

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Romance histórico contemporâneo: com a palavra, a mulher

Maria Eloisa Rodrigues Nunes

Porto Alegre
2011

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

Maria Eloisa Rodrigues Nunes

Romance histórico contemporâneo: com a palavra, a mulher

**Orientadora:
Maria Luiza Ritzel Remédios**

Porto Alegre
2011

Maria Eloisa Rodrigues Nunes

Romance histórico contemporâneo: com a palavra, a mulher

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Letras, pelo Programa de Pós-graduação em Letras, da Pontifícia Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora:
Maria Luiza Ritzel Remédios

Porto Alegre
2011

MARIA ELOISA RODRIGUES NUNES

**ROMANCE HISTÓRICO CONTEMPORÂNEO:
COM A PALAVRA, A MULHER**

Tese apresentada como requisito para obtenção do grau de Doutor, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em 1º de março de 2011

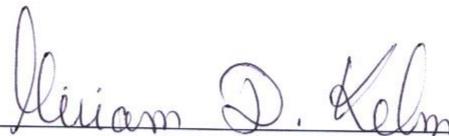
BANCA EXAMINADORA:



Profa. Dr. Maria Luíza Ritzel Remédios - PUCRS



Prof. Dr. Pedro Brum Santos - UFSM



Profa. Dr. Miriam Denise Kelm - UNIPAMPA



Profa. Dr. Helenita Rosa Franco - PUCRS



Profa. Dr. Alice Therezinha Campos Moreira - PUCRS

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dr. Maria Luiza Ritzel Remédios, exemplo de mestre e amiga, que nos momentos de angústia soube, apesar de tudo, confiar no meu trabalho;

À Profa. Dr. Regina Zilberman, orientadora da Dissertação de Mestrado, que muito contribuiu com a sua leitura e sugestões para esta tese;

Às professoras Alice Terezinha Moreira, Maria Eunice Moreira, Maria da Glória Bordini, que semearam em mim a paixão pela Literatura e pela História e o amor pelo ato de “ensinar”;

Aos professores que me acompanham desde a graduação em Letras na PUCRS;

Ao apoio institucional da PUCRS, que me concedeu bolsa PROPUC;

Aos colegas do Curso de Doutorado em Teoria da Literatura, em especial Francisco José Sampaio de Melo, André Mitidieri, Roberto Carlos Ribeiro, Demétrio Paz pelo convívio e pela amizade;

Às secretárias do PPGL da PUCRS, Isabel Cristina Pereira Lemos e Mara Rejane Martins do Nascimento, pela presença carinhosa e pela ajuda constante;

À minha família, cuja presença me amadurece e me fortalece para vencer as barreiras;

À minha avó, Maria Conceição Leal Rodrigues (*in memoriam*), verdadeira “fazedora” de minha história;

Aos amigos, que sempre dão um colorido a mais na minha vida, em especial, a amiga Anete Franco, que leu e acompanhou todo o processo de realização deste trabalho;

A equipe diretiva, meus colegas e amigos da Escola Estadual de Ensino Médio Almirante Barroso, pelo incentivo e carinho;

enfim, a todos que, de uma maneira ou de outra, ajudaram-me a concluir este trabalho.

*Dedico este trabalho à minha mãe,
que, na sua sublime humildade
e no seu âmago, concentra um pouco
da essência de cada uma das personagens
femininas que povoam os romances
por mim analisados.*

RESUMO

O presente trabalho investiga romances históricos contemporâneos brasileiros de autoria feminina, em que a mulher é destacada como campo de instauração de novos significados, questionando convenções que lhe atribuíam um papel secundário na história do Brasil colonial e imperial. Após resgatar o passado, analisar a representação das personagens femininas e as características das obras, tentar-se-á ligar os pontos que unem as três narrativas históricas para mostrar as relações entre elas, tanto no que se refere aos procedimentos literários que estruturam as narrativas, quanto no que diz respeito à representação das personagens femininas, mostrar as características que os revelam como novo romance histórico, mas também analisar a transformação dos mitos femininos.

Palavras-chaves: romances contemporâneos de autoria feminina, representação, novo romance histórico, mitos femininos.

ABSTRACT

The aim of this thesis is to investigate contemporary historical novels by female authorship, in which women are highlighted as a field of instauration of new meanings, questioning conventions which were attributed as a second role in Brazil's colonial history. By bringing back the past, female characters representation points towards to a new novel typology of historical novel and it analyses the transformations of female myths.

Key-words: contemporary novels by female authorship, representations, female myths.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

1 GÊNERO EM ESTUDO: ROMANCE	19
1.1 Formação do gênero romanesco	19
1.2 Romance histórico e a escrita da história	32
1.3 Construção da nação e o romance histórico brasileiro	50
2 ESTUDOS DE GÊNERO: NOVOS RUMOS PARA A LITERATURA	65
2.1 Crítica feminina: importância para a produção ficcional da mulher	65
2.2 Literatura de autoria feminina, no Brasil: da margem para o centro	83
2.3 Ficção histórica de autoria feminina, no Brasil	99
3 NOVOS OLHARES PARA ESCRITA DE AUTORIA FEMININA: ANA MIRANDA, LUZILÁ GONÇALVES FERREIRA E LETÍCIA WIERZCHOWSKI	110
3.1 Desmundo: encontro de dois mundos	110
3.2 Os rios turvos: nas águas do tempo	136
3.3 A casa das sete mulheres: releituras de um passado em guerra	153
4 ESTUDOS COMPARATIVOS: ROMANCE CONTEMPORÂNEO HISTÓRICO DE AUTORIA FEMININA	178
4.1 Três romances para três mulheres: estudos comparativos	178
4.2 Oribela, Filipa e Manuela: transformações dos mitos femininos	188
CONCLUSÃO	208
REFERÊNCIAS	218
<i>CURRICULUM VITAE</i>	225

*Dentro desta mulher
uma guerreira constrói sua vida
depois de parir filhos para o mundo.*

*Dentro desta mulher
outra mulher enterra o seu amor perdido
e mesmo assim espera.*

*(Dentro desta mulher
o mistério das coisas
finge dormir).*

Lya Luft

INTRODUÇÃO

No final do século XX, um interessante fenômeno literário marca o universo ficcional brasileiro: romances históricos de autoria feminina são publicados no Brasil de forma bastante efervescente. As escritoras passam a escrever e publicar obras deste gênero e contribuir para o amadurecimento da literatura de escrita feminina. Desde as primeiras leituras da produção ficcional histórica contemporânea, percebe-se um terreno fértil para a investigação e análise do diálogo entre Literatura e História, das transformações dos mitos femininos e da representação da mulher na construção da sociedade colonial e imperial brasileira.

Na Dissertação de Mestrado, realizada na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, em 2005, no Programa de Pós-graduação em Letras, realiza-se a análise da representação da mulher na produção ficcional de Ana Miranda, ao propor uma leitura nos romances *Desmundo* e *Dias e dias*, à luz da crítica literária de autoria feminina e da história recente. Por intermédio da crítica feminina, constrói-se o modelo de análise das figuras fictícias das obras, examinando as características que marcam a expressão de uma nova tendência na literatura brasileira. O objetivo do exame das obras é demonstrar a percepção diferencial com que são representadas as personagens femininas, relacionando-as com as referências históricas sobre a condição da mulher no Brasil, nos séculos XVI e XIX, reveladas pela Nova História. O tema da tese de doutorado surge a partir da realização da dissertação de mestrado que evidencia características singulares dos romances históricos de autoria feminina. O levantamento de tais características impulsiona a leitura de outros discursos femininos de temática histórica que constituem o *corpus* de trabalho.

A percepção diferencial revelada pelos romances históricos contemporâneos de autoria feminina desperta o interesse em levar adiante a temática da proposta de tese de doutorado. Inicialmente, este trabalho iria analisar seis romances históricos

escritos por mulheres, de 1996 a 2002: *A garça mal ferida* e *Os rios turvos*, de Luzilá Gonçalves Ferreira, *Desmundo* e *Amrik*, de Ana Miranda; *A casa das sete mulheres* e *Farol no pampa*, de Leticia Wierzchowski, mas por sugestão da Banca de Qualificação serão considerados uma obra cada autora, abrangendo *Desmundo*, *Os rios turvos* e *A casa das sete mulheres* que formam o *corpus* de análise deste trabalho. Foram escolhidas obras que fazem revisão crítica da história e dão voz ao marginalizado, à mulher colonial e imperial que, por sua própria condição social, não teria qualquer direito de manifestação. As narrativas rompem com os mitos sociais, ideológicos e artísticos, ao dar ênfase às personagens femininas transgressoras que conduzem o leitor por uma narrativa na qual se juntam outras vozes para revelar o universo ficcional criado pelo diálogo entre a literatura e a história. Desta forma, o interesse por este fenômeno literário impulsiona o desenvolvimento da pesquisa, que tem como objetivo apontar os elementos diferenciais do romance histórico contemporâneo de escrita feminina brasileiro que o caracteriza como novo romance, analisar a representação das figuras femininas, revelar as transformações dos mitos femininos e propor um estudo comparativos entre as três obras de autoria feminina, no Brasil, a partir de eixos comuns que as particularizam e diferenciam da produção ficcional histórica masculina.

A presente tese de doutorado tem caráter analítico-interpretativo, ao analisar as produções ficcionais históricas contemporâneas de autoria feminina e salientar a presença da mulher como personagem e escritora. Para tal meta, elencaram-se três romances históricos: *Desmundo* (1996), de Ana Miranda, que narra a trajetória de Oribela, uma órfã portuguesa trazida para o Brasil, com outras seis, para se casar com colonos e garantir a pureza racial dos descendentes de portugueses, no século XVI. *Os rios turvos* (1993), da pernambucana Luzilá Gonçalves Ferreira, prêmio Jabuti de 1992, é ambientado no século XVII, revela e recupera a biografia do poeta Bento Teixeira e sua relação conturbada com a esposa, Filipa Raposa. Já *A casa das sete mulheres* (2002), de Leticia Wierzchowski, apresenta uma narrativa que resgata a história da mulher gaúcha no período da Revolução Farroupilha, no século XIX, pela voz de Manuela, sobrinha de Bento Gonçalves. Na sequência do processo reflexivo, tentar-se-á ligar os pontos que unem os três romances para mostrar as relações entre eles, tanto no qual se refere aos procedimentos literários que estruturam as narrativas, quanto à representação das personagens femininas.

O tema da tese situa-se no campo da Teoria da Literatura, ao analisar a formação do gênero romanesco, seu nascimento e os principais tipos de romances; discutir a relação entre a história e o romance histórico e sua importância para a formação da nação; e salientar suas características e a representação das personagens históricas e ficcionais nos romances. Para concretizar este estudo são considerados os conceitos de Georg Lukács, Mikhail Bakhtin, Real Ouellet, entre outros.

Também se verifica a representação das figuras femininas nos romances históricos de autoria feminina e busca-se revelar um novo olhar para a história da mulher no Brasil colonial e imperial. Com uma percepção diferente em relação ao espaço social e cultural feminino, as autoras investigam o passado para reler a história do Brasil com olhos de quem procura evidências contrárias a crenças tão firmemente impostas por historiadores tradicionais, quase sempre do sexo masculino. Assim, o tema deste trabalho também se relaciona com a História, ao examinar a relação entre a história e a literatura e a representação das figuras femininas dentro deste contexto e revelar as semelhanças e diferenças entre a trajetória das mulheres no Brasil e a narrativa ficcional histórica contemporânea. Para a análise, propõe-se um estudo nas obras de Peter Burke, Jacques Le Goff, Sandra Pesavento, Mary del Priore, Maria Lúcia Rocha-Coutinho, entre outros estudiosos da Nova História.

O trabalho justifica-se pela tentativa de revelar as características dos romances contemporâneos históricos de autoria feminina, escritos entre 1996 a 2002, no Brasil e discutir as diferenças entre tais produções ficcionais e os romances históricos de autoria masculina. A escolha do tema da tese nasce das pesquisas de documentos e fatos históricos, que permitem o exame da trajetória da mulher, na literatura e na história brasileira, desde o século XVI até o século XIX, bem como analisar a importância da crítica de autoria feminina nos estudos literários, e conhecer o outro lado da trajetória da mulher, não revelado pelo discurso masculino.

O interesse pelos estudos de gênero surge com a leitura do texto “Lendo como mulher”, da obra *Sobre desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo* (1997), de Jonathan Culler, que revela a importância da crítica feminina, para a tomada de novos rumos na literatura. O autor destaca que as mulheres analisam os

textos com um olhar diferenciado e revelam aspectos antes não valorizados pela crítica tradicional¹. Os estudos demonstram a transformação das imagens e mitos femininos, em expressões poéticas que realçam a feminilidade, favorecem um retrato realista das questões que envolvem o universo da mulher e destacam características importantes das personagens, tais como a sexualidade feminina, a subjetividade, a espiritualidade, a inteligência e outros aspectos. Neste sentido, justifica-se o interesse pelos estudos da crítica de escrita feminina para evidenciar as transformações dos mitos femininos, nas produções ficcionais históricas femininas e perceber que à medida que a crítica desconstrói atitudes tradicionais e os mitos femininos e masculinos. Ela também reconstrói aspectos positivos, em torno do cotidiano destas figuras, anteriormente ignorados pela crítica de autoria masculina e permitem uma visão mais próxima da realidade.

A pesquisa realizada nos estudos de Simone de Beauvoir, Elaine Showalter, Kate Millet, Judith Feterley, Heloisa Buarque de Hollanda, Luiza Lobo, Rita Terezinha Schmitd revela que as mulheres têm uma representação diversificada na literatura de autoria masculina dos séculos passados, dependendo da etnia e da classe social. Observa-se que os romances de autoria masculina apresentam um tipo de narração que se adequa ao olhar dominador exercido pelo homem, na sociedade patriarcal, pois exaltam algumas personagens e deixam outras no esquecimento, segundo a posição do escritor. Assim, conhecia-se o universo feminino pelo olhar de um homem. Com o surgimento da prosa de ficção feminina, uma percepção diferencial recai sobre as personagens femininas, pois as narrativas passam a adotar uma visão de mundo mais pessoal, introjetada, psicológica, voltada para o eu interior, num diálogo íntimo. Neste sentido, a escritora passa a ocupar seu lugar na literatura e demonstrar a maturidade na escrita ficcional.

São estes princípios que norteiam a importância da literatura de autoria feminina para os estudos literários. A produção feminina busca superar a fase em que a mulher tentava ler e escrever como um homem, como destaca Culler, para iniciar um modo de autoria que não tinha o objetivo de puramente opor-se ao discurso masculino, mas expressar a construção da nova identidade da análise da autoria feminina. A crítica de escrita feminina passa a transformar imagens e

¹ Opta-se pela expressão “crítica literária tradicional” e “romance histórico tradicional” para servir como referência à crítica e à literatura realizada por homens.

arquétipos femininos, favorecendo um retrato realista das questões que envolvem a mulher. Os estudos destacam características importantes de questões antes não valorizadas pela crítica tradicional, tais como a sexualidade, a subjetividade, a espiritualidade, a inteligência, entre outros aspectos importantes.

Os romances históricos de Ana Miranda, Luzilá Gonçalves Ferreira e Letícia Wierzchowski apresentam um discurso diferente, renovam a ficção histórica ao apresentar heroínas rebeldes que fogem das convenções e ousam enfrentar a sociedade patriarcal sempre dentro do verossímil. As obras revelam mulheres índias, negras, brancas, mulatas, representadas de acordo com sua condição social, ou seja, são menos ou mais exaltadas ao longo das obras, segundo seu *status* social. Assim, justifica-se o interesse na análise das três produções ficcionais devido ao vasto painel de figuras femininas que permitem uma observação detalhada da situação da mulher no Brasil colonial e imperial e sugerem outro lado da história, um lado marginalizado pelos romances de autoria masculina e agora revelado pela percepção feminina dos fatos.

Nos romances, busca-se encontrar elementos que marcam a expressão do novo romance histórico, revelar personagens femininas agentes de suas ações e não mais objetos passivos de desejo do outro que lutam contra a sociedade patriarcal. As obras demonstram o despertar da sexualidade das mulheres, a busca pelo amor, a educação, a coragem, determinação e subversão às regras sociais, religiosas e culturais. Analisa-se as semelhanças entre as mulheres reveladas pela Nova História, corrente que recupera momentos e personalidades importantes da formação da sociedade brasileira e as personagens femininas dos romances trabalhados.

