “performance monárquica”, el subtexto del pedido detrás del poema de Cunha para el emperador (ahora muerto hace doce años) es fácilmente descifráble. En esencia, produce una declaración ritualizada, formal que el efecto de algún tipo de contribución financiera le devolvería su “estro” nuevamente a la vida y produciría más versos de alabanza para la familia imperial.

La misma postura está abiertamente presente, junto con una referencia a los estragos causados por la Revolución Farroupilha, en la introducción a su primer volumen, *Poesias oferecidas às senhoras rio-grandenses*, en el cual escribe, “Aos lectores”:

Qual será, pois, o motor da audacia com que ao Público ofereço meus versos? Leitores é a – necessidade!- A necessidade é o meu amor próprio, eu nem posso ter outro. Filha do Rio Grande, aí, nos estragos gerais, eu padeci, e padeci muito: foi-me forçoso recolher ainda uma ao Rio de Janeiro, mas preciso viver! Tenho precisão de recursos, e eu peço recursos, oferecendo em troca o único trabalho de que é capaz quem é cega desde o berço! Este pensamento é o único que devia estampar no frontispício desta obra, assim o fiz. (Schmidt 2001: 27)

La referencia a sus orígenes en Rio Grande do Sul, los “estragos gerais” que sufrió allí durante la guerra y su búsqueda de refugio en Rio de Janeiro, indican que esto fue agregado a la posterior edición de 1838 publicada en la capital, al igual que las infames glosas de los estragos de Bento Gonçalves (H. Flores 1990: 15), que fueron también claramente designadas para alinear a la oradora con el centro de poder del gobierno.

En la edición de 1838 de *Poesias oferecidas às senhoras rio-grandenses* hay tres poemas sobre Bento Gonçalves, dos sonetos (Cunha 2001: 216- 17) y un cuarteto (2001: 218- 19), que lo proyectan como una antítesis anárquica y no natural del orden natural universal sobre el que reina Pedro. Los dos sonetos adoptan el discurso poético y los puntos de referencia de la tragedia y épica griega y enumeran eventos específicos de la guerra Farroupilha. Uno tiene un subtítulo que se refiere a la Reacción Legalista de 1836 contra la Revolución Farroupilha en Rio Grande de São Pedro do Sul” (nombre antiguo de Rio Grande do Sul). El otro está dirigido al “chefe dos anarquistas” Bento Gonçalves, como un comentario sobre la ocupación Farroupilha de la fortaleza de Itopoa en 1836 y la prolongada batalla que siguió. El primero de los dos sonetos (2001: 216) pide el triunfo de la monarquía y la muerte de Gonçalves en el infierno como el “monstro da feroz democracia”. Gonçalves se convierte aquí en el traidor que inspira odio en todos, escribe Cunha: “Floresce a causa da Legalidade / E se arroja no abismo o novo Sila”, evocando la clásica pareja de Silla y Caribdis, el monstruo gemelo que cuidaba los estrechos en la Odisea de Homero. La herejía final que denuncia Cunha es el principio liberal de igualdad entre los hombres, declarando: “Todos sabem, ninguém jamais vacila / Que não há entre os homens igualdade” (2001: 216).

El segundo soneto (2001: 217) desea castigo divino sobre Bento Gonçalves; Cunha escribe: “Acaba, oh monstro, em sanguinosa guerra, / De balde buscas empinada serra”. La naturaleza misma rechazará a Gonçalves, del mismo modo que da la bienvenida y se

alegra por el emperador, ya que no le protegerá del destino que le corresponde. Lejos de estar motivado por fines nobles y colectivos, está "só de ambição embriagado". No sólo será enviado con Hades sino "A Plutão disputar o horrível mando" (2001: 217) haciéndolo el rival del dios del mundo de los muertos. Ya que no hay castigo que le depare el destino que pueda equiparar a sus crímenes, Cunha desea que Júpiter mismo inflija el castigo final que Gonçalves merece. En el punto más extremo de sus declaraciones en nombre de un Brasil unido expulsando a su hijo traidor, Cunha se posiciona como la clásica figuración femenina de la ira. Dejando atrás su manto político habitual de dócil e implorante poeta, Cunha declara la derrota de la "torva fúria" (2001: 216) de los Legalistas, eficazmente tomando para sí misma en estos dos sonetos el papel de una Furia griega persiguiendo al traidor por sus injusticias y merodeando su conciencia con la siempre presente amenaza de un castigo a escala épica.

El cuarteto (2001: 218- 219) que sigue a estos dos sonetos está simplemente dirigido "ao mesmo" y glosa el siguiente tema:

Maldição te seja dada  
Bento infeliz, desvariado,  
No Brasil, em toda a parte  
Será teu nome odiado.

Este poema más largo trata a Gonçalves como a un traidor a su *pátria* de Rio Grande do Sul, empezando: "A ti qu'um punhal violento / Cravaste na pátria aflita" (2001: 218). Es acusado de causar dolor a "mil famílias de bem" (2001: 218) y es expulsado del paisaje natural de su país a sufrir interminables tormentos físicos. La oradora desea que la Divina Providencia y el mundo natural tomen venganza sobre él, así la tierra que ha bañado con sangre rechazará su cuerpo en la sepultura. El deshonor último después muerto es no tener lugar para la sepultura en su propia *pátria*, rechazo de sus compatriotas y obliteración de la memoria "No Brasil, e em toda a parte" (2001: 219). La oradora evoca la imagen de sus propios hijos "o seu opróbrio chorando" (2001: 219) y maldice a su padre. Así, su nombre póstumo será profanado en su familia, su *pátria* y su nación, Brasil, mientras la oradora reestablece la incuestionable continuidad natural que Gonçalves ha roto entre la familia patriarcal, la *pátria* regional y la nación imperial. En este sentido, el poema retoma el concepto supuestamente separatista de la *pátria*

para una legítima alianza nacional de la cual Cunha es la personificación femenina por excelencia. Como Becker ha sugerido, su falta de visión le permite cierta resonancia simbólica como la representación de la justicia como figura femenina, al igual que la mujer con los ojos vendados sosteniendo las balanzas en una mano y la espada en la otra<sup>14</sup>.

El presunto objeto del afecto tanto personal como político de Cunha era Manoel Marques de Souza, el comandante Legalista de Praça de Porto Alegre durante el sitio de 1836. Él era la persona a la cual estaban dedicados y dirigidos muchos de sus poemas de amor, y es frecuentemente representado en su lista de figuras arcadianas como Elmano.