São estas características dos romances históricos contemporâneos de autoria feminina que se procura desvendar nesta tese de doutoramento e demonstrar como as autoras constroem suas narrativas dentro do contexto social de cada época. Nesta perspectiva, trabalha-se com Estudos de Gênero, linha que possui questões importantes relativas à participação da mulher na história e na literatura brasileira por meio dos quais se constrói o modelo de análise dos romances contemporâneos históricos de autoria feminina, para refletir sobre a questão da escrita feminina e a representação da mulher nos romances analisados.

Entretanto, não é objetivo desta tese estabelecer um vasto estudo sobre a crítica feminina e os Estudos de Gênero, ao longo dos anos, proposta demasiada ampla e complexa. Antes, o intuito é descortinar parte das pesquisas a fim de melhor entender a crítica de autoria feminina e conhecer algumas de suas principais precursoras que criaram formas de ler um texto com uma percepção diferencial. Limita-se o estudo a duas correntes da crítica feminina: a anglo-americana, que se preocupa com o conteúdo da produção literária de mulheres, analisa como elas leem e escrevem; e a corrente francesa, que se preocupa com o simbólico da escrita feminina, vinculada à psicanálise e discute a subjetividade do texto.

Considerando os estudos de Jonathan Culler e das estudiosas da crítica feminina, é importante destacar as diferentes percepções da leitura feminina ao analisar um texto literário. A primeira forma de posicionamento frente a uma obra literária é ideológica e oferece uma leitura feminina que leva em consideração as imagens e estereótipos das mulheres representadas na literatura, ou seja, avalia qual a posição e condição das figuras femininas frente à sociedade da época e suas relações sociais. Nesse sentido, analisa-se a dependência econômica das personagens femininas, suas limitações, opções disponíveis para sua educação, sexualidade, preocupações, lutas contra as forças constrangedoras, civilizadoras e opressivas (família, sociedade e Igreja), a religiosidade, suas buscas (amor, liberdade, sexualidade) e a construção de uma nova imagem feminina.

A segunda forma da crítica feminina propõe-se analisar a mulher como escritora e seus tópicos são a história, os estilos, os temas e as estruturas dos escritos de mulheres, a sua criatividade. Nesta etapa, observa-se o olhar da escritora sobre a história (história do Brasil, a cultura, a sociedade), fazendo uma reescrita da nação através da história das mentalidades (vestimentas, alimentação, a fala, moradias, comércio, enfim a história do cotidiano do Brasil nos séculos passados). O uso de uma linguagem pessoal, subjetiva e característica da época, apresentada nos discursos das narradoras e das outras personagens; e o estilo da autora, que insere a mulher como o grande centro da narrativa, atribuindo-lhe o poder de revelar o ideal diferencial do universo feminino através da palavra. Estes são os principais posicionamentos da crítica feminina, ressaltados na leitura de um texto literário, para revelar um novo olhar sobre o que já era conhecido e

demonstrar as transformações dos mitos femininos. Nessa perspectiva, torna-se importante analisar a formação da literatura de autoria feminina no Brasil para conhecer a história literária.

A presente tese, intitulada *Romance histórico contemporâneo, com a palavra a mulher* divide-se em quatro capítulos e suas respectivas subdivisões. O primeiro capítulo, intitulado “Gênero em estudo: o romance” apresenta três etapas: na primeira, realiza-se um levantamento, tão completo quanto possível, da formação do romance, como gênero e suas características; na segunda, destaca-se o romance histórico, estrangeiro e brasileiro, – sua história de formação, caracterização e relação com a História, apoiados nos estudos de George Lukács, Linda Hutcheon, Seymour Menton e F. Ainsa; e na terceira etapa, relaciona-se o romance histórico brasileiro e a construção da nação, apoiados nas teorias de Stuart Hall, Edward Said e Benedict Anderson.

Para estabelecer relações entre a escrita de autoria feminina e a crítica feminina, fez-se necessário dimensionar, na segunda parte do trabalho (capítulo 2), intitulada “Estudos de Gênero: novos rumos para a literatura”, um embasamento teórico sobre a importância da crítica feminina para a abertura de novos caminhos na literatura, discutindo o seu percurso histórico, as principais estudiosas e suas teorias. Também se procura ressaltar a formação da literatura feminina no Brasil, suas lutas, as mulheres pioneiras e outras escritoras que se destacaram e a ficção histórica de autoria feminina. Para concretizar tais objetivos, realiza-se um estudo de fontes críticas para reconstruir a trajetória literária das autoras brasileiras, pesquisadas nos estudos de Lúcia Miguel-Pereira, Heloisa Buarque de Hollanda Nelly Novaes Coelho, de Zahidé Lupiccinati Muzart e de Constância Lima Duarte.

O terceiro capítulo, intitulado “Novos olhares para a escrita histórica: Ana Miranda, Luzilá Gonçalves Ferreira e Letícia Wierzchowski”, tem por objetivo examinar as personagens femininas dos romances *Desmundo*, *Os rios turvos* e *A casa das sete mulheres* que recuperam, através da linguagem destes séculos (séculos XVI, XVII e XIX), traços do Brasil colonial e imperial pela voz das personagens principais. Tais obras são renovações épicas, resultantes de pesquisas na história das mentalidades, por apresentarem heroínas que não aceitam as regras

e leis da sociedade e da Igreja, e por retratarem as condições e as posições das mulheres no século XVI, XVII e XIX, com uma percepção diferenciada.

No último capítulo, nomeado “Estudos comparativos: romance histórico contemporâneo de autoria feminina” (capítulo 4) propõe-se analisar os romances contemporâneos históricos de autoria feminina, escrito entre 1996 a 2002, discutir suas principais características que os caracterizam como novo romance histórico, como acontece a representação da mulher nas obras analisadas e ressaltar a diferença entre a produção ficcional feminina e os romances históricos de autoria masculina. Através da comparação dos romances de Ana Miranda, Luzilá Gonçalves Ferreira e Letícia Wierzchowski, procurar-se-á destacar as principais características da ficção histórica de autoria feminina contemporânea e revelar as transformações dos mitos femininos. A tese pretende revelar os novos significados para a história brasileira, ao repensar e reescrever numa perspectiva inovadora, a história das mulheres nos séculos XVI, XVII e XIX e destacar interessantes questões sobre a sociedade brasileira. Ao seguir os estudos das críticas femininas, pretende verificar como as escritoras brasileiras contemporâneas buscam discursos literários mais expressivos, abertos e evidenciar a nova percepção da mulher sobre um texto literário.

1 GÊNERO EM ESTUDO: O ROMANCE

1.1 Formação do gênero romanesco

O romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes, de línguas e de vozes individuais.

M. Bakhtin

Alvo de inúmeros estudos, o romance mantém sua supremacia frente aos outros gêneros literários, ao longo dos tempos e consolida-se como o gênero mais significativo das formas literárias, conforme destaca Bakhtin. A literatura reconhece a importância da poesia por sua força criadora, mas destaca o romance pela sedução e grandeza, pois segundo Mikhail Bakhtin,

o romance não é simplesmente mais um gênero ao lado dos outros. Trata-se do único gênero que ainda está evoluindo no meio de gêneros já há muito formados e parcialmente mortos.²

Essa forma literária herda das narrativas clássicas o formato e o conteúdo social, político, cultural e artístico, mas tem um modo de ser próprio, ultrapassa e afirma-se como expressão da realidade vivida para revelar o homem comum e os acontecimentos que o envolvem. No entanto, muitos passos são dados até que se chegasse ao novo modo literário que fez da vida privada e doméstica seu grande tema.³

O romance surge no período de ascensão da burguesia e passa por diferentes etapas em sua formação até conquistar a nobreza e maioria, pois inicialmente era visto como um gênero menor, pouco sério, imoral e corruptor de costumes. Na Antiguidade, poucos são os romances conhecidos, como destaca Bakhtin⁴, mas seu berço é o Ocidente, durante a Idade Média em meados do século XVI e início do

² BAKHTIN. Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec; Editora da Unesp, 1993.

³ WATT. Ian. *The rise of the novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. London: Penguin, 1983.

⁴ Sobre os gêneros precursores do romance, ver: BAKHTIN. Mikhail. *Op. Cit.* p. 167-169

XVII. A palavra romance designava a língua corrente, resultante da transformação do latim vulgar. Alguns estudiosos entendem ser o romance o herdeiro da epopéia, quando ele se confundia com a poesia, porém essa forma literária traz uma importante novidade: o verso é substituído pela prosa de tom relativamente coloquial que se torna uma característica da linguagem narrativa. Nesse sentido, ao contrário da tragédia e da epopéia, o gênero romanesco é uma forma literária relativamente moderna, na qual o romancista revela-se como porta-voz de seu tempo e tem como objetivo atingir e transformar os leitores, consolidando-se como o gênero mais significativo da literatura.

Numa perspectiva histórica, o termo romance designava composições literárias de caráter narrativo e escritas em versos, recitadas por menestréis e trovadores, chamadas de épica medieval. Possuía enredos complexos, conceitos idealistas e aristocráticos apresentados com pouco realismo, originando duas tendências: o romance de cavalaria e o romance sentimental, à maneira da *Princesse de Clèves*, de Mme. de La Fayette que representava uma relação amorosa com final trágico. Na épica medieval, as histórias de cavalaria tornam-se registros de um passado mítico, repleto de cavaleiros corajosos e donzelas à espera do amor, duelos e intrigas, mas que, a partir do Renascimento e da expansão mercantil burguesa, perdem o sentido. No Renascimento, a concepção de mundo dá um grande valor ao riso⁵, para expressar a realidade sobre o homem, o mundo e a história, como se vê nas obras de François Rabelais. Tal autor escreve num estilo alegre para expressar suas opiniões sobre os costumes da época e, a partir do século XVII, começa a perder cada vez mais a reputação, caindo até os umbrais da grande literatura, depois quase para além, e finalmente fora dela.⁶

A obra *Vida de Lazarilho de Tormes, suas desgraças e adversidades* (1554), de autor desconhecido que narra a história de Lazarilho, um homem pobre e sem perspectivas de vida, desde a infância até a idade adulta, é considerado o iniciador do gênero romanesco. Apresenta o enredo em tom humorístico e um herói pícaro: homem humilde, servil, filho de pais desonrados que aprende com as dificuldades da

⁵ O estudioso Auerbach não reconhece no riso o surgimento de um estilo, mas no choque entre o cristianismo e o humanismo. Ver: TOFALINI, Luzia Aparecida Berloff. *Das narrativas clássicas ao romance*. In: <http://revistas.unipar.br>. 13 nov. 2002.

⁶BAKHTIN, Mikhail. Op. Cit. 84

vida. A obra torna-se um sucesso em sua época e a Igreja Católica sentindo-se atingida, coloca-a no Index (lista de livros proibidos), porém várias edições clandestinas são feitas fora da Espanha.

Na Espanha dos descobrimentos e das conquistas de terras, cujo ideal de cavalaria e honra permanece vivo após séculos de lutas contra os árabes e que sofria com a grande diferença social e econômica do país, surge uma nova forma literária, desvinculada de tradições e esquemas preconcebidos: o romance picaresco, oposto às abstrações das obras cavaleirescas, pastoris e mouriscas. Somente meio século depois, *Lazarillo de Tormes* é superado, em qualidade narrativa, pela obra *Dom Quixote de la Mancha* (1605), de Miguel de Cervantes. Durante muito tempo, considera-se a obra de Cervantes uma leitura que provoca o riso por ser uma crítica às novelas de cavalaria que apresenta o homem em conflito com o mundo.

A Espanha do século XVII, berço da obra de Cervantes faz a passagem entre o romance medieval de base épica e poética com a narrativa das aventuras de um homem comum, com seus problemas, dúvidas, angústias e frustrações. Nesse sentido, *Dom Quixote de la Mancha*, segundo Bakhtin, é o modelo clássico e mais puro do gênero romanesco. Obra sarcástica e comovente que define o fim da antiga forma de narrativa conhecida. *Dom Quixote* realiza com profundidade e amplitude excepcionais todas as possibilidades literárias do discurso romanesco plurilíngue e internamente dialogizado.⁷ A obra une o antigo ao novo, dá a estrutura da poesia épica e da narrativa medieval uma sucessão de episódios, revela uma personagem apaixonada pelas histórias de cavalaria que, acredita ser um herói, lança-se em busca de façanhas inacreditáveis. Cervantes descreve as vivências de um homem, que parece não ver o tempo passar e a história europeia modificar-se e, ao despertar, busca impor as suas ilusões nobres e cavalheirescas sobre a realidade. Percebe-se, pelas ações, que as personagens possuem uma visão interior dos acontecimentos, inaugurando de maneira ingênua, a sondagem psicológica.

No Renascimento, unem-se os estilos e o romance que contava histórias de cavaleiros, donzelas, gigantes, dragões e feiticeiros, passa a narrar conflitos

⁷ BAKHTIN, Mikhail. Op. Cit. 127.

amorosos de pastoras, surgindo o romance pastoril, uma variação do romance sentimental que conquista grande sucesso. Tais formas iniciais do gênero romanesco desaparecem ao final da Idade Média, cedendo lugar ao novo romance que encontra, no realismo, parte essencial para conquistar o Ocidente.

Até o século XVIII, o romance não possui grande prestígio, sendo desenvolvido e apreciado apenas por intelectuais, pois a Igreja atribui-lhes a possibilidade de perturbação passional e corrupção dos costumes, ao favorecer as cenas reprováveis, tais como o adultério, o incesto, sedução, crimes, entre outros assuntos proibidos. Assim, na Espanha, uma ordem real do século XVI proíbe que as obras cheguem ao Novo Mundo, para evitar a contaminação dos índios que liam em língua espanhola. Lentamente, o novo gênero conquista um grande número de adeptos, graças aos esforços de alfabetização da Igreja que, para divulgar o Cristianismo, produz inúmeros impressos religiosos e acaba por auxiliar, indiretamente, o aumento de leitores e de adeptos da leitura de romances.

A nova geração de leitores ligada aos valores burgueses, especialmente na Inglaterra, identifica-se com o realismo cômico e crítico, presente em obras como *Moll Flandres* (1722), de Daniel Defoe ou *A história de Tom Jones, um enjeitado* (1749), de Henri Fielding. De acordo com Luckács, tais escritores tendem à representação realista do típico, portanto, tendem a um realismo que utiliza a reprodução minuciosa dos detalhes somente como meio.⁸ No século XVIII, o romance torna-se a principal forma de entretenimento e informação dos ingleses⁹, em todos os meios sociais que apreciam o amplo painel de sua vida cotidiana, pintados por inúmeros autores, influenciados pela narrativa picaresca espanhola. A publicação de um novo romance transformava-se em um grande evento social, pois o enredo e as personagens das obras refletiam a vida da sociedade burguesa e de outros grupos sociais da Inglaterra, num período de transformação histórica. Nesse momento, Daniel Defoe publica uma das narrativas mais lidas em todos os tempos, *Robinson Crusóé* (1719) que, para Luckács, possui uma força épica incomparável, pois é a representação épica do caráter progressivo ao desencadear-se das forças

⁸LUCKÁCS, George. *O romance como epopéia burguesa*. Trad. Letizia Zini Antunes. Assis: UNESP, 1984.

⁹ Sobre o surgimento de novos leitores na Inglaterra do Século XVIII. Ver: ABREU, Márcia. *Caminhos do romance no Brasil: Séculos XVIII e XIX*. In: <http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br>

produtivas provocadas pelo capitalismo em sua luta pela hegemonia social.¹⁰ Na mesma época, o irlandês Jonathan Swift lança o livro *As viagens de Gulliver* (1726), uma sátira contra a humanidade.

Na segunda metade do século XVIII, com as mudanças sociais que surgem na Europa graças ao capitalismo e uma visão diferencial de mundo, forma-se um novo público leitor que impõe gostos e exigências. Assim, o romance espalha-se e consolida-se na França e por toda a Europa, surgindo romances como: *A nova Heloísa* (1761), de Jean Jacques Rousseau; *Werther* (1774), de Goethe; *As ligações perigosas* (1782), de Choderlos de Laclos, entre outros que se transformam em sucessos editoriais e demonstram a supremacia do gênero romanesco sobre os outros. Estima-se que aproximadamente dois mil romances são publicados na Inglaterra, durante o século XVIII. Nesse momento, as personagens romanescas travam lutas com o mundo e não mais com Deus ou os deuses mitológicos das narrativas clássicas, pois as preocupações religiosas, embora presentes, não são tão prioritárias.¹¹ Essa produção literária traduz-se em obras repletas de cenas melodramáticas e personagens diabólicos, mas ainda não atingia uma grande massa leitora.

No século XIX, século de ouro do romance, o gênero alcança o seu apogeu literário. Sabe-se que na era napoleônica (1799-1815) são publicados cerca de quatro mil romances, atestando a impressionante recepção popular do gênero. A partir desse momento, correspondente ao período do Romantismo e, depois do Realismo, tal forma literária torna-se a principal maneira artística usada para representar os diversos aspectos do homem e do mundo, tanto no romance psicológico; no romance histórico, no romance poético e simbólico; no romance de análise e crítica da realidade social. É a amplitude que dá ao gênero tamanha representatividade.¹² Em 1850, o gênero experimenta extraordinário sucesso com um conjunto de obras-primas, escritas por Flaubert, Zola, Dostoievski, Tolstói, Turguêniev, Eça de Queirós, Joseph Conrad, Machado de Assis, entre outros como revela Aguiar e Silva. As técnicas narrativas tornam-se mais requintadas, aprofundam-se as experiências humanas e ampliam-se as visões de mundo. Por se

¹⁰LUCKÁCS, George. Op. Cit. p. 36.

¹¹WATT, Ian. Op. Cit. p. 73.

¹² SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. 5. ed. Coimbra : Almedina, 1983.

estruturar a partir da dissolução da epopéia clássica e do declínio das novelas pastoris, galantes e de cavalaria da Idade Média, o romance emerge sem regras fixas ou modelos a serem obedecidos. Assim, por não ter um passado a guardar, o gênero romanesco se torna a mais aberta de todas as formas literárias, cria novos temas, mistura gêneros ancestrais com novas vozes e diferentes modalidades, como diários, cartas, documentos para representar o real.

Desde o seu surgimento, o romance, por ser narrativa mimética, apresenta, em maior ou menor escala, uma ligação com o realismo, pois os escritores tentam dar ao leitor a impressão de que o enredo é um reflexo da realidade, fornecendo-lhe uma sólida e consistente descrição da existência humana. O pacto de verossimilhança é rompido na era romântica, pela emergência do chamado romance gótico, na Inglaterra. Tal produção ficcional apresenta atmosferas aterradoras e cenas carregadas de mistérios e eventos sobrenaturais que desafiam a racionalidade e a ordem lógica do mundo, como por exemplo, a obra *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, uma espécie de literatura das sombras, onde pesadelos, visões, fatos estranhos e horrores se confundem. Nessas obras, a realidade fática já não se revela de maneira direta, obrigando os leitores a traduzir o universo literário para o seu próprio universo concreto.

Com o passar dos anos, as personagens centrais dos romances deixam de ser aristocratas, guerreiros ou grandes homens de aventuras e conquistas, com rígidos códigos de honra e seus valores típicos da nobreza, como se observa em *Dom Quixote*. As figuras ficcionais são homens simples que vivem dramas pertinentes à rotina cotidiana, como problemas sentimentais, sociais, políticos e financeiros, comuns à maioria dos indivíduos. As personagens romanescas não são heróis perfeitos, mas, em muitas obras, acontece o triunfo do herói comum, seja pela conquista de seu amor ou de seus ideais, seja pela escalada social, às vezes, obtida através de muita esperteza, herança do herói picaresco. As diferenças entre a epopéia e o romance levam o filósofo alemão Hegel, nos primórdios do século XIX, a cunhar a célebre afirmação: o romance é a epopéia de um mundo sem deuses, ou seja, o romance é a epopéia do cotidiano. Porém, diante da importância que conquista essa forma literária, sua origem é irrelevante para alguns estudiosos, como afirma o Marquês de Sade: “Não é preciso, portanto, tentar procurar a origem

desse gênero nesta ou naquela nação privilegiada”¹³, pois apesar de ser um gênero relativamente novo, comparado às outras formas literárias, o romance é a forma literária dominante nos últimos séculos no mundo ocidental.

Mesmo após o sucesso do grupo de autores do século XIX, o romance entra em um relativo declínio, levando alguns historiadores literários e ficcionistas, em meados do mesmo século, a anunciarem o desaparecimento das formas narrativas, até da própria literatura, substituídas por formas visuais de expressão, como o cinema e a televisão. A morte do gênero romanesco prevista por estudiosos da literatura fracassa, pois o romance fortalece-se no século XX, aborda novos temas e reveste-os de diferenciadas maneiras de apresentação ficcional da realidade. No século XX, percebe-se uma mudança em relação aos clássicos do século anterior, nas obras de Marcel Proust e Virgínia Woolf com seus romances de análise psicológica; James Joyce com obras de dimensões míticas e Kafka com textos repletos de símbolos, que modificam as técnicas narrativas e revelam novos olhares da sociedade da época.

As obras ficcionais contemporâneas apresentam técnicas narrativas diferenciadas, com uso de elipses que permitem ao leitor preencher determinados elementos, baseadas nas informações fragmentadas que os textos lhe oferecem; inúmeros conflitos, preocupadas com a exploração dos estados psicológicos. A nova escrita revela uma tomada de consciência com objetivo de reconstrução e revisão do passado histórico para o povo brasileiro. Nessa produção ficcional histórica, as verdades históricas consideradas absolutas e universais são rompidas de acordo com o olhar do escritor sobre a história oficial.¹⁴

No Brasil, o acesso ao romance inicia primeiramente com a importação de livros, na metade do século XVIII, e, posteriormente, com o grande interesse dos leitores de romances, criam-se as publicações de traduções e versões de folhetins europeus, realizadas por brasileiros e impressas em tipografias nacionais. No início

¹³SADE, Marquês de. “Nota sobre o romance ou A arte de escrever ao gosto do público”. In: *Crimes de amor*. Porto Alegre: L&PM, 2002. p. 27

¹⁴ Opta-se por usar as expressões “história oficial” e “história tradicional”, seguindo os termos usados pelos historiadores da Nova História, definidos como narrativas que “passam por cima” de aspectos importantes do passado, pois oferece uma “visão por cima”, ou seja, concentrada somente nos grandes feitos dos grandes homens, estadistas, generais, eclesiásticos. BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992.

do século XIX, surgem as primeiras obras nacionais e, em muitas delas, é possível encontrar referências às leituras de romances estrangeiros, pois as personagens leem as obras de Voltaire, Chateaubriand, Victor Hugo, Walter Scott, Cooper, Eugenie Sue, Charles Dickens, Júlio Verne, Alexandre Dumas, e ainda as obras *Paulo e Virgínia*, de Saint-Pierre, *Manon Lescaut*, de Prévost, *Eugenie Grandet*, de Balzac, etc.

Com o passar dos anos, nasce a necessidade de criar uma literatura nacional, livros que recriassem o ambiente e o modo de viver do cotidiano brasileiro. Assim, a prosa de ficção de autoria brasileira inicia com a publicação em forma seriada, em folhetins, desenvolvendo nos leitores brasileiros o interesse pelo gênero. Os folhetins brasileiros são editados na *Gazeta do Rio de Janeiro* e outros jornais diários e revistas periódicas do país e, pouco a pouco construíram a identidade da literatura brasileira. As obras são publicadas em forma de folhetim e, posteriormente, editadas como livro, ajudando a aumentar o mercado editorial e a promover a produção de prosa de ficção. Nos periódicos que publicam narrativas em forma de folhetim, destacam-se *O Jornal do Comércio*, que lança os romances históricos *O aniversário de D. Miguel, Religião, amor e pátria* e *Jerônimo Corte Real, crônica portuguesa do século XVI*, de João Manuel Pereira da Silva, os folhetins *A revelação póstuma*, *A mãe-irmã* (História contemporânea) e *O enjeitado*, de Francisco de Paula Brito, todos publicados em 1839.

Os romances de José de Alencar são publicados em folhetins e depois editados em livros, tais como *Cinco minutos*, publicado em 1856, no jornal *Correio Mercantil*, e dois anos depois sai em livro, juntamente com *A viuvinha*, anteriormente publicado em folhetins no jornal *Diário do Rio de Janeiro*; *O Guarani*, apresentado em folhetim em 1856, no *Diário do Rio*; em 1857, é lançado novamente em folhetim no jornal *Correio Mercantil* e, no mesmo ano, é editado em livro; *Til*, no jornal *A República do Rio de Janeiro*, entre 1871 e 1872, e, em 1872 editado em livro. Outros romances brasileiros têm sua divulgação primeiramente em folhetim, tais como *D. Narcisa de Villar*, publicado em seriado em *A Marmota*, no Rio de Janeiro, em 1858, sob o pseudônimo de Índigena do Ipiranga, e editado em 1859, *Memórias de um Sargento de Milícias*, publicado sem assinatura, no suplemento *Pacotilha* do *Jornal Correio Mercantil*, entre 1852 e 1853; *O ninho do beija-flor*, de Araripe Júnior, no *Jornal Constituição*, na cidade de Fortaleza, em 1872 e editado em 1874. O romance brasileiro adquire características próprias e alcança o sucesso na medida em que se expandiam as tipografias e as casas editoriais no solo nacional. Já no século XX, o romance brasileiro passa a revelar um mundo desmitificado e com heróis problemáticos que se aproximam do homem comum.

Nesse momento surgem os grandes prosadores como Graciliano Ramos, Jorge Amado, Raquel de Queiroz, José Lins do Rego, Erico Verissimo, João Guimarães Rosa, entre tantos escritores brasileiros.

No século XX, entre 1950 e 1970, na América Latina, nasce uma forma singular de realismo, chamado pelos estudiosos da literatura, realismo mágico. Em romances como *Pedro Páramo* (1955) do mexicano Juan Rulfo; *Grande sertão: veredas* (1956), de João Guimarães Rosa; *Cem anos de solidão* (1967), de Gabriel García Marquez; fatos e situações aparentemente inverossímeis são apresentados ao leitor, como reais e verdadeiros. As obras representam sociedades arcaicas, nas quais a consciência mágica e pré-racional é uma realidade, pois tais regiões não são, ou ainda não tinham sido atingidas pela modernidade e pela tecnologia.

A evolução do gênero romanesco, desde seu nascimento até seus diferentes tipos, desperta o interesse de inúmeros estudiosos e pesquisadores da Teoria da Literatura que buscam conhecer o romance. De acordo com Mikhail Bakhtin, o estudo estilístico do romance começa no século XIX, pois o classicismo, dos séculos XVII e XVIII, não o considerava como um gênero poético independente, e o relacionava aos gêneros retóricos mistos.¹⁵ Somente na segunda metade do século XIX surge o interesse pela teoria do romance, mas com maior enfoque nas questões de composição temática. No início do século XX, surgem alguns trabalhos importantes sobre o estudo do gênero romanesco. Entre eles salienta-se o teórico Georg Lukács, com uma obra considerada clássica para o estudo da narrativa contemporânea: *A teoria do romance*¹⁶ (1916). Para Lukács, o romance é um conceito amplo cuja origem está identificada com os atributos da modernidade, pois é o gênero literário mais típico da sociedade burguesa. De acordo com a teoria de Georg Lukács, o romance busca uma analogia entre o mundo em que a obra surge e o mundo nela representado, refletido no herói problemático. Para o teórico,

o romance é a epopéia de um tempo em que a totalidade extensiva da vida já não é dada de maneira imediata, de um tempo para o qual a imanência do sentido à vida se tornou problema, mas que, apesar de tudo, não cessou de aspirar à totalidade.¹⁷

¹⁵ BAKHTIN, Mikhail. Op. cit. p. 363.

¹⁶ LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Lisboa: Presença, 1966.

¹⁷ LUKÁCS, Georg. Op. cit. p. 55.

Para o estudioso, o romance dá forma ao mundo criado pelos homens, salientando suas incertezas e problemas. Lukács ressalta que os heróis romanescos estão sempre questionando e buscando alguma coisa, mas a busca não tem fim específico, porque o homem está lançado a sua própria sorte, em solidão, num mundo contingente e fragmentado. No romance, a totalidade está rompida e o herói romanesco possui uma essência significativa, ligada a condições históricas em que tal estrutura surge. É um herói positivo e negativo que possui os seguintes traços característicos: a melancolia, a ironia e a demonização.¹⁸ As ideias de Lukács estabelecem uma tipologia do romance, cujo parâmetro é sempre relacional: indivíduo-sociedade, idealização-ação, alienação-compromisso. Ele divide o gênero em três tipos fundamentais: o romance do idealismo abstrato, no qual o foco é a ação centrada no mundo exterior e a consciência do herói é simples demais para a complexidade do mundo; o romance psicológico de herói passivo, cuja alma não se adapta ao mundo; e o romance pedagógico da renúncia consciente.

Na obra *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*, Bakhtin também separa o gênero em três tipos fundamentais de romance. Na Antiguidade, o romance de aventuras e proações, chamando-o de romance “grego” ou “sofista”, desenvolvido nos séculos II-VI; o romance de aventuras e de costumes, relacionadas com as obras *Satiricon* e *O asno de ouro*, de Apuleio. O terceiro tipo é o romance biográfico que exerce grande influência “tanto sobre o desenvolvimento das formas da literatura europeia, como sobre o romance.”¹⁹ O estudioso também salienta os romances de cavalaria, o romance idílico e o romance burguês em seus estudos.

De acordo com o teórico, o gênero romanesco nasce e se desenvolve no meio de um conflito complexo e secular de culturas e línguas e que somente um gênero que está evoluindo pode contemplar a evolução,

o romance tornou-se o principal personagem do drama da evolução literária na era moderna, precisamente porque ele que expressa as tendências evolutivas do novo mundo. O romance antecipou muito, e ainda antecipa, a futura evolução de toda a literatura. Deste modo, tornando-se o senhor, ele contribui para a renovação de todos os outros gêneros.²⁰

¹⁸ Idem. p. 50.

¹⁹ Idem. p. 262

²⁰ Idem. p. 400.

Bakhtin salienta que o “romance se formou e se desenvolveu precisamente nas condições de uma ativação aguçada do plurilinguismo exterior e interior.”²¹ Na opinião do teórico, essa é a diferença entre produção romanesca e os outros gêneros literários. Na época da supremacia do gênero romanesco, quase todos os outros gêneros literários romancizaram-se: “o romance admite introduzir na sua composição diferentes gêneros, tanto literários, como extraliterários.”²² Bakhtin afirma que existem alguns gêneros que exercem um papel estrutural importante no romance, podendo determinar a estrutura do conjunto, tais como a confissão, o diário, o relato de viagem, a biografia, as cartas. Essa junção dificulta a aprendizagem do gênero devido a sua liquidez formal, pois ele assimila outros gêneros e possui singularidades analisadas por Ian Watt.

Ian Watt discute, na obra *A ascensão do romance*, as peculiaridades que determinam o perfil da nova forma literária, entre elas o realismo, a principal diferença entre a obra romanesca e a ficção anterior.²³ Watt considera o realismo “a característica mais original do gênero romanesco”.²⁴ Para o autor,

(...) esse emprego do termo “realismo” tem o grave defeito de esconder o que é a característica mais original do romance. (...) na verdade, porém, certamente procura retratar todo tipo de experiência humana e não só as que prestam a determinada perspectiva literária: seu realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta.²⁵

Segundo Watt, é necessário destacar o realismo no romance pela correspondência entre a realidade e o texto da prosa de ficção, principalmente no que se refere à identificação do indivíduo com o enredo ou com as personagens. De acordo com o teórico,

o romance é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora. As formas literárias anteriores refletiam a tendência geral de suas culturas a conformarem-se à prática tradicional. (...) O primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance. (...) assim, o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade.²⁶

O romance propõe uma nova representação da realidade, a que Ian Watt chama de “tradição coletiva pela experiência individual” e isso não constitui tarefa

²¹Idem. p. 405

²²Idem. p. 124.

²³ WATT, Ian. Op. cit. p. 12.

²⁴Idem, p. 13.

²⁵Idem, p. 13.