Esto es caracterizado en dos poemas dirigidos a él en su cumpleaños (Cunha 2001: 52- 53). Aquí, Cunha trabaja dentro de un léxico completamente formulaico y estilizado, y su amor es siempre respetuoso, distante y elogioso. En el primero de estos poemas (2001: 52), los delfines juegan en el mar y se cantan himnos de amor para celebrar la ocasión, evocando la imagen de Venus levantándose desde las olas. La diosa del Monte Parnaso y del Pindo salmodia sus alabanzas; y en la estrofa final, él se convierte en la envidia de todos los mortales ya que el mismo Júpiter derrama bendiciones sobre él. En el segundo de estos poemas a Manuel Marques de Souza (2001: 53), marca lo más cercano que llega Cunha a la pasión o el contacto personal, su musa es llevada al éxtasis por sus dones personales como “Abrasada por ti na délia chama / Minha musa em teus dotes se extasia”. Él es aclamado y favorecido por Minerva, la diosa de la sabiduría, por el amor y por Marte el dios de la guerra. El lenguaje de la abstracción comienza a tambalear levemente en la última estrofa, en la cual la sensibilidad natural de su corazón es divinamente igualada con su noble alma y su perfecta hermosura o “completa formosura” (2001: 53), que podría ser leída igualmente como belleza espiritual o física.

No toda la poesía amorosa de Cunha, sin embargo, se acopla como es debido a los requerimientos del legado arcadiano o neoclásico, con su dependencia al ideal pastoral y al orden natural del universo. En un pequeño número de trabajos, Cunha muestra claramente las huellas de un ego deseante e individualista, mucho más cercano al Romanticismo que al estilo arcadiano. Como nota Moacyr Flores (2002: 214), en este contexto Cunha es capaz de referir a “paixão carnal”. Sin embargo, para adoptar esta posición de deseo activo y completo, debe, como una mujer, asumir la voz poética de un amante masculino hablando acerca del idealizado objeto femenino de sus sentimientos

(Schmidt 2001: 18- 19). Un buen ejemplo de esto es el cuarteto escrito en el siguiente “mote” (Cunha 2001: 76- 77):

Gosto de amar, vou amando,  
Confesso minha fraqueza,  
O crime não é só meu  
É também da natureza.

Alineando su persona poética masculina con la fuerza activa de la naturaleza, Cunha describe el amor en términos físicos y reproductivos “Uma flor, e outra flor / Num vergel ameno e brando, / Docemente propagando, / Nos dão lições amorosas” (2001: 76). La armonía deseada de los dos amantes está subrayada a través de imágenes de proximidad corporal, respirando el mismo aire, como escribe la voz poética sobre su único amado “Se a minha amada suspira / Por se ver de mim a par, / Contente vou respirar / O ar que ela respira” (2001: 76). Esto es llevado a una pasión como escribe el amante masculino “Vi, oh bela o rosto teu, / Senti de amor abraçar-me” (2001: 77). La defensa final que hace el amante contra cualquier crimen o falta en el amor es el poder de la naturaleza misma, que es aquí dada por Dios, pero también en un modo proto-Romántico, incontrolable y libre de ataduras, así “se do mundo a fereza / De amar um crime tem feito, / Não é só meu o defeito, / *É também da natureza*” (2001: 77). Si la expresión directa de un sujeto femenino deseante es excluida de los modelos arcadianos de los que gran parte de su poesía se deriva, la expresión de amistad y admiración entre mujeres como creadores poéticos también le presenta ciertos riesgos, ya que las convenciones heredadas del genio literario y la vinculación natural entre poetas son paradigmáticamente masculinas.

Uno de los trabajos más interesantes de Cunha en este aspecto, no menos importante porque prueba que conocía a su compatriota, la escritora y periodista Maria Josefa Barreto, es su “Epístola”, escrita “em resposta á outraque lhe dirigiu a Ilma. Sra. D. Maria Josefa Barreto Pereira Pinto” (Cunha 2001: 62); el poema referido en este epígrafe se ha perdido. Aquí, Cunha se dirige a Barreto como a una “Safo brasileña” haciéndola un modelo patriótico y legalista, así también como un ejemplo poético. Describe su inspiración, diciendo “eu libo o néctar / Nos magos versos teus, que me enviaste!”. También indica que Barreto era ya muy bien conocida por ella “Há muito



teu prezar sabia” y pide que se le permita rendirle homenaje como a una importante fuente de inspiración. Sin embargo, es interesante el hecho de que Cunha describa su encuentro en el papel como un "prazer fraternal". Este cruce implícito de los roles de género se intensifica ya que escribe “O de ouvir-te, Armia, irmana, iguala / À ventura de ver o irmao querido / Nos braços da consorte disfrutando / O celeste prazer que vale a vida”. Aquí, Cunha compara su alegría al escuchar a Barreto con la visión un hermano amado que disfruta del placer celestial purificador en los brazos de su amada.

En un nivel, la imagen compara su poesía con la armonía natural de la perfecta unión heterosexual en la base de las relaciones familiares. Sin embargo, deja el posicionamiento de Cunha algo ambiguo en relación con la otra poeta. ¿Está Cunha simplemente reclamando hermandad poética, evocada en el verbo “irmana”, o está identificándose con su representación de Barreto como la fuente masculina de energía creativa, recordando su propia identificación masculina en esos poemas en donde intentaba adoptar el ego orador Romántico? Alternativamente, ¿es Barreto puesta en la posición del hermano en un acto de amor, metaforizando el aparente encuentro de las dos mujeres? En la siguiente línea, Cunha reafirma el activo y productivo rol de Barreto en su sociedad “O teus versos a glória me ascrecentam / E me julgo por ti levada ao Pindo” con el resultado, de que, a través de su encuentro, Cunha escala nuevas alturas poéticas hasta el Pindo, el hogar griego de las musas. Si Cunha es ahora el beneficiario poéticamente inspirado de este acto de amor, ella es también por la misma razón el “consorte”, el objeto de amor del hermano. El poema concluye con una evocación de los clásico rituales de homenaje a su talento, Cunha pide solamente que se le permita ofrecerlos “os cultos meus, puros, manados / Da santa gratidão, que me avassala” (2001: 62).

Ubicado entre el apóstrofe de apertura a su "Safo brasileña" como fuente de identificación poética y su construcción vouyerística del amor heterosexual de un hermano para describir la transmisión del genio poético entre mujeres, este poema indica, por lo menos, la dificultad de articular los vínculos afectivos y literarios que conectaban a las mujeres como poetas y patriotas. Ana de Barandas es similarmente posicionada en términos histórico literarios entre el conservadurismo ordenado del modelo neoclásico arcadiano y la emergencia de identidades individualistas Románticas más en consonancia con agendas políticas liberales y revolucionarias<sup>15</sup>. Como mujer casada de una familia con medios, estaba, sin

embargo, mejor posicionada financiera y socialmente que Cunha para desafiar el orden establecido desde este espacio de transición ideológica y estética. La más arriesgada y progresista postura poética que adoptó Barandas se mueve hacia una expresión activa de una subjetividad deseante y con conciencia política, en la cual la ambivalente voz femenina masculinizada apreciable en Cunha es abiertamente desenmascarada como la de una mujer.