²⁶Idem, p. 15.

das mais fáceis. Watt chama atenção para uma segunda e importante característica que deve estar presente na nova forma: o enredo deve envolver situações e pessoas comuns, caracterizar identidades particulares,

era preciso mudar muitas coisas na tradição da ficção para que o romance pudesse incorporar a percepção individual da realidade com a mesma liberdade. (...) Para começar os agentes no enredo e o local de suas ações deviam ser situados numa nova perspectiva literária: o enredo envolveria pessoas específicas, e não, como fora usual no passado, tipos humanos genéricos atuando num cenário basicamente determinado pela convenção literária adequada.²⁷

Segundo Real Ouellet, o romance, além de absorver quase todos os outros gêneros – como afirma Bakhtin -, utiliza também outras ciências e artes, tais como a Filosofia, a Psicologia, a Sociologia, a pintura, a música e a História, para “dar conta das suas transformações, seguir e explicar a sua evolução.”²⁸ O gênero romanesco tem caráter aberto, permitindo trocas recíprocas e importantes para a literatura, como, por exemplo, a junção da literatura e a história, formando o romance histórico, amplamente estudado por Georg Lukács.

Entre as tipologias romanescas propostas por Lukács, destacam-se o romance histórico, apresentado numa obra publicada em 1937, apontada, por alguns críticos, como uma importante reflexão sobre as diferenças entre a epopéia e o drama. A obra intitulada *O romance histórico* discute a noção de tipicidade, centra o estudo no papel das grandes personagens históricas que lhe distinguem de outros tipos de romances. Ao apresentar suas ideias sobre o gênero romanesco histórico, afirma Lukács,

pouco importa, pois, no romance histórico a relação dos grandes acontecimentos históricos; trata-se de ressuscitar poeticamente os seres humanos que figuram nesses acontecimentos. O importante é procurar a vivência dos móveis sociais e individuais pelos quais os homens pensaram, sentiram e atuaram precisamente do modo em que ocorreu na realidade histórica.²⁹

Acompanhando a trajetória da narrativa histórica, ao longo dos anos, percebe-se que a produção passa por grandes transformações e busca reescrever a história com uma percepção diferenciada. No século XX, a produção de temática histórica recebe importantes influências da Nova História e dos Estudos de Gênero que

²⁷Idem, p. 17.

²⁸BOURNNEUF, Roland & OUELLET, Real. *O universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976. p. 25

²⁹LUKÁCS, Georg. *La novela histórica*. Trad. de Jasmín Reuter. México: Ediciones Era, 1996

apresentam uma narrativa mais centrada no discurso das minorias. Surge, nesse momento, o romance histórico de autoria feminina que parece não se contentar com a denúncia de submissão vivida pela mulher, passando a revelar um sujeito feminino mais atuante que busca a realização de um ideal inovador.

O livro *A escrita da história*³⁰, de Peter Burke, publicado originalmente em 1991, discute as mudanças ocorridas na história, a partir do surgimento da corrente chamada “Nova História”, que discute os modos de escrever o discurso histórico, apresenta novos temas, entre eles, a história das mulheres. A Nova História serve-se de todas aquelas descobertas feitas sobre a humanidade, pelos antropólogos, economistas, psicólogos, sociólogos e historiadores da literatura, com a ideia de criar uma história total. Segundo Burke,

A narrativa tradicional passa por cima de aspectos importantes do passado, que ela é simplesmente incapaz de conciliar, desde a estrutura econômica e social até a experiência e os modos de pensar das pessoas comuns.³¹

Na obra de Peter Burke, descobre-se a mulher em enfoques diferentes da história e literatura tradicional, como as mulheres transgressoras ou vítimas, as grandes matriarcas, as mães solteiras, as figuras das classes dominadas (escravas índias e negras, as feiticeiras, as prostitutas, pobres, etc.). Com uma visão diferenciada, a Nova História contribui para os Estudos de Gênero e para a literatura de autoria feminina, fornece subsídios fundamentais para serem discutidos, nos romances históricos de autoria feminina.

1.2 O romance histórico e a escrita da história

Não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso e prosa, diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder.

Aristóteles

³⁰BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992.

³¹BURKE, Peter. Op. Cit. p. 330

Segundo Bakhtin, o romance tem caráter essencialmente híbrido, tornando-se difícil defini-lo enquanto gênero e mais complexo ainda estabelecer os paradigmas de um subgênero, como o romance histórico.³² Vários estudiosos buscam as origens do gênero romanesco e encontram dificuldades em defini-lo, porque, durante muito tempo, história e literatura apresentavam-se como ser único, pois se dizia que tudo era história. No século XIX, antes que Leopold Ranke colocasse as bases da história científica, a literatura e a história possuíam a mesma função: narrar a experiência e o acontecido, com objetivo de orientar e elevar o ser humano. Num longo processo de tomada de consciência, o homem volta-se para conhecimento de sua existência social, e, assim, as duas disciplinas diferenciaram-se, singularizaram-se e especializaram-se, afirma Mário Maestri.³³

Na Antiguidade clássica, a invenção de discursos pelos historiadores que afirmavam dizer a verdade não era considerada uma prática ética. Em outras palavras, escritores gregos e seus públicos não colocavam a linha divisória entre história e ficção no mesmo lugar em que os historiadores a colocam hoje (ou foi ontem?), destaca Burke.³⁴ Percebe-se, portanto, que na Grécia Antiga a distinção entre História e ficção, muitas vezes, dava-se a partir da interpretação do escritor ou do próprio leitor. Na Antiguidade, Aristóteles já discute a diferenciação entre história e literatura, na sua obra *Poética*, ao propor que a poesia deve ser mais filosófica e mais elevada que a história, pois apresenta o geral e, a última, o particular.³⁵ O filósofo lembra que a literatura produz um passado possível e não real, pois não representa fatos ou situações particulares: é o discurso do que *poderia ter acontecido*, e a história é a narrativa dos fatos verídicos. Segundo o filósofo, isso não impede que personagens e acontecimentos históricos apareçam nas tragédias. A visualização da história como narrativa não é uma teoria nova, e pode ser encontrada na obra fundadora de Heródoto sobre a história da invasão persa da Grécia, nos princípios do século V a.C., intitulada *As histórias de Heródoto*, reconhecida como uma nova forma de literatura. O historiador é considerado o precursor de uma História Cultural, porque, embora a narração da "história" siga

³² BAKHTIN, Mikhail. Op. Cit.

³³ MAESTRI, Mário. *História e romance histórico: fronteiras*. Novos Rumos. n. 36, 2002.

³⁴ BURKE, Peter. As fronteiras instáveis entre história e ficção. In: _____. *Gêneros de fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário*. Tradução Sandra Vasconcelos. São Paulo: Xamã, 1997. p. 108.

³⁵ ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973. p. 443.

uma linha predominantemente política, ele percebe a necessidade de colocar o social, o cultural, o econômico e o espiritual para auxiliar a compreensão do leitor.

Segundo Mário Maestri, acontece lentamente o processo de autonomização entre a história e a literatura, aprofundando-se, na Idade Média, quando a narrativa dramática e o romance – de cavalaria, pastoril, picaresco, etc. – revelam os acontecimentos humanos, sem compromisso com o relato do passado e conscientes do caráter figurativo da arte. Nesse momento, a fronteira entre o real e o fictício torna-se tão estreita que é quase impossível identificá-la, pois, assim como na Grécia Antiga, a vida dos santos católicos é repleta de mistério e ficção. Tais textos levam os pesquisadores a levantar conceitos do que poderia ser considerado romance histórico. Para Roberto Reis, “romance histórico é a intersecção entre o texto histórico e o texto literário, preservando, respectivamente, as ideologias históricas e ficcionais”³⁶, assim, todo romance que se situa no passado é histórico. Às vezes, o romancista reconstrói a História através da ficção e essa pode, inclusive, preencher lacunas deixadas pelos textos oficiais.

Entre os séculos XVII e XVIII, na Europa, principalmente na Inglaterra e na França, desenvolve-se o romance enquanto gênero literário, assim como a história. Ambos resultam da chamada “crise da consciência histórica”, que consiste em um ‘debate’ sobre a importância de se conhecer o passado (as guerras, a cultura, as ideologias) e as maneiras de se transcrevê-lo em forma de ficção³⁷. Por essa razão, aparecem referências constantes relacionando História e ficção, como os de Madame de Lafayette. Os romances, assim como os que surgem na sequência, prendiam-se aos fatos reais e sentiam-se no direito de apenas criar ou modificar personagens menores da História³⁸. Durante o Renascimento e o século seguinte, a história e a ficção separaram-se e o “olhar” sobre o real passa a ser mais objetivo: do lado da história, a ciência com suas pretensões de objetividade na apreensão do real, do lado do romance, ao contrário, a subjetividade e a imaginação. Esse distanciamento não se realiza de maneira tão abrupta como se pode imaginar,

³⁶ REIS, Roberto, 1998. p. 236-37.

³⁷BURKE, Peter. Op. Cit. p. 110

³⁸Idem. p. 110

revela Edgar de Decca, no texto “O que é romance histórico?”, no qual estuda as particularidades do gênero.³⁹

Após a Revolução Francesa, surge uma nova concepção da história que se firma e fortalece, ressaltando a substituição da verdade ética pela verdade dos fatos. Nesse momento, acontece a separação entre a literatura e os estudos históricos, tendo como *leitmotiv* a questão da possibilidade de escrever sobre a realidade. A disciplina histórica é influenciada teoricamente pela filosofia e, nos aspectos formais, pela literatura, tornando-se um território *sui generis* cuja amplitude estende-se através das fronteiras entre a arte, a ciência e a filosofia, afirma Valter Sinder.⁴⁰

No século XIX, os historiadores lutam para institucionalizar sua área de estudos, através de uma ruptura da história em relação à arte e à filosofia. Nesse momento histórico, com o apogeu do Romantismo, há uma necessidade de buscar a identidade nacional, num momento de profundas transformações político-sociais na Europa, como as guerras napoleônicas. Salienta Vera Figueiredo que se trata de um momento no qual tanto os defensores da restauração quanto os que procuram manter vivos os ideais da revolução burguesa, revelam uma consciência histórica crescente e buscam fazer grandes interpretações do passado, seja para idealizar a Idade Média, em contraponto com as contradições e conflitos do período revolucionário, seja para dar ênfase ao progresso humano, ressaltando como passo decisivo a revolução francesa⁴¹.

A palavra história possui uma dualidade referencial que designa tanto a realidade de uma determinada época, como o discurso científico sobre o passado, mas, em algumas línguas, história apresenta um terceiro sentido: o de conto, narrativa imaginária, ficção, assinalando que a fluidez polissemântica da palavra não é acidental.⁴² Nesse sentido, a -relação entre história e ficção torna-se cada vez mais

³⁹DECCA, Edgar de. “O que é romance histórico? Ou, devolvo a bola para você, Hayden White”. In: _____. *Gêneros de fronteira – cruzamento entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997. p. 198.

⁴⁰ SINDER, Valter. *A reinvenção do passado e a articulação de sentidos: o novo romance histórico brasileiro*. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 14, n. 26, 2000. p. 253-264. No texto, o autor refaz o percurso do gênero até os dias de hoje e apresenta as principais características do novo romance histórico.

⁴¹FIGUEIREDO, Vera Follain. “O romance histórico contemporâneo na América latina”. In: <http://filipe.tripod.com/Vera.html>.

⁴² MAESTRI, Mário. Op. Cit.

discutida entre os teóricos de diversas épocas, pois a problematização dos conceitos de história e narrativa ficcional conduz a outros desdobramentos: se há características de romance na escrita da história - como afirma Paul Veyne – deve existir história em um romance que aborda o passado. Em seu ensaio *Como se escreve a história*⁴³, Paul Veyne define a história através de sua relação com o romance,

a história é uma narrativa de eventos: todo o resto resulta disso. Já que é, de fato, uma narrativa, ela não faz reviver esses eventos, assim como tampouco o faz o romance; o vivido, tal como ressaí das mãos do historiador, não é dos atores; é uma narração. Como o romance, a história seleciona, simplifica e organiza.⁴⁴

Nesse contexto de entrecruzamentos, Peter Burke, na obra *Formas de hacer historia*⁴⁵, aproxima narrativa e ficção, demonstra que a arte romanesca, ao expor os mecanismos de ficcionalização, produz uma história já contada por outros discursos, ou seja, usa o apelo à memória, às formas múltiplas de rememoração e utilização do passado. Esse caráter hipertextual que se revela como renarrativização dos eventos do passado passa, no presente, a ser uma metanarração⁴⁶.

A historiadora Sandra Pesavento discute o assunto em *História & História Cultural*⁴⁷, afirmando que, tanto a história quanto a literatura são formas de explicar o presente, inventar o passado, imaginar o futuro. Se as semelhanças ou aproximações da história e da literatura são muitas, pois ambas representam inquietudes e questões que mobilizam os homens em cada época de sua história, elas se diferenciam na medida em que a invenção do passado pela história tem como base a busca pela verdade, pelo real, pelo acontecido, enquanto a literatura não tem essa preocupação. Para Pesavento,

a literatura pode e deve ser utilizada pelos historiadores como uma aproximação do mundo real, para que se possa ter acesso à visão de mundo, ao comportamento, aos costumes, às dúvidas e certezas que emanam de suas páginas e das palavras dos personagens que povoam a nossa imaginação, pois assim torna-se mais prazeroso e interessante estudar e ensinar a história.⁴⁸

⁴³ VEYNE, Paul. *Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história*. Brasília: UnB, 1998.

⁴⁴ VEYNE, Paul. Op. Cit. p. 18

⁴⁵ BURKE, Peter. *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza, 1991.

⁴⁶ BURKE, Peter. Op. Cit.

⁴⁷ PESAVENTO, Sandra J. Op. Cit. p. 26

⁴⁸ PESAVENTO, Sandra J. Op. Cit. p. 26

Pesavento afirma que os discursos literários e históricos são “formas diferentes de dizer o real, pois são representações construídas sobre o mundo e que traduzem sentidos e significados inscritos no tempo”. A história pode utilizar informações recolhidas do campo da literatura e o inverso também é possível.

No século XX, quando ocorrem as transformações políticas, sociais e culturais, o teórico húngaro George Lukács, em sua obra *O romance histórico* (1937), destaca: “a filosofia começa a refletir sobre a história e o passado, valorizando a Antiguidade ou então a Idade Média.”⁴⁹ Na Europa, as lutas, a ascensão e queda de Napoleão fazem com que a história se volte para uma “experiência de massas”, resultando numa grande ruptura no pensamento europeu, pois a história deixa de ser compreendida como uma sucessão de fatos históricos e se volta ao passado. De acordo com Lukács,

as nações europeias passaram por inúmeras revoltas, fortalecendo no povo a ideia de que há uma história, de que essa história é um processo ininterrupto de mudanças e, finalmente, de que essa história intervém diretamente na vida do indivíduo.⁵⁰

A Revolução Francesa fortalece a consciência de que é possível aprender racionalmente o histórico, a explicar o passado. Surgem, nesse momento, a história científica e o romance histórico. A narrativa histórica tem como especificidade “extrair da singularidade histórica de sua época o caráter excepcional na atuação de cada personagem”⁵¹

Para Lukács, a Revolução Francesa e as guerras napoleônicas são parâmetros do processo social no qual nasce a sensibilidade histórica que se expressa no romance histórico, cujo surgimento apresenta três pilares básicos: o primeiro, a história da Ilustração, entendida como ideário preparatório da Revolução Francesa, oferecendo a base ideológica; o segundo, o romance social inglês que chama atenção sobre o significado concreto (histórico) de tempo e lugar, criando os meios literários realistas para dar forma a essa singularidade espaço-temporal dos homens e das circunstâncias, sugerindo uma nova forma de expressão; o terceiro, a Revolução que converte a história numa experiência de massas, dá uma nova

⁴⁹ LUKÁCS, Georg. *La novela histórica*. Trad. de Jasmín Reuter. México: Ediciones Era, 1996. p. 19.

⁵⁰ LUKÁCS, Georg. Op. Cit. p. 20.

⁵¹ Idem. p. 15

sensibilidade histórica, caracterizada pelo fato de que cada homem se vê e se sente participante da história presente.

A narrativa ficcional histórica não exige a pesquisa documental, atividade do historiador, mas isso não impede que o escritor busque conhecer mais o assunto e decida escrever e, portanto, também faça pesquisa documental. O historiador, assim como o ficcionista, tece a intriga, escolhe aquilo que fará parte do enredo, e contradiz as pretensões positivistas de que toda a história já esteja contada nas fontes. Apesar do desenvolvimento e especialização milenares, história e literatura possuem características próximas que denotam a referência a uma essência comum. Ambas registram, expressam e explicam as experiências humanas, cada uma na sua linguagem e com seu programa. A unidade e a diversidade entre literatura e história são sempre objeto de discussões. Entretanto, apenas nos últimos séculos, os historiadores procuram delimitar com mais clareza, a singularidade do discurso da história em oposição à produção ficcional.⁵²

Sandra Jatahy Pesavento, no texto “História e literatura: uma velha-nova história”, apresenta os estudos sobre imaginário como um novo campo de pesquisa que se desenvolve entre os historiadores e surge, no Brasil, a partir dos anos 90. Para a pesquisadora, os estudos sobre o imaginário revelam um olhar diferenciado para a recuperação das formas de ver, sentir e expressar o real dos tempos passados. Segundo Pesavento, o imaginário é,

atividade do espírito que extrapola as percepções sensíveis da realidade concreta, definindo e qualificando espaços, temporalidades, práticas e atores, o imaginário representa também o abstrato, o não-visto e não-experimentado. É elemento organizador do mundo, que dá coerência, legitimidade e identidade. É sistema de identificação, classificação e valorização do real, pautando condutas e inspirando ações. É, podemos dizer, um real *mais real* que o real *concreto*.⁵³

Para Pesavento, o imaginário é sistema produtor de ideias e imagens que suporta na sua feitura as duas formas de apreensão do mundo: a racional e conceitual, formando o conhecimento científico, e a das sensibilidades e emoções, correspondentes ao conhecimento sensível. Conceito amplo e discutido, o

⁵² MAESTRI, Mário. Op. Cit.

⁵³ PESAVENTO, Sandra Jatahy. “História e literatura: uma velha-nova história”, 2006. In: site: <http://nuevomundo.revues.org/document1560.html>

imaginário encontra a sua base de entendimento na ideia da representação.⁵⁴ Assim, vê-se que o imaginário é sempre um sistema de representações do mundo, colocando-se no lugar da realidade, sem com ela se confundir, mas tendo nela o seu referente, pois nenhum pesquisador pode desconsiderar a presença do real. De acordo com Pesavento,

parte-se do pressuposto de que este real é construído pelo olhar enquanto significado, o que permite que ele seja visualizado, vivenciado e sentido de forma diferente, no tempo e no espaço. Ao construir uma representação social da realidade, o imaginário passa a substituir-se a ela, tomando o seu lugar. O mundo passa a ser tal como nós o concebemos, sentimos e avaliamos.⁵⁵

A pesquisadora discute os estudos de Lucian Boia, historiador romeno que indica a possibilidade de estabelecer estratégias metodológicas de acesso ao imaginário, demonstrar que, por um lado, há uma tentativa de viés antropológico, trabalhado por Gilbert Durand e Yves Durand, baseado na ideia da possibilidade de divisar traços e rasgos de permanência, na construção imaginária do mundo, num processo que beiraria o conceito dos arquétipos fundamentais, construtores de sentido, acompanhando a trajetória do homem na terra. Por outro lado, em uma versão historicizada, Le Goff vê o imaginário como construção social e, portanto, históricas e datadas, que guarda as suas especificidades e assume configurações e sentidos diferentes ao longo do tempo e através do espaço. Para Pesavento, admitindo, como propõe Boia, a possibilidade de unir as duas posturas que combinadas associam os traços de permanência de estruturas mentais, com as configurações específicas de cada temporalidade, chega-se na redescoberta da literatura pela história.

Atualmente, os historiadores trabalham com o imaginário e discutem não só o uso da literatura, como acesso privilegiado ao passado, tomando o *não-acontecido* para recuperar o *que acontece* e discutir o caráter da história, como também uma forma de literatura, ou seja, como narrativa portadora de ficção. Conclui-se que história e literatura são narrativas explicativas do real, renovando-se no tempo e no espaço, dotadas de um traço de permanência ancestral: os homens sempre expressam pela linguagem o mundo visto e não visto, através de diferentes formas: a oralidade, a escrita, a imagem, a música. Essas formas orais e escritas possuem

⁵⁴PESAVENTO, Sandra Jatahy. Op. Cit.

⁵⁵PESAVENTO, Sandra Jatahy. Idem

um narrador, que reúne dados, seleciona, estabelece conexões e a estratégia narrativa; apresentam um assunto, personagens, tempo, espaço, etc. Literatura e história são narrativas que têm o real como referente, para confirmá-lo ou negá-lo, construindo nele uma outra versão, ou ainda para ultrapassá-lo. A história empenha-se para atingir o real acontecido, uma verdade possível, aproximada, devendo sua versão do passado passar pela testagem e ser comprovada, para convencer o público leitor. Segundo Pesavento,

a história é *um romance verdadeiro*, disse o iconoclasta Paul Veyne no início da década de 70. Verdadeiro porque aconteceu, mas romance porque cabe ao historiador explicar o *como*. E, nesta instância, na urdidura do texto e da argumentação, na seleção dos argumentos e das próprias marcas do passado erigidas em fontes é que se coloca a atuação ficcional do historiador. Como diz Jans Robert Jauss, o historiador faz sempre uma ficção perspectivista da história. Não há só um “recolhimento do passado” nos arquivos. A história é sempre construção de uma experiência, que reconstrói uma temporalidade e a transpõe em narrativa.⁵⁶

Fica constatado, então, que a literatura e história possuem níveis de aproximação. Os historiadores trabalham com marcas de historicidade e desejam *chegar lá*, buscam informações em arquivos e arrecadam fontes, usam um método de análise e pesquisa, tentando alcançar uma proximidade com o real acontecido. Os escritores ficcionais não têm o mesmo compromisso com a busca das marcas de veracidade, mas o texto literário precisa ser convincente e articulado, estabelecer uma coerência e dar *impressão* de verdade.

Escritores de ficção também contextualizam seus personagens, ambientes e acontecimentos para conquistar o leitor, porém a verdade da ficção literária não está na revelação da existência real de personagens e fatos narrados, mas na possibilidade da leitura das questões de uma determinada época histórica. Para Pesavento, o texto literário revela e insinua as verdades da representação ou do simbólico através de fatos criados pela ficção. A produção ficcional é a expressão ou sintoma de formas de pensar e agir e os fatos narrados não são dados acontecidos, mas possibilidades, posturas de comportamento e sensibilidade, dotadas de credibilidade e significância.⁵⁷

⁵⁶ Idem

⁵⁷ PESAVENTO, Sandra Jatahy. Idem.

A literatura é um discurso privilegiado de acesso ao imaginário das diferentes épocas. A história, ao apresentar determinadas perguntas, se debruça sobre a literatura como fonte, estabelecendo entre elas um jogo transdisciplinar e interdiscursivo das formas de conhecimento sobre o mundo, onde a história pergunta e a literatura responde. Destaca o historiador francês Jacques Le Goff, na obra *História: novos objetos*, ao definir alguns conceitos da história das mentalidades que “nas profundezas do cotidiano que se capta o estilo de uma época”. Os documentos literários e artísticos são fontes privilegiadas quando considerados como histórias da representação dos fenômenos objetivos, ou seja, formas de representação da realidade, as fontes literárias podem e devem ser utilizadas como fontes históricas.⁵⁸

Lukács destaca que a luta pela construção de uma explicação historiográfica científica favorece a ausência de um grande romance histórico sobre a Revolução Francesa, na França e Alemanha, ao passo que a revolução burguesa, na Inglaterra, é amplamente retratada pela ficção histórica. Numa época em que os vínculos e as organizações mais antigas começam a ceder, e aumentam as pressões sociais de administrar numerosos territórios ultramarinos e recentes eleitorados nacionais, as classes dominantes da Europa sentem necessidade de projetar seu poder sobre o passado, dar-lhe uma história e uma legitimidade.

O romance histórico surge nas primeiras décadas do século XIX, na Inglaterra, “aproximadamente na época da queda de Napoleão”⁵⁹, numa atmosfera em que uma série de transformações ocorridas na Europa faz com que o homem comum volte-se para o “sentido histórico”. Segundo Vera Follain Figueiredo, no texto “O romance histórico contemporâneo na América Latina”⁶⁰, a revolução burguesa, a consolidação do sentimento nacional, a ascensão e queda de Napoleão com seus efeitos em todo o continente europeu propiciam a compreensão da existência humana como algo historicamente determinado e a concepção de que a história deve ser realmente conhecida e apresentada. Segundo Regina Zilberman, no texto “O romance histórico – teoria e prática”, da obra *Lukács e a literatura*, não existe romance histórico sem

⁵⁸ LE GOFF, Jacques. *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1976. p. 71-76.

⁵⁹ LUKÁCS, Georg. Op. Cit. p. 15

⁶⁰ FIGUEIREDO, Vera Follain. Op. Cit.

que se entranhe nas pessoas uma certa sensibilidade para a história. É preciso que a história se converta numa experiência real, vivida tanto por intelectuais, como pelo povo, tanto pela aristocracia, quanto pelas camadas médias e baixas da população.⁶¹

O chamado romance histórico clássico, cujo paradigma para Lukács é ditado pela obra *Waverley* (1814), de Walter Scott, surge, então, num contexto de profunda fé historicista: o pensamento histórico alimenta-se do entusiasmo com uma apreensão realista do mundo. Mais do que isso, surge ainda na vigência do Romantismo, época em que se definiam as diferentes nacionalidades europeias e americanas. O romance histórico desempenha importante papel na construção das nacionalidades e identidades que almejam afirmar-se pela diferença.⁶²

De acordo com Zilberman, Georg Lukács não nega que se pode identificar precursores do gênero, nos séculos anteriores e até na Idade Média, e que também existem obras similares, na Índia e China, mas não há correspondência com o gênero. Nesses casos, as obras são “históricas apenas por sua temática puramente externa, por sua aparência. Não apenas a psicologia das personagens, como também os costumes descritos respondem à época do romancista”.⁶³ Para o filósofo, o gênero surge todo de uma vez e por inteiro, destacando que não há romance histórico antes de Walter Scott porque,

a genialidade histórica de Walter Scott, inalcançada até hoje, se manifesta na maneira em que dispõe as qualidades individuais de suas personalidades históricas dirigentes, pelas quais essas efetivamente resumem os lados positivos e negativos sobressalentes dos movimentos [históricos] em questão.⁶⁴

A narrativa ficcional histórica destaca-se por ser um gênero que não apenas situa o leitor num tempo passado, mas ajuda-o a entender os acontecimentos daquele momento histórico.

Segundo Lukács, as duas principais características do gênero são a época representada que revela um momento de crise e transformações de um país e a presença de personagens que vivenciam as consequências das mudanças. Na obra

⁶¹ ZILBERMAN, Regina. O romance histórico – teoria e prática. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Lukács e a literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. p. 117.

⁶² FIGUEIREDO, Vera Follain. Op. Cit. p. 1

⁶³ ZILBERMAN, Regina. Op. Cit. p. 15

⁶⁴ LUKÁCS, Georg. Op. Cit. p. 41

de Walter Scott, as personagens são “mediócras e prosaicas”,⁶⁵ caracteres “tipicamente nacionais” que tentam entender os acontecimentos passados.⁶⁶ Para o teórico, a obra precisa ter personagens históricas, pois sem elas “a obra não poderia ser considerada histórica”. Tais figuras são “verdadeiros representantes da crise histórica” e sintetizam as peculiaridades da época representada.⁶⁷

O romance histórico para Lukács tem sempre como figura central um “herói mediano e prosaico”. Para discutir a concepção de herói, o teórico busca a obra de Hegel para retomar a concepção de herói de epopéia e contrapô-lo ao perfil de seu herói da ficção histórica. Na narrativa ficcional histórica, os protagonistas adquirem a representatividade por seus caracteres tipicamente nacionais, representando “uma importante e significativa corrente que abrange amplas camadas da população”⁶⁸ A construção dessa figura decorre da estruturação do enredo que ao condensar a dramaticidade dos fatos que sintetizam uma crise social na qual se movem todas as personagens, leva o leitor a acompanhar a gênese da história do herói. Segundo Lukács, “grande missão do romance histórico consiste justamente na invenção poética de figuras do povo que personalizem com vitalidade sua vida íntima, as principais correntes que nela fluem”,⁶⁹ pois, de acordo com esse teórico:

a historiografia burguesa quase sempre negligenciou a história da vida popular. O romance histórico, poderosa arma artística de defesa do progresso humano, tem precisamente aqui uma tarefa magna a cumprir: a de restabelecer em sua realidade estes autênticos motores da história humana e desaperdá-la para o presente⁷⁰.

Georg Lukács destaca que o romance histórico apresenta dois aspectos marcantes: o primeiro ressalta que a obra possui personagens que particularizam a época representada, migrando da história para a ficção. O segundo destaca que não se trata de uma obra e sim de uma reflexão sobre um gênero a partir de produções ficcionais de autores importantes, tais como o escocês Walter Scott (1771-1832), apresentado por Lukács como fundador do gênero; os alemães Thomas Mann (1875-1955) e Alfred Döblin (1878-1957), os franceses Romain Rolland (1866-1944) e Honoré de Balzac (1799-1850); o norte-americano James Fenimore Cooper (1789-

⁶⁵ Idem. p. 34

⁶⁶ Idem. p. 36

⁶⁷ Idem. p. 40

⁶⁸ Idem. p. 38.

⁶⁹ Idem. p. 398.

⁷⁰ Idem p. 398

1851), o italiano Alessandro Manzoni (1785-1873), o russo Leão de Tolstói (1828-1910). O estudioso apresenta a obra *Guerra e Paz*, de Tolstói, como um romance histórico bem resolvido, pois acredita possuir características bem definidas desse gênero: períodos representativos, personagens triviais, presença de figuras históricas em posição secundária, realismo, etc.

Segundo Lukács, a produção ficcional histórica apresenta algumas marcas essenciais, tais como a representação de grandes painéis históricos que abarcam determinado momento histórico e um conjunto de acontecimentos; organiza-se, seguindo uma temporalidade cronológica dos fatos narrados; utiliza personagens fictícias, na análise dos acontecimentos históricos; as personalidades históricas são apenas citadas ou fazem parte do pano de fundo das narrativas; os dados e detalhes históricos são apresentados para dar veracidade à narrativa; o narrador revela-se, geralmente, em terceira pessoa do discurso, simulando um distanciamento e imparcialidade, procedimento herdado do discurso da história.

Os romances históricos do século XIX prescindem das ciências auxiliares da história, pois usam testemunhos ou documentos de seu próprio tempo, na medida em que são as próprias personagens que poderiam ser encontrados em quaisquer ruas de Paris, Londres, Lisboa, etc. Nas obras, os elementos ficcionais de enredo são subordinados às marcas do real histórico, as personagens agem a partir de condições dadas e se tornam heróis ou vítimas mediante sua capacidade de avaliar a realidade, transformando-a ou submetendo-se a ela. As produções ficcionais históricas desse momento carregam um grande conteúdo de indignação moral e funcionam como instrumento de tomada de consciência histórica.

O gênero romanesco histórico pertence ao elenco das grandes narrativas de consolidação do sentimento nacional e, ao mesmo tempo, de legitimação do impulso universalizante do Ocidente. Lukács ressalta,

quando uma revolução burguesa é levada seriamente até o final, forma parte essencial dela o fato de que a ideia nacional se converta em patrimônio das grandes massas. Só em consequência da Revolução e das guerras napoleônicas chegou a ser o sentimento nacional uma vivência e possessão do campesinato, dos estratos da pequena burguesia, etc. Não foi senão essa França a que experimentaram como seu país próprio, como sua pátria criada por eles mesmos.”⁷¹

⁷¹LUKÁCS, Georg. Op. Cit. p. 22

O século XIX é o momento de construção da nação europeia e de imagens de um passado privilegiado, pois nele acontece “o despertar do sentimento nacional, e, junto com ele, do sentido e compreensão da história nacional.”⁷² O projeto de análise e exaltação da nação, segundo os grandes pensadores da época, exige uma visão histórica do homem e suas atividades e o transfere do espaço abstrato permanente, para um espaço e tempo concreto e mutável. Assim, nascem as narrativas de nação, amparadas no Romantismo com estreita relação com o nacionalismo. Nele os fatos e fontes históricas não podem ser utilizados, cabe à ficção preencher as lacunas do passado. No Brasil, surgem as narrativas ficcionais históricas de José de Alencar e Taunay.