### **Ana de Barandas: una feminista liberal para su época**

Barandas, al igual que Cunha, fue fuertemente influenciada por los eventos de la Revolución Farroupilha y por la destrucción y el desplazamiento que causó en su vida personal. La pieza que más directamente refleja esto es su trabajo en prosa más corto, un fragmento nostálgico titulado “Lembrança Saudosa”, una pieza biográfica influenciada por el estilo pastoril en la que lamenta la destrucción en 1837 de la residencia de campo de su familia en Belmonte, cerca de Vimão. Barandas comienza con "Oh minha querida Pátria!" relacionándolo con las memorias de su niñez de “Lares nativos, que fostes testemunha dos brincos da minha infancia. Campos, bosques, fontes...” (Barandas 1990: 91). Este espacio evoca memorias sensibles del amor que su madre tenía por ella cuando era una niña, y recuerda el idílico espacio de civilización, música, arte, literatura y pensamiento que su familia creó en Belmonte, “o lugar favorito das musas” ahora reducido a “um perfecto esqueleto” (Barandas 1990: 91). Esta construcción de la casa y de sus alrededores como un refugio de armonía familiar cuidada y de una belleza natural idílica es luego contrastada con el campo de batalla en que se ha convertido desde que los Farroupilha atacan en el área. Su destrucción es relacionada con la antítesis del orden natural y la civilización, la peligrosa guerra civil lanza a hermanos contra hermanos, e hijos ilegítimos contra sus padres, con las mujeres hundiéndose en el luto sobre sus maridos muertos. Consciente de que sus memorias felices de una integridad familiar ya pasada y de una cercanía maternal que ya no existe, Barandas se permite disfrutar de un recuerdo solamente de Belmonte, conscientemente nostálgico, de cuando tenía ocho años.

En esa época, los miembros de su familia, incluyendo a su madre, estaban todavía vivos, y Barandas se sentaba entre las parras escuchando cantar a su madre y acompañándose con el clavicordio mientras su padre tocaba la flauta. Sin embargo, afirma que incluso en ese momento tuvo profundos indicios de la mortalidad y transitoriedad de la escena que estaba disfrutando, y que le saliera lágrimas al pensar en las futuras pérdidas, en un momento de clarividencia que ahora, escribiendo desde el presente, ha visto convertirse en realidad. Este breve camafeo circular está así envuelto dentro del clásico tropo pastoral de la edad de oro perdida, destruida por la venida de la edad de hierro de la guerra, que se traduce, en términos personales e individuales en la pérdida de la niñez con la venida del orden simbólico adulto, asociado aquí con la muerte de los miembros de la familia. Como Barandas nota, “Ao fim de dezenove anos (em 1837) o meu vatocínio estava quase completo, restava-me apenas um pai...! Tudo o mais a morte colheu” (Barandas 1990: 93). Con esta referencia a su padre, único miembro de la familia con vida, equipara la ruina de Belmonte con la muerte de su madre en 1826. Así, su lealtad a la *pátria* de su región de nacimiento es proyectada enteramente, y de manera poco convencional, en términos del amor narcisista primario de una hija, y no de un hijo, por una madre y un espacio maternal perdidos. Por la misma razón, el proceso de la guerra y su falta de respeto por las recientemente adquiridas frutas de la civilización urbana, la música, la poesía y la filosofía son representadas en términos de la brutalidad irracional masculina en conflicto directo con el feminizado reino de la razón iluminista. En este sentido, Barandas es capaz de apropiarse de una figuración metafórica clásica de la civilización, la sabiduría y las artes como femeninas, para hacer una declaración enteramente personal y autobiográfica acerca de su experiencia de la guerra y su adquisición de intereses culturales de su madre y no de su padre.

La poética mitológica arcadiana convencional domina la producción de Barandas, al igual que en Cunha, aunque aquí la metaforización de la civilización artística como femenina, como la Musa, tropieza con más vigor contra el reto del Romanticismo y el potencial que ofrece el ego individual como un lugar de expresión femenina propia. Como indicó Regina Zilberman, “marcante é... o emprego da primeira Pessoa; sob este aspecto, Ana Eurídice Eufrosina de Barandas desmente a cânone clássico, deixando vazar uma sensualidade que nao conhece limites para o desejo e a realização amorosa” (Zilberman

1991: 44). A diferencia de Cunha, Barandas frecuentemente adopta la posición de una mujer a partir de la cual se dirige al objeto de su amor en términos directos, explícitos y físicamente apasionados. En este sentido, a pesar de su fuerte alianza con la causa Legalista, comienza incluso en su poesía lírica a jugar con conceptos de identidad más individualistas y libertarios, que empujan los límites de la fórmula estética arcadiana y del decoro iluminista. Dos de sus sonetos (Barandas 1990: 84, 89), dirigidos a las figuras de Filinto y Jacínio (se cree usualmente que el último se refiere a su marido, José Joaquim Pena Penalta), ilustran esto particularmente bien. En el primero se describe un repentino despertar de un estado racional de desilusión y desamor, “despida de ilusões e fantasia”, marcando una batalla filosófica liberal característica entre la pasión y la razón, con la victoria de la pasión. De repente sacudida de su estado letárgico y de la rutina mundana por la irrupción del amor, “Aos Elíseos minha alma é transportada!”, luego es atraída en contra de su voluntad hacia su nuevo amante “Magnético poder a ti me prende; / É só fria amizade? Não: eu minto; / Tanto fogo amizade não acende”. La visión de su “Belo Felinto!” trae una repentina revelación iluminadora y exclama, “Que repentina luz me aclara e fende!... amor... é amor que por ti sinto!” (Barandas 1990: 84).

Aunque el poema describe el transporte del alma, los efectos metafóricos son fundamentalmente físicos y el deseo por la entrega del cuerpo a una fuerza natural es perseguido más allá en un subsiguiente soneto a Jacínio (89). El sujeto poético aquí anhela el momento de la llegada de su amante, ya que teme no poder soportar más físicamente. Ella llama a Jacínio, “Vem, Jacínio adorado, torna em gozo / este cruel tormento, esta agonia; Fazendo-me libar doce ambrosia / Nos labios teus, n’um teu beijo amoroso”. Desde la carga erótica de este contacto físico imaginado en ausencia del amante, el poema se forja en un clímax de una apasionada exclamación, “Sim! corre, voa, instante desejado!”. Esto lleva a una imagen de deseo cumplido, no menos éxtasis por ser posiblemente sólo un espejismo. Creyendo ver aproximarse a su amor, grita “Oh céus!... é já chegado / Jacínio! Que prazer! É isto um sonho?!” (Barandas 1990: 89).

Esta libre expresión de amor romántico, claramente dirigida por una voz femenina a un objeto de pasión masculino, es tratada más extensamente en el trabajo de ficción más largo de Barandas, un cuento en el estilo de un *folhetin* de diario, titulado “Eugenia ou a Filósofa Apaixonada”, que repite pero también parodia tropos Románticos. Moacyr

Flores ha señalado que la referencia a la “Filósofa” en el título señala que Barandas conocía el trabajo del filósofo liberal francés Denis Diderot, indicando que ella era “uma mulher que acreditava no impulso erótico do amor e que ele não era pecaminoso como afirmava a Igreja Católica” (M. Flores 2002: 208). Esta lectura de la protagonista Eugénia como una filósofa liberal y defensora del amor libre es sostenida por su inusual situación en el relato. Una belleza brillante de la corte, pero evidentemente no una cortesana, ella vive en Rio con la única compañía de su musa o “aia”. Su apellido, d’Alencaster, sugiere un origen noble portugués, pero no tiene padres o guardianes mayores en el relato y por lo tanto tampoco tiene redes visibles de conexión social o control que le impidan tomar sus propias decisiones acerca de su destino emocional. Ella conoce a su amante, Dolival, desde hace algún tiempo, y sin embargo todavía no están casados. De hecho, la práctica autoritaria tradicional del matrimonio arreglado por la familia patriarcal, con todas sus restricciones financieras y sociales, es rotundamente condenada a causa de la tragedia que desencadena. Al mismo tiempo, hay una tensión que corre a través del relato entre el ejercicio de la razón y el de la pasión. El oxímoron del título, “Eugêniaou Filósofa Apaixonada”, posee una dicotomía de razón y sentimiento. Más aun, el término portugués que corresponde a *philosophe* permite una abierta y desafiante feminización del término, que el francés no permite. Mientras la autoridad paternal de la familia y de la Iglesia es descartada, la ilimitada complacencia de la pasión es también criticada como potencialmente peligrosa y puesta en una perspectiva racional por los constantes debates internos de Eugênia consigo misma, y por un narrador en tercera quien comenta en lógicas y analíticas observaciones los varios dilemas de Eugênia<sup>16</sup>.

En esta más bien caótica, historia melodramática, el amor natural que une a Eugênia y a Dolival no es permitido continuar y florecer, ya que la bancarrota de Dolival y su ambicioso padre, Leandro, requieren que su hijo salve la fortuna de su familia y tome un partido más ventajoso con una heredera rica, Melinda, que quiere casarse con él. Así, las dos mujeres están representadas como sujetos deseantes, mientras que Dolival es el infeliz objeto de una transacción matrimonial por conveniencia.

A través de varias idas y vueltas de la trama, la autenticidad del rol de Dolival como un fiel héroe romántico es puesta en duda cuando acepta con demasiada facilidad la

desinteresada oferta de Eugênia de renunciarle a él para salvar la fortuna de su familia, diciendo “Ah! Cruel!... Melinda dádiva tua?... Pois, bem aceito” (Barandas 1990: 61).

Más aun, se encuentra una carta que sugiere que Dolival también ha declarado su amor a Melinda. Eugênia pelea contra sus emociones naturales y trata de obtener una posición razonable, mientras la tercera persona del narrador interviene para comentar sus esfuerzos, diciendo qué hubiera hecho en la situación de Eugênia. Por ejemplo, el narrador remarca, “Pobre Dolival! Se fosse for me, lhe perdoava... bem tarde” (67). Esto fortalece una identificación implícita entre la narradora y Eugênia como voces de la razón y el conocimiento, asociándolas con el “filósofa” del título. Haciendo a su heroína Eugênia un sujeto ilustrado, Barandas rehúsa el monopolio masculino sobre la vida de la mente, al mismo tiempo que muestra a su amante Dolival como propenso a una irracionalidad violenta.

Las respuestas extremas y a menudo agresivas de Dolival son contrastadas con el gran dominio de Eugênia del juicio y la calma. Ella le dice, “é preciso que sejamos superiores ás onzas paixoes. Ceda-se à razão, e triunfe a realidade de uma ilusão passageira” (Barandas 1990: 66). Cuando Leandro acude a ella para liberar a su hijo definitivamente, ella escribe una carta rompiendo el compromiso. Sin embargo, la pareja se reencuentra luego de que ella se enfermara, y Dolival trata de posponer su matrimonio con Melinda desapareciendo. Melinda mientras tanto acude a Eugênia para que la ayude a encontrarlo. Las dos mujeres alcanzan un acuerdo mientras Eugênia accede a lo aparentemente inevitable y trata de ayudar a Melinda. Cuando ella encuentra a Dolival, la historia termina trágicamente ya que él la mata en defensa de su honor debido a que su padre le había dicho que Eugênia en realidad estaba enamorada de Adolfo. Luego, dándose cuenta de su error, se suicida. Leandro lamenta la muerte de su hijo y Melinda es retratada sintiendo el luto de la pérdida del marido que había querido.

Zilberman (1991: 45) y H. Flores (1991: 32) han identificado resonancias Shakesperianas en el final de esta historia, Flores asociándolo directamente con *Romeo y Julieta*. Sin embargo, el hecho de que los celos y la defensa del honor lleven a Dolival a matar a Eugênia y luego a suicidarse llevan a pensar en *Othello* antes que el suicidio mutuo de *Romeo y Julieta*. Ciertamente, la expresión en la cara de Dolival cuando decide matar a Eugênia recuerda más al Moro de Venecia, “seus olhos faiscaram de raiva, seus lábios contrariam-se, range-lhe os dentes e toda a sua fisonomia era

espantosa (Barandas 1990: 78). Si la resonancia es con *Othello*, esto sirve más bien para hacer una víctima de Eugênia e inculpar a Dolival por el irracional impulso de los celos. Al contrario, Eugênia tiene una ocasión privilegiada para ser envidiosa por la rivalidad con Melinda, pero significativamente opta por la amistad y la compasión. Aprobando la posición de Eugênia como sujeto de la razón y de la verdad, a pesar de su amor por Dolival, la historia critica la violencia homosocial masculina, que lleva a los hombres, como en la Revolución Farroupilha, a gastar sus pasiones en defensa de su ego, honor y estatus social. La incipiente amistad asexual y platónica entre las dos mujeres, Melinda y Eugênia, sugiere la necesidad de cierta forma de defensa contra los peligros del romance. Como nota la narradora, cuando las dos mujeres se consuelan mutuamente, "São seguramente um fenomeno incompreensível os corações destas duas mulheres! Como se podem elas amar, sendo ambas o mútuo instrumento da sua desgraça? (76). Más tarde en el mismo tono, remarca "a infeliz amiga tomou sobre si a tarefa de trazer à razão" (77).

La postura racional de un *philosophe* que practica Eugênia ofrece una crítica efectiva del patriarcado que sostiene tanto la posición monárquica como la Farroupilha. En contraste con Cunha, Barandas no culpa simplemente a los Farroupilha por la guerra: culpa a los hombres. Los intereses oligárquicos, de propiedad y defensa del viejo orden que tipifica a los Legalistas, llevan a Leandro a vender a su hijo en un matrimonio arreglado. Al mismo tiempo, la historia critica el exceso rebelde y apasionado del romántico, Dolival, quien está demasiado proclive a creer los cuentos sobre la infidelidad de Eugênia y defender su honor en el estilo militarizado e hiper-masculino de los Farroupilha. En este choque entre padre e hijo, entre los viejos valores y los nuevos, hay una conclusión irónica sobre cualquier destino verdaderamente independiente para las mujeres. Este hecho es subrayado al comparar Barandas la difícil situación de las mujeres "rivales", Melinda y Eugênia, unidas por su sometimiento compartido en diferentes niveles a padres, maridos y amantes, que controlan los códigos de honor.