Em Portugal, encontram-se obras que analisam o passado português e destacam a ideia de nacionalismo. A narrativa ficcional histórica portuguesa constitui fonte documental importante, já que expressa os cenários, a linguagem, as personagens dominantes, as concepções e visões de mundo, as preocupações e preconceitos sociais do povo português. Os romancistas portugueses do período vão buscar a Idade Média, como palco dos acontecimentos históricos, para evidenciar a experiência da história, como processo de evolução. De acordo com Zilberman, o romance histórico português surge, nos anos 40 do século XIX, com os escritores Almeida Garret (1799-1854) e Alexandre Herculano (1810-1877) que fixam um determinado padrão para o gênero em língua portuguesa: a eleição da Idade Média, como tempo de representação e a discussão de questões políticas relativas à forma de governo da população.⁷³ No século XX, destacam-se ficcionistas portugueses que se dedicam ao discurso histórico, entre eles José Saramago, José Cardoso Pires, Lídia Jorge e António Lobo Antunes.

De acordo com os estudos de Mário Maestri, no texto “História e romance histórico: fronteiras”, a produção de um romance histórico exige que o autor realize uma investigação sistemática sobre a época que abordará, em sua ficção. Mesmo que o estudo seja mediado pela sua sensibilidade e instinto artísticos, isso não diminui o fato de que ele realiza, consciente ou inconscientemente, o trabalho do historiador: a revelação do passado que media a produção da ficção histórica. O uso

⁷²Idem. p. 23

⁷³ ZILBERMAN, Regina. Op. Cit. p. 126

da verossimilhança constitui respeito ao espírito e às tendências profundas da época. Na narrativa ficcional de temática histórica, o autor seleciona, nos documentos, nas memórias, nos relatos, na história, e nos seus conhecimentos, ideias sobre o passado, com as quais construirá seus enredos, paisagens e personagens.

Na passagem do século XIX para o XX, com a emergência do “sentido histórico”, criam-se as possibilidades concretas para que os indivíduos percebam sua própria existência, como algo condicionado historicamente e descubram que a história é algo que intervém profundamente em sua vida cotidiana. Para Maestri, a necessidade de o romance histórico superar as visões históricas superficiais e expressar a realidade coloca graves questões epistemológicas. A construção da produção ficcional histórica nesse período acontece, sobretudo, a partir do conhecimento historiográfico da época, em geral, produto da documentação e das interpretações das elites do passado. O registro das vidas, dos sentimentos e das tragédias das etnias, povos e classes destruídas, reprimidas, vencidas ou exploradas, apresenta-se ao ficcionista, quase imperceptível nos depoimentos das elites. Essas são as maiores dificuldades do romancista: resgatar sentimentos e visões das classes e etnias que têm suas vozes silenciadas pela literatura e história tradicional.

No século XX, o romance histórico sofre transformações (para as quais Lukács já aponta, quando comenta, por exemplo, o romance naturalista e o do pós-guerra), que o levam a perder o vigor que lhe advinha da crença na possibilidade de figuração realista do passado, como passo decisivo para a compreensão e resolução dos conflitos do presente, e perdendo a fé na dialética interna que garante organicamente o processo de evolução, destaca Vera Follain Figueiredo.⁷⁴ Entretanto, o momento em que a fé historicista sofre abalos, a imagem da Europa como berço da civilização já está consolidada entre os europeus e povos colonizados, ou seja, as grandes narrativas das nações europeias já haviam consolidado uma identidade.

⁷⁴ FIGUEIREDO, Vera Follain. Op. Cit. p. 2

No final do século XX, com a publicação da obra *A escrita da história*, de Peter Burke (1991), emerge um novo olhar sobre os estudos históricos. O autor discute as mudanças ocorridas na história, a partir do surgimento da corrente chamada “Nova História”, que analisa os modos de escrever o discurso histórico, apresentando novos temas, entre eles, a história das minorias. A corrente origina-se associada à *École des Annales* que, além de lutar por uma história total, opõe-se totalmente ao paradigma tradicional. Peter Burke apresenta um contraste importante entre a Nova História e a história tradicional ou oficial, resumido em seis pontos,

1. De acordo com o paradigma tradicional, a história diz respeito essencialmente à política. Por outro lado, a nova história começou a se interessar por toda a atividade humana;
2. os historiadores tradicionais pensam na história como essencialmente uma narrativa os acontecimentos, enquanto a nova história está mais preocupada com a análise das estruturas;
3. a história tradicional oferece uma visão de cima, e a nova história, uma visão vista de baixo, as pessoas comuns e sua experiência da mudança social;
4. no paradigma tradicional a história deveria ser baseada em documentos e na história recente em fontes diferentes;
5. a nova história afirma que a historiografia tradicional não tem modelos de explicação correta da história;
6. segundo o paradigma tradicional, a história é objetiva e para a historiografia recente é considerado irreal.⁷⁵

As diferenças reveladas por Burke, entre a nova história e a tradicional, demonstram as principais mudanças na história recente e revelam a importância de analisar a “história-vista-de-baixo”, considerando seriamente as opiniões de pessoas comuns.

O termo “Nova História” é usado, em 1912, pelo estudioso americano James Harvey Robinson, quando publica um livro com o mesmo título e destaca que a história inclui todo traço e vestígio de tudo o que o homem faz ou pensa, desde seu primeiro aparecimento sobre a terra. À objetividade da história tradicional, essa corrente histórica opõe a multiplicidade de vozes e salienta que a história não possui uma única voz que narra os fatos. A obra de Peter Burke abre novos caminhos, pois pensa a história de modo literário, sem esquecer as estruturas. A partir desse olhar diferencial, a nova história contribui para os estudos históricos e desvenda momentos ocultos na história oficial. Nesse sentido, verifica-se que a Nova História abre um espaço diferenciado para o romance histórico, no século XX, pois se

⁷⁵ BURKE, Peter. Op. Cit. p.11-15.

percebe que o sentido histórico é retomado por obras que fazem uma releitura do passado para compreender o presente. A nova produção ficcional histórica tem lugar conquistado, a partir do final dos anos 40, para ser ampliado nas décadas de 1980 e 1990.

Linda Hutcheon, na obra *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*, apresenta a descrição da teórica Bárbara Foley sobre o paradigma do romance histórico do século XIX e salienta entre colchetes as mudanças do gênero no pós-modernismo,

as personagens [nunca] constituem uma descrição microcós mica dos tipos sociais representativos; enfrentam complicações e conflitos que abrangem importantes tendências [não] no desenvolvimento histórico [não importa qual sentido disso, mas na trama narrativa, muitas vezes atribuível a outros intertextos]; uma ou mais figuras da história do mundo entram no mundo fictício, dando uma aura de legitimação extratextual às legitimações e julgamentos do texto [que são imediatamente atacados e questionados pela revelação da verdadeira identidade intertextual, e não extratextual, das fontes dessa legitimação]; a conclusão [nunca] reafirma [mas contesta] a legitimidade de uma norma que transforma o cotidiano social e político num debate moral.⁷⁶

No final do século XX, surge o chamado “novo romance histórico” e a metaficção historiográfica, segundo Linda Hutcheon, que nasce da junção entre a ciência da história, história e da ficção. A nova produção ficcional histórica, filha do romance histórico tradicional scotiano, mas um pouco divergente, é um prolongamento do primeiro, porém com algo de “mais leve”, mais centrado na personagem e menos no fato histórico datado, como o era o seu anterior, fazendo não só a releitura da história, como também a crítica da época. Os estudiosos discutem sobre essa “outra” maneira de escrever a ficção historiográfica, como Fernando Ainsa, em célebre estudo *La nueva novela histórica latino-americana* (1991), no qual lista as dez características do “novo” romance⁷⁷; depois Seymour Menton, em *La nueva novela histórica de América Latina* (1993), que reduz as características a seis e tenta diferenciar ou completar as nuances entre o “velho” e o “novo” romance de cunho histórico e, de certo modo, baseia-se na teoria de Bakhtin. Segundo Menton,

⁷⁶HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 159

⁷⁷ Cf. AINSA, Fernando. *La nueva novela histórica latinoamericana*. Plural, 240, 1991, p. 82-85

- 1- A representação mimética de determinado período histórico se subordina, em diferentes graus, à apresentação de algumas ideias filosóficas, segundo as quais é praticamente impossível se conhecer a verdade histórica ou a realidade, o caráter cíclico da história e, paradoxalmente, seu caráter imprevisível, que faz com que os acontecimentos mais inesperados e absurdos possam ocorrer;
- 2- A distorção consciente da história mediante omissões, anacronismos e exageros;
- 3- A ficcionalização de personagens históricos bem conhecidos, ao contrário da fórmula usada por Scott;
- 4- A presença da metaficção ou de comentários do narrador sobre o processo de criação;
- 5- Grande uso da intertextualidade, nos mais variados graus;
- 6- Presença dos conceitos bakhtinianos de dialogia, carnavalização, paródia e heteroglossia.⁷⁸

Segundo Carlos Alexandre Baumgarten, em “O novo romance histórico brasileiro: o caso do gaúcho”, inúmeras são as transformações por que passa o romance histórico, tendo sua escrita sido redimensionada em muitos aspectos. A crítica e a história literária indicam a localização da origem do processo, na obra *O reino deste mundo* (1949), do cubano Alejo Carpentier que apresenta grande parte dos elementos que caracterizam o chamado *novo* romance histórico, produzido a partir dos anos 70.⁷⁹ O tratamento da matéria histórica confere novos rumos à narrativa hispano-americana contemporânea e aproxima o escritor ficcional do historiador. Os historiadores narram os fatos linearmente, com dados selecionados e contestados, estudados em sua pretensa verdade; o ficcionalista pode cometer excessos imaginativos e ver os fatos por uma lógica artística.

Na pós-modernidade, o romancista assume uma cientificidade que se evidencia nas linguagens especializadas e intertextualizadas, levando rigorosamente em conta a história ao compor sua obra, sem deixar a originalidade de lado. Nesse aspecto, o fator tempo lhe propicia a expansão da criatividade talvez mais do que os outros elementos da narrativa, ficando limitado apenas pela representatividade da linguagem, quando busca na fonte da história. Fernando Ainsa afirma que o novo romance histórico pretende reconstruir a história tradicional e recontá-la sob uma nova ótica. Para Linda Hutcheon, a metaficção historiográfica tem por característica ser auto-reflexiva e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, ela se apropria de acontecimentos e personagens históricos. Ao preencher as lacunas da história oficial

⁷⁸ MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de América Latina: 1979-1992*. México: FCE, 1993. p. 144

⁷⁹ Ver. BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. *O novo romance histórico brasileiro: o caso gaúcho*. In: Revista Letras de Hoje. Porto Alegre, v. 37, n. 124, jun., 2001. p. 76.

com a ficção, o autor cria uma leitura alternativa desse passado, dentre tantas que poderiam ser apresentadas como verdadeiras.

No Brasil, após os anos 70, aparecem romances voltados para a recuperação e a escrita da história nacional, revisitada em seus diferentes momentos. A leitura dessa produção revela a existência de dois caminhos, observados pelos estudiosos da literatura: de um lado, situam-se as narrativas que focalizam acontecimentos integrantes da história oficial e, por vezes, definidores da própria constituição física das fronteiras brasileiras; de outro, aquelas que promovem a revisão do percurso desenvolvido pela história literária nacional. No primeiro grupo, encontram-se obras como *A prole do corvo* (1978), de Luiz Antonio de Assis Brasil, *A estranha nação de Rafael Mendes* (1983), de Moacyr Scliar, *A cidade dos padres* (1986), de Deonísio da Silva, *Agosto* (1990), de Rubem Fonseca, entre tantas outras. No segundo, *Em liberdade* (1981), de Silviano Santiago, *Cães da Província* (1987), de Luiz Antonio de Assis Brasil, *Boca do Inferno* (1990) e *A última quimera* (1995), ambos de Ana Miranda.⁸⁰

Na visão de Linda Hutcheon, a metaficção historiográfica reproduz os questionamentos dentro de sua proposta discursiva. O atual estágio da sociedade justifica o interesse por temáticas de cunho histórico, manifestado por produções culturais, particularmente o cinema. Hutcheon destaca como característica para o novo romance histórico a visível preocupação em discutir as relações entre ficção e história, assim como redefinir a própria conceituação de história, como produção humana: "sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (metaficção historiográfica) passa a ser a base para o seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado".⁸¹ Para a teórica, a metaficção historiográfica atua dentro das convenções, não para negá-las, mas para subvertê-las. A preocupação com o passado histórico não deve ser vinculada ao recuo nostálgico no tempo, como fizeram os antepassados românticos, mas assimilada como uma possibilidade de retornar ao passado criticamente, propõe o pós-modernismo que utiliza-se de artifícios como a ironia, a paródia, a auto-reflexividade, a auto-referencialidade.

⁸⁰ Cf. BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. Op. Cit. p. 77.

⁸¹ HUTCHEON, Linda. Op. Cit. p. 141

Ao afirmar que a história não existe a não ser como texto, a produção pós-modernista não nega sua existência, apenas destaca a importância de se pensar criticamente o passado, uma vez que tal legado chega através de textos, criações humanas e invariavelmente contribuíram para a formação dos mitos históricos. A reconstituição da realidade, em imagens simuladas de fatos históricos, permite ao leitor repensar o passado com o olhar do presente. Assim desenvolve-se o romance histórico, ao longo dos séculos, unindo a reinvenção com a ficção, a história e a memória, aos estudos historiográficos e a literatura. De Walter Scott aos autores contemporâneos, quanto à menor ou à maior ênfase nos aspectos peculiares do passado, a produção ficcional conquista grande número de leitores e ficcionistas, que optam por produzir ficções históricas e construir e reconstruir a nação brasileira.

1.3 Construção da nação e o romance histórico brasileiro

A nação é em si mesma uma narrativa, umas das grandes narrativas do progresso, da emancipação, da ilustração, que se gerou no interior mesmo da complexa experiência de colonizar e ser colonizado.

Edward Said

No Brasil, durante o século XIX surge uma literatura de fundação, de narrativas que buscavam criar uma tradição para a compreensão da realidade da nação recém-independente. A ilusão de uma tradição contínua entrava em choque com as experiências vividas num passado relativamente recente. A temporalidade moderna esbarrava com a separação abrupta do mundo ocidental, a difícil relação com o passado e a impressão de que o futuro acabava sendo determinado por uma história que vinha de fora.

A expressão "narrativa de fundação" ou "literatura de fundação" é empregada em função de uma literatura de busca, discussão, contestação ou reforço da identidade nacional dos países periféricos da América Latina, da África e da Ásia, independentes da dominação colonialista⁸², salienta Ronaldo Menega, ao discutir a formação da narrativa de fundação em Portugal. No século XIX, no período que se segue aos movimentos libertadores e à independência dos países ibero-americanos,

⁸² MENEGA, Ronaldo. *Eurico, o presbítero, uma narrativa de fundação*. Disponível em: www.geocities.com/ail-br.

surgem as primeiras narrativas de fundação dos países preocupados com a afirmação de sua individualidade e de sua identidade diante de suas antigas metrópoles. Doris Sommer, no ensaio *Irresistible romance: the foundational fictions of Latin America* (1999)⁸³ desenvolve o conceito de “literatura de fundação” ou “narrativa de fundação” e destaca alguns exemplos de narrativas das nações ibero-americanas, como o romance *Amalia* (1855), do argentino José Mármol; *Martín Rivas* (1862), do chileno Alberto Blest Gana; *O Guarani* (1857) e *Iracema* (1865), de José de Alencar; *María* (1868), do colombiano Jorge Isacs e outros autores românticos da América. Sommer afirma que a bem sucedida fórmula espalha-se pelas Américas, e remove o cenário dos eventos da dimensão do presente para a do passado.⁸⁴

Tais romances são lidos como afirmativas de alteridade, narrativas exóticas, repletas de cor local, apresentadas como tentativas de criação de uma literatura nacional. Atualmente, a preocupação com a afirmação de independência intelectual, política e cultural das antigas metrópoles faz desses autores os criadores da nação, pois suas obras são os relatos de fundação de suas pátrias, como se percebe na literatura brasileira. O surgimento do romance brasileiro faz parte do projeto literário do Romantismo, coincidindo com os processos de pós-independência de organização da sociedade e instituição do nacional. Tal produção ficcional possui estreita relação com o nacionalismo, pois nesse projeto de análise e embelezamento, a história e a literatura unem-se para “forjar” uma imagem de unidade, exaltar a natureza tropical, como traço distintivo do Brasil e eleger o índio como elemento característico, anterior à colonização. A representação é transmitida através da história e do romance histórico que surge com a Independência, radicaliza-se na ótica naturalista após a abolição da escravidão, a proclamação da República e redefine-se e ganha força teórica com os intérpretes do passado colonial: Gilberto Freyre, Sérgio B. de Holanda e Caio Prado Jr.