El tema de la amistad asexual y los peligros del amor romántico son explorados en un estilo incluso más sucinto y crítico en la alegoría neo clásica, "A Queda de Safo ou Cinco de Maio. Alegoría" (Barandas 1990: 116- 25). Lo que interesa en este cuento didáctico, como en "Eugênia", es la creencia racional y articulada de Barandas, al

estilo de los *philosophes*, de que la pasión excesiva es destructiva, desaconsejable y contraria al buen sentido; en ningún lugar propone una noción Católica moral, de que sea inherentemente pecaminosa.

Esta historia incluye una reescritura substancial de fuentes neo clásicas y muestra a Safo siendo advertida por su amigo, el hermafrodita Tiresias, de no ir al bosque donde se podría encontrar con el monstruo llamado Amor. Ignorando la advertencia, ella se pierde en el bosque, donde se encuentra con un hermoso chico parecido a Cupido y accede a beber el líquido que él le ofrece para descubrir el amor, sólo para quedar estupefacta y ser llevada a un palacio sepulcral. Allí, Cupido le arranca el corazón y lo pone en la punta de una lanza dejándola en un peligroso estado de trance, incapaz de pensar por sí misma. Su amigo Tiresias llega para rescatarla y revivirla, concluyendo el cuento con una advertencia acerca de los peligros del amor y como defenderse de ellos a favor del valor de la verdadera amistad. La conclusión de la historia toma la forma de cuatro máximas para ser transmitidas a las generaciones más jóvenes en un contexto familiar o educacional, a saber: seguir el consejo sabio de otros, tratar al amor seriamente como el momento más importante de nuestra vida, no ser demasiado curioso y, finalmente, ser cauteloso con el lenguaje seductor.

Ciertamente, este cuento corto parece reforzar la representación de la amistad platónica no sexual, que fue abordada entre las dos mujeres en “Eugênia”. Más aun, Moacyr Flores ha señalado la interesante e importante posibilidad de leer el cuento biográficamente como una referencia velada a una atracción lésbica que Barandas experimentó y subsecuentemente reprimió (M. Flores 2002: 211). Por otro lado, el miedo de Safo en esta alegoría concierne a la caída desde una posición sáfica de sabiduría intelectual, poder y buen sentido. Su identidad como “Safo”, a la que ella retorna al final del cuento, no es algo de que quiere escapar. Es también aquí significativo que Barandas señale tan obvia y didácticamente su decisión de transformar a Tiresias. Su Tiresias, nos dice, está destinado a representar el “milagro da amizade” (Barandas 1990: 123). Él no es el “pedante da fábula” (presumiblemente refiriéndose a su rol tradicional en las obras de Tebas) con sus “inúteis lamentações” y “intempestivas repreensões” (122). Al hacer de esta figura bisexual un modelo positivo de razón, amistad y verdad, esta alegoría parece indicar que estas cualidades pueden ser propiedad de ambos sexos, ni del uno ni del otro, pero tampoco de una entidad completamente asexuada tampoco. Dichas cualidades, sin embargo, parecen ser



destruidas por el contacto entre los sexos, concretamente por Cupido.

Barandas, que se casó a los dieciséis años con el hombre que había elegido, reafirma aquí la habilidad intelectual de la mujer para dominar la pasión física del cuerpo, materia de la naturaleza, que representa en términos grotescos y abyectos como un abismo en el cual “mil plantas venenosas, de cuyas os eflúvios infeccionavan o ar, e serpentes terríveis ali silvaram com um pavoroso estrépito” (121). La Safo de Barandas es así estratégica y política, con el necesario posicionamiento fuera de las relaciones sexuales con hombres que la actividad intelectual de las mujeres requiere, ya que efectivamente refuerza la división dualista Cartesiana de mente y cuerpo.<sup>17</sup> Sin embargo, al mismo tiempo que Barandas celebra en este cuento la capacidad de las mujeres para manejar la razón y la lógica tanto como los hombres, se ve forzada a reconocer el rol del cuerpo y la supresión de las pasiones humanas que todo este racionalismo lógico envuelve.

La pericia y la habilidad racional de las mujeres forman las bases para su más explícita y liberal intervención feminista en “Diálogos”, donde discute acerca de los derechos de las mujeres a tener su propia expresión política. Probablemente fue escrito en 1837 cuando Barandas estaba en Río. Aquí, en un modo más directo que en “Eugênia”, Barandas trata de introducir una brecha entre dos generaciones de hombres. La dicotomía liberal feminista de razón y sentimiento, mente y cuerpo, es central para el breve prefacio que Barandas escribe en “Diálogos”, llamado “Duas Palabras”. Al poner este prefacio claramente en el contexto de la recuperación por parte de los Legalistas de Porto Alegre en 1836, el período a que ella refiere coincide con el intenso debate sobre las mujeres Farrapa y sus acciones políticas que llenaban las páginas de *O Artilheiro* en 1837- 38. “Diálogos” repetidamente revela la influencia de los liberales Farroupilha y de la intervención política de sus partidarias sobre el pensamiento Legalista de su heroína. Más aun, sus constantes referencias a los ejemplos Farroupilha le habilitan para proponer, por analogía, los mismos derechos de filiaciones políticas para las mujeres Legalistas. Como escribe Barandas en su prefacio, el fomento de la opinión sobre la política pública y de género que ocurrió en 1837 le ha llevado a tener sus propias opiniones (Barandas 1990: 98):

Em 1837, depois da memorável reação de Porto Alegre, não se ouvia falar senão em partidos, desordens, planos de ataques, de defesas, intrigas políticas, etc. E de tal maneira grassou a mania, que as mesmas senhoras, e até as crianças, já não sabiam outro assunto para os seus entretenimentos.

En la conclusión de esta declaración, Barandas intenta disparar sus armas críticas con una apología preventiva e irónica por haber perdido temporalmente el buen sentido y haber hecho enojar a los hombres, quienes desaprobarían lo que ella está diciendo. Así comenta, “hoje que estou a sangue frio, peço perdão aos Srs. Que ficarem com a testa franzida, quando os lerem” (98). El texto que sigue mantiene esta oscilación cómplice entre una frecuente conformidad irónica con el ideal de la mujer sentimental (metida en sus ocupaciones banales, al lado de sus hijos) y una manipulación que juega con las fallas inherentes de la lógica “natural” de los hombres. Al estilo de un diálogo Cartesiano, “Diálogos” de Barandas ofrece tres personajes en debate: una mujer joven, Mariana; su padre, Huberto; y su primo Alfredo. Aunque nunca se hace explícito, el primo es probablemente un futuro marido en la sociedad oligárquica de Rio Grande do Sul. En “Diálogos” se observa a Mariana y Alfredo acercándose, con la exclusión del padre, Huberto, a través del mutuo placer de su experiencia en el ejercicio de la razón. Desde este punto de vista, es muy significativo que Mariana gradualmente despliegue estrategias de eliminación, deducción y lógica para “ganar” al joven y enfrentarlo contra Huberto, mucho menos fácil de convencer.