A difícil tarefa do Brasil era construir um estado nacional a partir do legado de três séculos de colonização, porque paralelo à construção da nação, cuja classe dirigente sentia-se muito pouco nacional, surge a tarefa complicada e engajada de

⁸³SOMMER, Doris. "Irresistible romance: the foundational fictions of Latin America in *Nation and Narration*. edited by Homi K. Bhabha. London and New York: Routledge, 1999. p. 71-98.

⁸⁴ SOMMER, Doris. Idem.

artistas e intelectuais da época: dar-lhe uma feição própria. O nacionalismo era compreendido como a capacidade de retratar fielmente as coisas locais, descrever lugares, cenas, fatos e costumes das diversas regiões brasileiras para construir a imagem da nação. Inicia-se no país uma nova luta pela instauração de sentidos estético-políticos, marcada fortemente pela questão nacional e pelo desenvolvimento do Romantismo. Segundo Antônio Candido, a cooperação baseia-se em três elementos,

a) desejo de exprimir uma nova ordem de sentimentos como o orgulho patriótico, extensão do antigo nativismo; b) desejo de criar uma literatura *independente, diversa*, de vez que, aparecendo o Classicismo como manifestação de passado colonial, o nacionalismo literário e a busca de modelos novos, nem clássicos nem portugueses, davam um sentimento de libertação relativamente à mãe pátria; finalmente c) a noção de atividade intelectual não mais apenas como prova de valor do brasileiro e esclarecimento mental do país, mas tarefa patriótica na construção nacional.⁸⁵

Segundo Candido, os escritores da época como José de Alencar, Bernardo Guimarães, Taunay, Gonçalves Dias possuíam uma forte noção de que estavam fundando a literatura brasileira, em termos de estetização e tematização das tendências nacionais.

Tais autores românticos são importantes, na fase de constituição e de consolidação do sistema literário nacional, representam e promovem uma imagem da literatura como campo de debate e de análise da nação. A produção ficcional dos autores, que transitam pela política, pelas profissões liberais (médicos, advogados) e pelo jornalismo, é impregnada por ideais implícitos na construção e na manutenção do Estado-nacional independente, correspondentes àqueles da emancipação, da unidade, da conciliação, do futuro e do progresso, contribuem na propagação dos mesmos.

Nesse momento histórico, os intelectuais criam obras, apropriam-se do passado, a significação do território, a narrativização da sociedade, hierarquizam e diferenciam não só o espaço social, mas também suas personagens. O romance cresce através da afirmação da imprensa do mesmo modo que da nova consciência

⁸⁵ CANDIDO, Antonio. 1993b, v. 2, p. 12

de comunidade – a nação - transforma-se no instrumento de apropriação mais legitimado pelos românticos brasileiros.

O romance romântico da segunda metade do século XVIII e da primeira metade do século XIX, como as obras *Iracema* e *O guarani*, de José de Alencar, têm a missão de construir a identidade nacional da nação emergente. A relevância para tal acolhimento é o fato de o Romantismo eleger a emoção, como principal aspecto da natureza e da experiência humana e destacar a experiência afetiva como fonte de sabedoria, da autenticidade e da criatividade. Tais elementos permitem que o culto da natureza e a importância da paisagem possibilitassem eleger a figura do herói nacional, personagem arquétipo que simboliza a perfeita harmonia entre a natureza e o homem idealizado: o índio.

A ideia de nação e sua relação com a narrativa são passíveis de uma dupla consideração. Em primeiro lugar, segundo Edward Said, em *Cultura e imperialismo*⁸⁶ (2005), a nação é em si mesma uma narrativa, uma das grandes narrativas do progresso, da emancipação, da Ilustração, que se gera no interior mesmo da complexa experiência de colonizar e ser colonizado.⁸⁷ Em segundo lugar, pensa-se em função dos conceitos de Benedict Anderson, que a concebe como um particular artefato cultural. Para Anderson, tal artefato cultural se define como uma comunidade politicamente imaginada, inerentemente limitada e soberana – de onde a fronteira e o território seriam suas demarcações -; que se pensa como comunidade porque se concebe sempre como um companheirismo profundo e horizontal, isto é, uma fraternidade. As comunidades se distinguem pelo estilo com que são imaginadas – de onde surgem as modulações estético-discursivas dos nossos românticos. De acordo com Anderson,

num sentido positivo, o que tornou imagináveis as novas comunidades foi uma interação semifortuita, mas explosiva, ente um sistema de produção e de relações produtivas (capitalismo), uma tecnologia de comunicações (a imprensa) e a fatalidade da diversidade linguística do homem.⁸⁸

Anderson salienta a importância da propagação do romance e do jornal como “formas da imaginação”, que estão em relação implícita com uma consciência

⁸⁶ SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.p.xiii

⁸⁷ SAID, Edward. Op. Cit. p. xiii

⁸⁸ ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.p. 52.

temporal, medida pelo relógio e pelo calendário, e que se tornam “meios técnicos” necessários para a representação do tipo de comunidade imaginada que é a nação.⁸⁹

A incorporação da questão da alteridade arrasta consigo também uma forma particular de internalizar o olhar etnográfico. Os romances românticos e os trabalhos críticos de seus autores, situados no período pós-independência e em sua contribuição para a construção de uma identidade nacional, operam recompondo a visão etnográfica. No ponto de ligação entre o imaginário que conduz à separação e à resistência cultural à ex-metrópole e à construção de uma imagem diferente, própria de um Estado consolidado, conciliador e pacificado, o olhar sofrerá modificações.

Antonio Candido discute o fato de que a literatura latino-americana é marcada pela consciência ou intenção "de estar fazendo um pouco de nação ao fazer literatura"⁹⁰, marcando escritores de escolas e épocas diferentes. A força formativa desse sistema literário teve como pano de fundo a dimensão nacional e, por consequência, a sua relação com a ideia nacional. Antônio Candido salienta que "o nacionalismo estético, não pode ser condenado ou louvado em abstrato, pois é fruto de condições históricas – quase imposição nos momentos em que o Estado se forma".⁹¹

O Romantismo é um movimento preconizador do individualismo e do nacionalismo para o aparecimento das narrativas de fundação. Teoricamente, o nacionalismo independe da literatura, pois o significado fundamental de nação, mesmo o mais difundido na literatura, é político. Nesse sentido, o Romantismo é o grande tributário do nacionalismo, embora nem todas as suas manifestações se integrassem nele⁹². A tendência dessa conexão, que se acentua desde o século XVIII, encontra no Romantismo o intuito patriótico e o tema da construção nacional. O encontro das aspirações de apoiar o propósito histórico da construção das identidades nacionais juntamente com a formação das respectivas literaturas

⁸⁹ ANDERSON, Benedict. Idem, p. 31-45.

⁹⁰ CANDIDO, Antônio. Idem. 1993b, p. 15.

⁹¹ CANDIDO, Antonio. Idem. p. 15

⁹² CANDIDO, Antônio. Idem. 1993b, p. 15.

nacionais estabelece a dupla orientação que define as principais relações entre literatura e nacionalidade.

Como a construção nacional não tem existência objetiva, ambas as concepções passam necessariamente pela dimensão da ficcionalidade, já que a representação de nacionalidade é baseada no sentido e sentimento de pertença ou compartilhamento que os integrantes de uma determinada comunidade ou grupo social têm de fazer parte de uma mesma “comunidade imaginária”, afirma Anderson.⁹³ A literatura fornece ao nacionalismo a expressão dessa ficção, que é a impressão de que os diferentes indivíduos de um grupo social participam simultaneamente de uma mesma realidade social, histórica, cultural e, principalmente, identitária.

Nesse sentido, a definição do caráter predominante de um povo revela-se fundamental para configurar o imaginário da identidade nacional. Segundo Hall, tal percepção pressupõe formas de afiliação social e textual, porque é estabelecida por uma série de narrativas sociais e literárias que fornecem imagens, cenários, símbolos e histórias que representam o sentimento imaginário de uma realidade compartilhada e coexistente, que configura o alicerce da ideia de nação. Esse conjunto de narrativas que tem na literatura o seu aliado decisivo denomina-se “narrativa da nação”, afirma Stuart Hall.⁹⁴

Para Mônica Velloso, no texto “A literatura como espelho da nação”, as narrativas nacionais são produzidas a partir da rede intertextual que representa a coesão da coletividade ligada a uma suposta ancestralidade comum a todos, e é atualizada à medida que novos textos passam a integrá-la e produzem novos sentidos, mas sempre se referindo a um passado pretensamente imutável.⁹⁵ Assim, segundo Stuart Hall, mesmo com a constante fragmentação das identidades na modernidade e ainda que tensionada, a nacionalidade permanece constituindo “uma das principais fontes de identidade cultural”.⁹⁶ Nessa perspectiva, é uma identidade que se realiza pelo lado simbólico das fronteiras de um espaço limitado em que uma

⁹³ ANDERSON, Benedict. *Idem*, p. 33.

⁹⁴ HALL, Stuart. *Idem*, 1997, p. 56.

⁹⁵ VELLOSO, Mônica. *A literatura como espelho da nação*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 2, 1988, p.239-263. Disponível in: site: http://www.casarui Barbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/oz/FCRB_MonicaVelloso_Literatura_espelho_nacao.pdf

⁹⁶ HALL, Stuart. *Idem*. 1997, p. 5

população imaginariamente coexiste e compartilha uma hipotética realidade e constrói uma cultura que constitui um sistema de representações, no qual a população identifica-se como povo.

De acordo com Velloso, os nacionalismos estão sujeitos ao caráter imaginário e simbólico das narrativas nacionais, por isso as respectivas literaturas centralizam a elaboração desse sistema e conjugam a construção de uma identidade nacional, na mesma medida em que se assume como um sistema literário, que possui uma razão própria e interna, organizado em torno da problemática da identidade nacional. O nacionalismo literário aderido ao sistema literário dessa forma organiza-se na relação de uma obra com as demais. Configura-se, assim, um movimento duplo de alimentação do passado para projeção no futuro. A imagem que descreve a ideia de nação configura-se literária e artisticamente, pois é da plurissignificação que ela retira a possibilidade de sua renovada e constante leitura e atualização. Em contínuo movimento de obra a obra, sem fixar-se, porque assim decretaria o seu definitivo colapso, o mito original desloca-se pelo sistema e nele se renova e o alimenta. Assim o nacionalismo literário e as questões dele decorrentes são centralizadores, constituindo um pólo organizador dos sistemas literários nacionais.⁹⁷

Nesse movimento, estabelece-se uma relação de tipo pedagógico na qual a narrativa de fundação se estrutura como procura do saber, ou seja, a política é pensada como uma espécie de matriz da literatura e inspiraria os escritores que, imbuídos dos ideais nativistas, dariam voz aos anseios da nação. Assim, à literatura teria a função de documentar e registrar a história da pátria e, apoiado nessa ideia, verifica-se que o romance histórico torna-se fundamental para esse momento literário brasileiro.

O romance histórico brasileiro do século XIX reflete o impasse, encontrado, claramente, em obras como *Iracema* (1860) e *O Guarani* (1857), *Ubirajara* (1874), de José de Alencar que integram o projeto de afirmação de uma literatura nacional. De um modo geral, ao seguir os procedimentos de toda literatura de fundação da nacionalidade, inclusive a europeia, a narrativa romântica brasileira procura apagar os problemas da colonização portuguesa e criar imagens que se aproximem do modelo de civilização europeia. Assim, o escritor teve de trabalhar mais com o

⁹⁷ VELLOSO, Mônica. Idem

esquecimento do que com a memória, pois não descreve momentos difíceis da história do Brasil para transcender a diversidade e emprestar uma face homogênea a nação. Nesse sentido, a construção da memória nacional se realiza através do esquecimento, pois esquecer significa confirmar determinadas lembranças, apagando os rastros de outras, mais incômodas.

Segundo Zilberman, verifica-se uma experiência preliminar no gênero histórico, no Brasil, por parte do escritor João Manuel Pereira da Silva (1817-1898) que participa da redação do segundo número de *Niterói – Revista Brasiliense de Ciências, Letras e Artes*, em Paris, em 1836, juntamente com Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882), Francisco de Sales Torres Homem (1811-1876) e Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879). O escritor publica os romances históricos *O aniversário de D. Miguel* (1828), *Religião, amor e pátria* (1839) e *Jerônimo Corte Real* (1840). Afirma Zilberman que a primogenitura não garante a Pereira da Silva uma posição de destaque, já que seu impacto sobre o sistema literário é pequeno, deixa para José de Alencar a posição de iniciador do romance histórico, no Brasil.⁹⁸

José de Alencar destaca-se por criar narrativas histórico-indianistas nas quais recria o herói nacional por excelência dos tempos da Independência: representa o índio elevado à condição de herói nacional, revela Maria Roneide Gil, no ensaio “Identidade nacional brasileira: a interpretação do outro”.⁹⁹ Para Gil, Alencar, renovador da língua na literatura romântica, chega mesmo a idealizar uma “língua nacional”. Também atua como um político conservador, no Segundo Reinado, é por muito tempo contra a emancipação dos escravos e justifica o fato de que em *O Guarani* (1857) e em *Iracema* (1865), ao narrar o encontro de duas civilizações, deixa no esquecimento a africana.

Uma das características do romance histórico de Alencar é procurar e descrever o elemento típico e lhe dar forma. Um modelo significativo capaz de iluminar os traços principais de uma totalidade social e historicamente determinada que exigisse formas de codificação do “diferente” que legitimam seu vínculo com o

⁹⁸ ZILBERMAN, Regina. Idem, 2003. p. 126

⁹⁹ GIL, Maria Roneide. *Identidade nacional brasileira: a interpretação do outro*. Disponível in: site: www.freud-lacan.com/articles

tecido da pátria textual. A personagem típica combinada com a história de amor sentimental e aspectos da história do Brasil dão ao romance histórico do século XIX suas características marcantes. Na publicação da obra *Sonhos d'ouro*, Alencar escreve um longo prefácio para explicar sua produção literária na história do romance. Descreve suas três fases: a primitiva com lendas e mitos da terra selvagem e destaca *Iracema* como exemplo; a histórica que representa o consórcio do povo invasor com a terra americana e exemplifica com *O guarani* e *As minas de prata* (1862); e a terceira seria a infância de nossa literatura, iniciada com a independência.¹⁰⁰

O romance histórico de José de Alencar pertence à fase de construção da nova pátria, pois sua literatura era uma forma de atuar, de contribuir para o bom resultado do projeto de construção de uma pátria brasileira. Através de seu olhar crítico, descreve a história dos tempos de descoberta aos primórdios do século XIX, e transita pelas regiões socioeconômicas do país, a sociedade urbana da corte e a vida das fazendas. Segundo Lúcia Helena, na obra *A solidão tropical*, a comunidade imaginada por Alencar insere-se no projeto de escrever a América, que se irradiava pelo continente, fundando um marco aprazível a que nomeia Brasil, a nação-Estado.¹⁰¹ As obras de Alencar que também possuem temática histórica são *As minas de prata* e *A guerra dos mascates* (1874).

No século XX, o romance histórico brasileiro apresenta escritores empenhados em repensar a cultura sob perspectiva crítica e convidar o leitor a reconstruir sua história de forma mais comprometida, refletir sobre os erros do passado e descobrir em que medida eles permanecem presentes, com que razões, por que motivos. Tais escritores acrescentam à sua produção ficcional recursos passíveis ao questionamento do contexto de transformação político-histórico-social, entre eles a fragmentação do discurso (descentralização do poder), a ironia e a paródia (formas de revisitar o passado histórico), a intertextualidade e a auto-referencialidade (formas de discutir o presente-passado), introduzem agrupamentos humanos afastados da representação social, oprimido pelos tempos de repressão. Nesse momento, os autores partem do panorama político-social para encontrar, nas

¹⁰⁰ ALENCAR, José de. *Sonhos d'ouro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

¹⁰¹ HELENA, Lucia. *A solidão tropical: o Brasil de Alencar e da modernidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006. p. 171

origens da sociedade brasileira, a justificativa para uma identidade cultural ainda tão deficitária. Os literatos discutem, no romance histórico do século XX, os inúmeros processos sócio-políticos pelos quais passa a nação, observam que a condição de colônia é determinante para o empobrecimento da cultura.