Hübner Flores ha señalado correctamente algunos puntos de contacto importantes entre “Diálogos” de Barandas y *Direitos das Mulheres e Injustiças dos Homens*, que se creía en ese tiempo una traducción de *A Vindication of the Rights of Women* de Mary Wollstonecraft, observando que lo más innovador de Barandas efectivamente “suplantou o feminismo da sua amiga” (H. Flores 1991: 29). Como se indicó anteriormente, el texto que Floresta traduce no es *Vindication* de Wollstonecraft; era *Woman not inferior to man* (1937) de Sophia. Clarificar este punto elimina ciertas dificultades que la influencia del texto real de Wollstonecraft podría haber planteado, concretamente la impostura de su republicanism y su posición con relación a la esclavitud; Barandas, por más que se haya visto seducida por los ideales liberales feministas de la razón se mantuvo incondicionalmente monárquica de una familia que poseía esclavos. *Woman not Inferior to Man* dicho sea de paso, pone

---

a la Reina Elizabeth I de Inglaterra como a un modelo de la habilidad de las mujeres para lograr conocimientos superiores y gobernar un país (Sophia 1975: 47).

La falacia de Wollstonecraft conlleva a la pregunta sobre cuál de los dos textos tienen primacía como el primer texto feminista de Brasil, la alegada traducción de Floresta de *Woman not Inferior to Man* o el texto original de Barandas "Diálogos". En cierto sentido esto es irrelevante, ya que Floresta es indudablemente como la más prolífica y constante pensadora sobre los derechos de las mujeres de los primeros años del siglo XIX. Además, su traducción de Sophia fue oportuna e influyente, y no hay prueba concreta de que deliberadamente buscara engañar a sus lectores (Liddell 2005; Pallares-Burke 1996). Sin embargo, el discurso fundacional del feminismo liberal brasileño subraya la transformación nativista del original de Wollstonecraft a algo nuevo, creando, como dice Duarte "uma resposta brasileira ao texto inglês" (Duarte 1989: 108). Si la fundación del feminismo liberal brasileño efectivamente significa la transposición del pensamiento feminista europeo del Iluminismo a un marco político brasileño, entonces el texto de Barandas aparece como más fundacional que el fiel trabajo de traducción de Floresta, ya que sus "Diálogos" re formulan las premisas fundamentales de *Woman not Inferior to Man* para adecuarlas a las circunstancias locales de la Revolución Farroupilha.

En "Diálogos", el padre de Mariana, el representante del antiguo régimen, defiende la asumida, incuestionable herencia del pasado, mientras que el primo, cada vez más del lado de Mariana, muestra que la razón, como el instrumento neutral de la lógica prevalecerá si es demostrada de manera contundente. Mariana comienza por reformular en sus propios términos la pregunta "o que é uma mulher" ya que tiene una respuesta lógicamente deducible, desacreditando de ese modo la asunción de que la mujer es "uma coisa indefinida" (1990: 99). Su cuestionamiento de los roles de género adecuados en términos de derechos y obligaciones pre-asignadas para ambos sexos la lleva a desnaturalizar el poder de la *pátria* como un bien absoluto cuando pregunta: "foi o bem da Pátria que acendeu o primeiro facho da discórdia nesta Provincia (sic)" (Barandas 1990: 100). Ella señala al "interesse" y la "vingança" (100) como los motivos que han llevado a los hombres a tomar las armas, y luego reduce a estas dos motivaciones al nivel de pasiones brutas y egoístas. Llegando al corazón de la pelea como un concurso de intereses masculinos

---

de la elite, ella aleja su retórica del sentimiento noble de “verdadeiro patriotismo” (101), y acusa a los hombres de atrapar y manipular a “os incautos” (101), que siguen sus estandartes sin pensar. Barandas argumenta que si la *pátria* no es nada más que una historia para encubrir los instintos y deseos masculinos, entonces la Ley también lo es, ya que los hombres la crearon para proteger y justificar sus intereses personales e impulsos emocionales.

Haciendo un irónico implícito contraste entre la falta de real independencia de las mujeres y la independencia de la nación, Mariana señala que las mujeres están sujetas a los mismos instintos, sentimientos, impulsos y problemas que los hombres, un estado empeorado por su gran dependencia de los hombres, su debilidad física, su falta de educación y su gran impresionabilidad. La cuestión de la igualdad de las mujeres con respecto a los hombres es luego vista desde la perspectiva opuesta, la igualdad de los hombres a las mujeres. Barandas muestra que los hombres son igualmente manejados por pasiones y deseos en sus decisiones políticas. Las mujeres son igualmente afectadas por los sufrimientos que la guerra provoca en los hombres. Como corolario, y en un contexto donde la lealtad de las mujeres hacia sus hombres era una clara preocupación por la causa Legalista, en su miedo a la influencia Farroupilha, Mariana representa la participación política femenina no como una violación de roles ya definidos, sino como un gran atractivo de disputa política que será reclamado en un hipotético concurso de intereses masculinos.

Refiriéndose al líder farroupilha, Bento Gonçalves, Mariana observa que no se podría culpar a una mujer que lo amara por tomar partido, ya que podría inevitablemente a sentir preocupación por su seguridad. En esta dramática hipérbole romántica, ella imagina en el siguiente escenario, a la amante de Bento Gonçalves desesperada por salvar su vida (Barandas 1990: 105):

Vítima de amor e do recio, bem semelhante àquele que força irresistível da tempestuosa borrasca fez naufragar no meio do oceana, agita-se, braceja, inda mesmo tendo a terrível convicção que são impotentes todos os seus movimentos para salvar-lhe a vida! Ah! E quem não lhe perdoará? Ponha-se todo o mundo no seu lugar; metam as mãos nas suas consciências, e ninguém, ousará incriminar essa mulher.

Convencido por lo atractivo romántico de esta imagen, su primo Alfredo no sólo

---

perdona a la hipotética mujer sino que también admite guardar una secreta envidia a Bento Gonçalves como héroe de la causa liberal que atrae tal devoción femenina; y afirma: “Que seja mil vezes absolvida! Quase desejei agora ser Bento Gonçalves! Ora, essa mulher necessariamente há de ser uma farroupilha exaltad” (Barandas 1990: 105). Apelando al sentido del honor, celos sexuales y auto preservación de los hombres, Mariana juega con el tipo de pánico de género evidente en las páginas de *O Artilheiro*, a través del cual las mujeres actúan como una zona fronteriza entre los dos grupos de hombres, subrayando la necesidad masculina de controlar a sus mujeres como símbolos de intercambio en la guerra. La implicación aquí es que las mujeres podrían igualmente (quizá voluntariamente) convertirse en Farroupilhas si sus hombres no les permitieran expresar abiertamente su lealtad natural a la causa Legalista. Además, en su referencia a la muerte ahogándose en las fuerzas naturales del océano, Mariana cuidadosamente implica a los hombres en el mismo discurso sobre el instinto y el sentimiento que las mujeres, planteando el derecho de las mujeres a basar sus decisiones políticas sobre la “naturalidad” de sus filiaciones familiares, al mismo tiempo que atrapa a su primo admitiendo las emociones naturales que gobiernan sus propias decisiones políticas. Volcándose al lado de propietarios Legalistas, Mariana argumenta que la lealtad a los sufrimientos de sus maridos y la experiencia de los efectos nocivos de la guerra sobre la vida doméstica fuerzan a las mujeres a tomar partido para sobrevivir y defender los intereses familiares.

Esta lógica de la esposa leal se extiende para servir como modelo apropiado de filiación y lealtad a la *pátria*. Mariana refuerza su posición, particularmente con su padre, observando que una mujer no desearía mantenerse al margen y mirar como las propiedades familiares son robadas y saqueadas por las hordas Farroupilha, un asunto que el materialista Huberto en última instancia permite. Sin embargo, mientras que Alfredo poco a poco se convierte a la lógica de su prima, Huberto frecuentemente recurre a argumentos de propósitos divinos de las escrituras sagradas, diciendo “a mulher foi feita e formada só para servir os homens, assim como Deus formou os brutos” (Barandas 1990: 107). A esto Mariana responde mediante la deconstrucción de los discursos usados en su contra, o como ella dice, “tomando eu as vossas próprias armas, já vos mostro que a nós mulheres é que compete esse pomposo título de -Obra principal da Divinidade - “(Barandas 1990: 108). Este

---

argumento toma la forma de una reinterpretación de la historia del Génesis que tiene un parecido al realizado por Sophia en *Woman not Inferior to Man*<sup>18</sup>, a través del cual Mariana reclama que cuando Dios le dio al hombre dominio sobre todo lo que veía a su alrededor, todavía no había creado a la mujer, lo que significa que la mujer estaba en realidad “exceutada desse fatal dominio” (108).<sup>19</sup> Su tiro de gracia concierne al reclamo liberal feminista familiar, central en los argumentos de Sophia y sus fuentes en François Poulain de la Barre, que, exceptuadas las facultades reproductivas, las mujeres tienen los mismos cuerpos, las mismas funciones y los mismos sentidos que los hombres, “os mesmos atributos, os mesmos sentidos... (o tato, olfato, vista etc.)” (109), pero, lo que es más importante, tienen un alma genuinamente espiritual y libre albedrío.<sup>20</sup>

A pesar de su postura desafiante, Mariana concluye “Diálogos” con renovadas declaraciones de lealtad política a los protectores de la causa Legalista, los “Magnânicos Defensores da Legalidade” (Barandas 1990: 110), y ruega por el derecho a compartir con los hombres la alegría de ver la “Causa Justa da Integridade do Imperio” (111) florecer sin desunión entre los hombres buenos. Como muchas mujeres de su tiempo, la principal paradoja que enfrenta Barandas en su propia caracterización como Mariana es la necesidad de asumir una representación de extremo conformismo con los roles de hija obediente y futura buena esposa, para poder tener la posibilidad de expresar su derecho a tener una opinión política. Así, “Diálogos” es, en última instancia una reafirmación de la unidad del imperio, cuyo argumento principal para la filiación patriótica femenina descansa en una extensión de sus deberes de buena esposa. Sin embargo, el rol de “buena esposa” en sí mismo ha experimentado una cierta transformación en el texto, particularmente cuando es leído al lado de sus otros trabajos en prosa, con su repetido énfasis en la dicotomía filosófica entre la razón y la pasión. “Diálogos” representa la culminación de la opción para las mujeres de ser sujetos racionales, marcando la inclusión de la identidad femenina en la vida del pensamiento, y sugiriendo que las mujeres podrían contribuir a la nación más allá de las funciones puramente reproductivas y domésticas.

La supervivencia del imperio unificado que Mariana invoca en su conclusión resulta de un diálogo filosófico liberal entre los sexos, que se esfuerza por alcanzar

---

nuevos y mejores términos de igualdad. A este respecto, Barandas prevé una posibilidad menos patriarcal para cualquier unión futura entre Mariana y su primo Alfredo, que finalmente elogia a Mariana por argumentar mejor que el mismo Cicerón. Un mayor sustento a este argumento lo brinda el hecho de que la palabra “imperio” en sí misma marca en realidad un punto de división y desacuerdo en el texto. Se usa la “I” para referir al Imperio Brasileño en la cita de anterior, y la “i” para nombrar al imperio del control masculino sobre las mujeres, cuando Mariana remarca que los hombres están malgastando su tiempo sujetando a las mujeres a través de la fuerza bruta sobre la que descansa su superioridad, porque “ela é independente de vosso orgulhoso império” (Barandas 1990: 100). Así, se introduce una brecha retórica importante en la continuidad discursiva que asigna como la integración natural de las mujeres en el imperio Brasileño por medio de integración natural en el imperio del dominio masculino. La visión de la independencia sexual de la mujer del “orgulhoso imperio” del hombre presentada en “Diálogos” efectivamente deja aquí colgada la pregunta de la integración política de la mujer en el imperio unido de Brasil si y a no está subordinada a la voluntad del hombre. Barandas no responde a esta pregunta pero fue una de las primeras escritoras de Brasil en preguntárselo.

### **Ganadores, perdedores y mujeres**

Cunha y Barandas justifican un estudio más profundo de sus intervenciones discursivas en la consolidación nacional del Brasil post-independencia, influenciadas profundamente por sus intentos por mantener una filiación a la *pátria* de Rio Grande do Sul y a la corte imperial de Rio de Janeiro. Aunque Cunha brinda un interesante y complejo ejemplo de las condiciones de expresión pública que una mujer enfrentaba incluso en el más abierto contexto patriótico, también muestra el poderoso y peculiar capital simbólico que una mujer podía desplegar interpretando conscientemente el rol de una metáfora o figura femenina nacional. Esto fue particularmente así donde la Revolución Farroupilha aumentó las fisuras y las tensiones en la unión imperial y Cunha podía presentarse como la “buena” *sul-rio-grandense* intrínsecamente leal al emperador. Al mismo tiempo, sus lapsos sintomáticos de una subjetividad masculina

---

deseante revelan los límites del proyecto en el que se involucró como vehículo para la expresión de una inversión femenina afectiva fuera del ventrilocuismo nacionalista formulaico. Barandas usa a la Revolución Farroupilha como una oportunidad contingente para pensar fuera del marco burgués del matrimonio y la domesticidad que tan mal le había servido a ella y a sus hermanas. Esto le permitió avanzar, en nombre de las mujeres, agendas personales, políticas y sexuales que iban más allá de los limitados roles sociales de alimentar y educar hijos, coser uniformes y mandar los esclavos de la casa, que las causas Farroupilha y Legalista ordenaban para la mujer.

A pesar del militarismo y elitismo masculino de la Revolución Farroupilha, su último fracaso de instalar una república democrática liberal, su controversial y trágica traición de los soldados negros y la no liberación de los esclavos,<sup>21</sup> trajo consigo un período de innegable ansiedad de género y limitadas oportunidades intelectuales para las mujeres. La imprevisibilidad e inmediatez de la crisis Farroupilha, que frecuentemente forzaba cambios en los roles de los hombres y las mujeres, les permitió a Cunha y a Barandas dejar diferentes pero indelebles marcas de protesta, disenso e identidad femenina en la historia del proceso de independencia de Brasil que se avanzaba hacia cierta unidad política. Si la pacificación de Rio Grande do Sul constituyó, como dice Barman, un hito mayor en la constitución de Brasil como un estado nación en la década siguiente a 1842 (Barman 1998: 217), la Revolución Farroupilha fue testigo de escritoras y pensadoras que se volvían políticamente conscientes de las condiciones sociales y culturales que formaban su propio sentido de pertenencia nacional. Cunha y Barandas jugaron roles particulares y limitados en los dramas imperialistas de las familias conservadoras de las que provenían. Sin embargo, como revelan sus escritos, eran crecientemente conscientes del hecho de que asumían un rol constructivo como una cuestión de conveniencia o necesidad. Esto fue un primer paso hacia pensar qué significaba para una mujer identificarse como “nacional” y como “patriota” y preguntarse, a largo término, cómo elegiría ser independientemente “nacional” según su propio criterio.

NOTAS

---

<sup>1</sup> Quisiera agradecer a Charlotte Liddell por su generosa colaboración en este



---

capítulo y particularmente por permitirme acceder a su archivo de trabajo sobre *O Artilheiro*.

<sup>2</sup> Véase la muy romantizada descripción del rol de las mujeres en la guerra de Fernando Osório publicada en 1935, el centenario de la Revolución Farroupilha. Como señalan Rüdiger y Frigeri, Osório proyecta a las mujeres fronterizas del período Farroupilha como la eterna esencia femenina de Rio Grande do Sul (1985: 156 - 58).

<sup>3</sup> *A casa das Sete Mulheres* (dir. Jayme Monjardim) cuenta la historia de la Revolución Farroupilha y de la guerra civil a través de una amalgama de hechos históricos elegidos, mitologías regionales y abundante romance, entretejiendo las historias de los héroes militares del movimiento con las historias de las mujeres de Bento Gonçalves, el líder Farroupilha. Una crítica perspicaz de la serie como representación de la historia del sur de Brasil puede encontrarse en “As Sete Mulheres e as Negras sem Rosto”, de Mário Maestri. *Revista Espaço Acadêmico*, N° 29, octubre 2003, disponible en: <http://www.espacoacademico.com.br/029/29maestri.htm>. Consultado 23 de agosto 2005.

<sup>4</sup> Juana Manso conoce a Garibaldi en Montevideo en la década de 1840.

<sup>5</sup> Esto, en esencia, difiere muy poco de la lista de máximas para la moralidad, la economía y el cuidado del discurso para las mujeres, que la publicación Farroupilha *O Povo* publicó el 11 de enero de 1840: 2 (citado en M. Flores 2002: 115).

<sup>6</sup> Para una breve explicación biográfica y bibliográfica sobre la vida y los trabajos de estas escritoras ver la antología de Zahidé Lupinacci Muzart, *Escritoras Brasileiras do Século XIX*. Las entradas sobre Sampaio y Cunha son de Rita Teresina Schmidt, y sobre Barreto y Barandas de Muzart. Ver también Moacyr Flores 2002: 207- 20; e Hilda Hübner Flores 1990: 16- 50. Para una información biográfica más detallada sobre Sampaio en particular ver también H. Flores 1989b y Maria Eunice Moreira 2003.

- 
- <sup>7</sup> Hasta la fecha no se han descubierto copias de este diario.
- <sup>8</sup> Según Muzart, sólo queda un ejemplar de este periódico, N° 31, y una sección es reproducida en *Escritoras Brasileiras do Século XIX* (2000: 81).
- <sup>9</sup> Su situación puede ser comparada con la de la poeta boliviana Maria Josefa Mujía, que quedó ciega a los catorce años (1834) y cuyos poemas mayormente lamentan su ceguera (Cortés 1875).
- <sup>10</sup> Ver Muzart 2000: 103 para una reproducción del poema de Assis Brandão, *Carta de Leandro a Hero, Traducida do francês e dedicada à Senhora D. Delfina Benigna da Cunha*.
- <sup>11</sup> Mi información biográfica sobre Cunha fue tomada de Becker 1997 y 1991, Schmidt 2001 y la bio-bibliografía de Schmidt en Muzart 2000.
- <sup>12</sup> La fuente autorizada sobre la vida de Ana de Barandas, de la que tomé información, es el trabajo de Hilda Hübner Flores (ver 1989<sup>a</sup>, 1990 y 1991). También estoy en deuda con Muzart 2000.
- <sup>13</sup> Ver Soares 1980: 127 para una explicación de su descubrimiento del manuscrito completo, del cual las primeras diez páginas estaban perdidas.
- <sup>14</sup> De acuerdo con Becker, “Conduziu-se como musa da justiça. Embora esta tenha por símbolo uma mulher de olhos vendados, sustentando em uma das mãos a balança e na outra a espada, vence quem está fortalecido pela razão” (1991: 16).
- <sup>15</sup> Como Luciana Stegagno-Pichio explica acerca de la aplicación de las estéticas arcadiana y romántica en los procesos de independencia política e intelectual de Brasil: "Nasce com os árcades, indubitavelmente sob a influência das idéias da França e da América do Norte, mas com uma precisa referência aos problemas locais, aquela consciência pátria que com românticos irá desaguar na vontade de independência. Um Iluminismo de burgueses coloniais, dos quais, sairá, contudo, tanto na direção, o movimento de autonomia do país" (2004: 127).
-

---

<sup>16</sup> Véase Gatens 1991 sobre la importancia de la dicotomía entre razón y sentimiento y el legado del dualismo Cartesiano en la filosofía liberal feminista.

<sup>17</sup> El texto de Sophia de 1739, *Woman not Inferior to Man*, remite a Safo simplemente como prueba, desde la antigüedad clásica, de la habilidad de las mujeres para ser poetas (47).

<sup>18</sup> Gf. La observación de Sophia correspondiente, dice: "Los hombres parecen concluir que todas las demás criaturas fueron hechas para ellos, porque ellos mismos no fueron creados hasta que todo estuvo listo para ellos" (1975: 11). El texto original *Woman not Inferior to Man* fue publicado en 1739.

<sup>19</sup> Igualmente, en esta *Defensa de las Mujeres* (1726) Feijóo argumenta que Eva no fue, en principio, culpada de la caída de la humanidad ya que fue tentada por un ángel de inteligencia superior, mientras que Adán fue tentado por un simple ser humano.

<sup>20</sup> Cf. comentario de Sophia "no hemos sido excluidas de una participación en el poder y en los privilegios que elevan su sexo por encima del nuestro, por falta de capacidad natural, o mérito, sino por falta de un igual espíritu de violencia, descarada injusticia y opresión fuera de la ley" (1975: 36). De igual manera, la observación de Barandas sobre la igualdad del cuerpo del hombre y la mujer recuerda el pasaje de Sophia en *Woman not Inferior to Man*, que dice, "oímos con los oídos, vemos con los ojos, y degustamos con la lengua, al igual que ellos" (1975: 24). Duarte también nota este punto de contacto textual entre *Direitos* de Floresta y *Diálogos* de Ana de Barandas (1989: 126-27).

<sup>21</sup> Véase Moacyr Flores, 2002: 91-93, y 1990: 101-102.