No século XX, a narrativa histórica é capaz de elaborar criticamente a relação do homem com a temporalidade ocidental moderna. Uma ficção narrativa que tenta construir uma nova visão da história, mais compatível com a realidade brasileira. A partir dessa consciência, cria-se, para usar a expressão de Edward Said, uma "literatura de resistência" que se propõe rever as certezas universalizantes do colonizador, salienta Vera Figueiredo.¹⁰²

Para Figueiredo, o romance histórico clássico resulta de uma grande fé na história enquanto processo universal de desenvolvimento, e se baseava na possibilidade de um conhecimento objetivo do passado. De acordo com a autora,

o romance histórico de resistência volta-se contra a visão universal da história, segundo um paradigma ocidental, denunciando os problemas desse discurso tido como científico. Essa produção ficcional, ao tentar criar uma outra história, se contrapondo à versão tradicional, revelou também, de certa forma, uma crença na história, não mais como verdade absoluta, mas como conflito de versões, no qual cabe afirmar a visão dos vencidos. Ao lutar contra o esquecimento promovido pelas elites dominantes e fazer emergir os aspectos do passado, silenciados pelas representações oficiais, a história sai engrandecida - mas uma outra história, que uma vez resgatada tem em si um potencial utópico.¹⁰³

O que direciona esse romance histórico é a vontade de reinterpretar o passado com um olhar livre das amarras conceituais, criadas pela modernidade europeia, no século XIX. É a consciência do poder da representação, da criação de imagens e, conseqüentemente, do poder de narrar e de sua importância, na construção das identidades das nações modernas, revela Figueiredo. Daí a necessidade de releitura da história, como parte do esforço de descolonização, que se realiza contra toda uma mentalidade deixada pelas classes dominantes e pelos discursos da história oficial. O romance histórico de resistência também trabalha com a diluição das fronteiras entre ficção e história, mas para confrontar as representações feitas pelo poder, com as representações da minoria à margem, afirmando a força da ficção contra o "realismo" das classes dominantes.

¹⁰² FIGUEIREDO, Vera. disponível in: site: <http://members.tripod.com>

¹⁰³ Idem

No Brasil, apesar de o Modernismo, na década de 1920 ter sido um pioneiro na crítica à visão de história criada pelo Ocidente moderno, através, principalmente, da obra de Oswald de Andrade (1890-1954) e do romance *Macunaíma* (1927), de Mário de Andrade (1893-1945), a revisão do passado com propósitos descolonizadores não fertiliza de maneira mais significativa a ficção posterior. Algumas obras, como *Quarup* (1967), de Antônio Callado, *Viva o povo brasileiro* (1984), de João Ubaldo Ribeiro e *A casca da serpente* (1990), de J.J. Veiga, apresentam releituras do passado, e fazem críticas à modernização excludente de que a população brasileira era vítima. Para Vera Figueiredo, as características aproximam, em certo sentido, o romance histórico que se está chamando de "romance de resistência" daquilo que Linda Hutcheon chama de "metaficção historiográfica". A consciência manifesta, nas obras ficcionais históricas de resistência, é de que se é o *Outro* de uma modernidade que tem a Europa como centro e, por isso, negados e obrigados a seguir um processo de modernização que nem sempre respeita as necessidades internas do Brasil.

A literatura do início do século XX trabalha com a contestação da visão de história, como desenvolvimento linear, e da concepção de que existiria apenas uma única maneira de viver a história, essa constatação pode ser vista como manifestação da crise do pensamento moderno. O seu surgimento não vem acompanhado, no primeiro momento, da perda do sentido revolucionário. Ao contrário, cria outras ideias que alimentam a atitude irreverente das vanguardas europeias, do início do século, e as inovações da ficção latino-americana, a partir da década de 20, transferem a esperança para o pragmatismo capitalista e favorecem a valorização das culturas periféricas. É dessa atmosfera que os autores brasileiros se aproveitam para afirmar as diferenças, sem complexo de inferioridade, para privilegiar a margem, como ponto de vista.

No Brasil, cresce, nas três últimas décadas do século XX, o número de narrativas de ficção histórica com características distintas daquelas apontadas nos romances de resistência. Obras como *Mad Maria* (1980), de Márcio Souza, *Em liberdade* (1981), de Silviano Santiago, *Agosto* (1990), de Rubem Fonseca constituem um novo tipo de romance histórico. O discurso histórico discute o passado brasileiro com um novo olhar, fazendo uma releitura, uma reinterpretação

do passado e, porque não dizer, uma reconstrução da memória nacional. É possível encontrar, em diversos momentos da literatura brasileira, romances que tratam de temas históricos, mas com o caráter regional, tais como as obras ficcionais de Bernardo Guimarães (1825-1884), Alfredo Taunay (1843-1899), Euclides da Cunha (1866-1909), Jorge Amado (1912-2001), Guimarães Rosa (1908-1967), entre tantos autores.

O romance histórico, do final do século XX e início do século XXI, revela obras que olham o passado com a descrença dos tempos atuais. Em algumas, a história apresenta-se como farsa burlesca, diverte o público e reforça a ideia de que, ontem como hoje, tudo se resumia numa comédia, a se repetir eternamente. O autor tem toda a liberdade de criar a sua própria versão da história, seja a partir do exercício puro e simples da imaginação, seja a partir de pesquisas históricas em documentos que servem de base para a composição do enredo. A produção ficcional pode se constituir pelo viés do humor e desconstruir a grandiosidade das ações consagradas pela história oficial, para oferecer ao leitor cenas dos bastidores, segredos de alcova, mexericos de antigamente e novos estereótipos de heróis.

Nessa formulação, o humor não é o instrumento usado para criticar alguns aspectos do passado e, sim, uma forma de preencher o espaço vazio deixado pela ausência de projeto. É o que ocorre, por exemplo, em obras como *Incidente em Antares* (1971), de Erico Veríssimo, *Galvez, Imperador do Acre* (1976), de Marcio de Souza, *O Chalaça* (1994), de Roberto Torero, os quais se aproximam pela maneira como veem a história, independente das diferenças de valor estético entre elas. Outras obras trabalham com a crítica de costumes e trazem à luz aspectos da vida privada da sociedade brasileira e motivações mesquinhas que movem as ações dos poderosos, mas mantêm um nível de heroização de alguns personagens históricos, cuja biografia, reproduzida no romance, desperta a curiosidade do leitor.

Nos últimos casos mencionados, aproxima-se da chamada narrativa ficcional histórica pós-moderna, porque se perde a ênfase no componente utópico dos outros tipos de romances históricos que se discute anteriormente. A ênfase recai, na semiotização da história e propicia o romance debruçar-se sobre o passado, para nele colher material histórico que será reciclado, reprocessado, como num laboratório, para gerar novas versões, geralmente narradas, obedecendo à

cronologia linear e sem grande pretensão de inovações formais. O romance histórico "pós-moderno" parte da descrença, na possibilidade de conhecer objetivamente o passado, para fazer dele um fornecedor de temas para a ficção, concentrar-se, sobretudo, nas particularidades da vida privada dos personagens históricos. Veja-se, nesse sentido, como o personagem de Olavo Bilac surge no romance *Bilac vê estrelas* (2000), de Ruy Castro, o poeta Tomás Antônio Gonzaga, em *A barca dos amantes* (2000), de Antônio Barreto.

A reflexão que, no passado, dá origem à busca de autonomia da arte, não pode ser retirada, na atualidade, pelo menos quando se trata de escritores menos ingênuos, com consciência da própria história interna do gênero. Daí que esse pensamento é conduzido para o interior das obras contemporâneas, onde a questão da autonomia da arte faz o papel de fantasma do passado que sempre volta, para incomodar e que precisa ser exorcizado. A solução híbrida implica tentar conciliar, no interior de uma mesma obra, os dois pólos entre os quais ela se debate: as exigências do mercado e a rejeição a uma completa subordinação às suas leis.

A questão da autonomia da arte, discutida no espaço ficcional, tem a função de conquistar a cumplicidade do leitor e faz com que esse perceba os mecanismos de concessão ao gosto do público maior, como um jogo astucioso do autor, com o qual se identifica. A tematização da problemática da autonomia da arte, no interior da obra, torna-se necessária na medida em que, na ausência do componente utópico, o atingir a massa de leitores não se justifica pelo sentido de missão, de conscientização das camadas populares ou de democratização da cultura.

O escritor, nos novos tempos, ao aceitar o princípio de repetição, implícito na ideia de gênero, ao buscar o romance histórico, propõe-se a conciliar o inconciliável, o princípio estruturador da obra, através do qual procura legitimar artisticamente o padrão híbrido. Diferentemente dos romances históricos tradicionais, as novas produções ficcionais abrem espaço para temas antes silenciados e, ainda, mostram uma história contínua, a partir da perspectiva de pessoas comuns, e destacam uma multiplicidade de vozes, características recebidas da nova história. São exemplos os escritores Tabajara Ruas, Luiz Antonio de Assis Brasil, José Clemente Pozenato, que se destacam, no painel literário brasileiro.

Ao analisar o cânone literário brasileiro, verifica-se que a maior parte das obras históricas, do século XIX e XX, apresenta autoria masculina. Poucas são as tentativas das mulheres de se infiltrarem nesse universo quase sempre masculino, para colaborarem com a construção da nação. Afirma Zahidé Lupinacci Muzart, no texto “Pedantes e *bas-bleus*: história de uma pesquisa”, da obra *Escritoras brasileiras do século XIX*¹⁰⁴,

o século XIX é o século da literatura no mundo, e no Brasil não foi diferente. A vivência da literatura – privilegiava as classes mais altas – constituía uma importante vertente de lazer e cultura da qual as mulheres não estavam excluídas como leitoras, como ouvintes. Mas do outro lado, o de quem produz literatura, que já beirava o profissionalismo, deste a mulher esteve excluída por preconceito, pela religião, pelos limites do papel que deveria desempenhar na sociedade burguesa.

Segundo Muzart, aos poucos, as escritoras brasileiras conseguem penetrar nesse campo, e ocupar espaço na literatura, com suas obras de temáticas históricas. As questões de identidade e diferença, apresentadas pelos textos históricos de autoria feminina contemporâneos são muito importantes para o olhar inovador da literatura, pois as obras voltam seus focos para analisar a participação da mulher na história brasileira e reconstruir a história da nação.

Desde o século XIX, as narrativas de fundação brasileiras buscam afirmar sua individualidade e identidade para criar uma literatura livre dos moldes europeus. Os escritores românticos iniciam a consolidação do sistema literário nacional e promovem a imagem da nação recém-independente. Os romances históricos, além de documentar e resgatar a história do Brasil, contribuem para a construção da nova pátria. Nos séculos XX e XXI, as obras históricas repensam os momentos históricos com um novo olhar e reconstróem e refletem os erros do passado, como faz a literatura histórica contemporânea de escrita feminina. A cada narrativa observa-se a reedição dos mesmos pressupostos tidos como "científicos": observação, precisão, descrição, objetividade, etc. Nesse sentido, todos esses aspectos estão presentes na literatura de autoria feminina e demonstram a importância da avaliação e discussão de obras históricas escritas por mulheres, realizadas pela crítica de autoria feminina, como se observa no próximo capítulo.

¹⁰⁴ MUZART, Zahidé Lupinacci. Pedantes e blas-bleus: história de uma pesquisa. Em: *Escritoras brasileiras do século XIX*: antologia. Santa Cruz: EDUNISC, 1999, p. 24

2 ESTUDOS DE GÊNERO: NOVOS RUMOS PARA A LITERATURA

2.1 Crítica feminina: importância para a produção ficcional da mulher

A liberdade não é, pois, a escolha voluntária ante várias opções, mas a capacidade de autodeterminação para pensar, querer, sentir e agir. É autonomia.

Marilena Chauí

As pesquisas realizadas na Dissertação de Mestrado, intitulada *Novos olhares: a representação da mulher nos romances Desmundo e Dias e dias, de Ana Miranda* (2003)¹⁰⁵ revelam que no final do século XX, para um mundo que já havia convivido com o nazismo, o comunismo e inúmeros regimes de força que dominavam vários países, torna-se corrente o questionamento das verdades impostas e dos sistemas de pensamento que as embasavam. Assim, era fácil encontrar ideias que buscavam mudanças, novos rumos para a sociedade. O questionamento do cânone literário, por exemplo, amplia-se e aprofunda-se a partir da preocupação com a representatividade das minorias, tornando-se um ponto importante para os novos olhares da crítica literária.

Desde a busca de caminhos diferentes, a crítica literária é tomada por uma consciência feminista que, depois do ativismo político da década de 1960, nos Estados Unidos, abre espaço para o questionamento da prática acadêmica literária, e provoca uma revisão da representação da mulher na própria criação literária. Surge, nesse momento, a crítica feminina que parece não se contentar com a

¹⁰⁵ NUNES, Maria Eloísa Rodrigues. *Novos olhares: a representação da mulher nos romances Desmundo e Dias e dias, de Ana Miranda*. (Dissertação de Mestrado) PUCRS: Porto Alegre, 2003. A dissertação, visando à análise da representação da mulher na produção ficcional de Ana Miranda, propõe uma leitura nos romances *Desmundo* e *Dias e dias*, à luz da crítica literária feminista e da história recente. Por intermédio da crítica feminista, construiu-se o modelo de análise das figuras fictícias das obras, examinando as características que marcam a expressão de uma nova tendência na literatura brasileira. O objetivo do exame destas obras é demonstrar a percepção diferencial com que são representadas as personagens femininas, relacionando-as com as referências históricas sobre a condição da mulher no Brasil, nos séculos XVI e XIX, reveladas pela Nova História.

denúncia da submissão vivida pela mulher e passa a revelar um outro sujeito feminino, mais atuante, que busca a realização de um ideal inovador.

Durante o período medieval, renascentista, barroco e neoclássico, a literatura era uma atividade masculina, comandada por princípios patriarcais. Somente com o início do Romantismo, o discurso literário democratiza-se e é escrito e lido por outras classes sociais, consideradas inferiores, e não exercido hegemonicamente por homens. Nos períodos anteriores a essa fase literária, a prática e o estudo da literatura são realizados por homens que estabelecem modelos e ideias a respeito da posição e da condição da mulher na sociedade. Os estereótipos sobre as mulheres são questionados quando surgem as primeiras sementes da crítica feminina, como se vê na abertura do clássico *O segundo sexo*¹⁰⁶ (1949), de Simone de Beauvoir, com as palavras de Poulain de la Barre: “tudo o que os homens escreveram sobre as mulheres deve ser suspeito, pois eles são, a um tempo, juiz e parte”.¹⁰⁷

Beauvoir aponta para a desqualificação do discurso patriarcal que representa as figuras femininas como o *outro*, sem voz ou atitude na sociedade e afirma que as mulheres também podem ser juízes da situação. A obra contribui para embasar o questionamento da universalidade do patriarcalismo e mostra que as mulheres não tinham voz nem vez na literatura. Para a autora, a representação do mundo feminino era criada por homens, segundo suas ideias e princípios, ao privilegiar momentos em detrimento de outros e deixar na obscuridade acontecimentos importantes para as figuras femininas. Beauvoir apresenta exemplos de modos conhecidos de pensar sobre as mulheres, oferece leituras de mitos de mulher para reforçar suas ideias e abre caminhos para uma tomada de consciência feminina.

Simone de Beauvoir discute, em *O segundo sexo*, que não há uma história literária feminina ou matriarcal no passado, nem teorias puramente feministas, pois a maior parte da literatura e da crítica é realizada por homens. Eles escreveram-na, apresentaram-na como universal e a história literária feminina desenvolve-se à sua margem e conquista, aos poucos, seu espaço. A crítica literária de escrita masculina ou crítica tradicional, ao descrever a mulher, oculta-a como sujeito e ressalta a

¹⁰⁶ BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

¹⁰⁷ BEAUVOIR, Simone. p. 6

diferença entre os sexos. Os primeiros estudos femininos procuravam desvendar como a desigualdade de gênero e a dominação masculina se reproduziam em práticas e instituições sociais concretas. As pesquisas denunciavam a situação de descaso em relação à literatura feminina nos cânones tradicionais, influenciando as mulheres a discutirem sua posição na literatura e na sociedade.

No final do século XIX e, principalmente, no século XX, a principal transformação ocorrida na literatura de autoria feminina é a conscientização da escritora quanto à sua liberdade, autonomia, a possibilidade de trabalhar e criar sua independência. Aos poucos, acontece a mudança da condição "feminina" para a condição "feminista", pois a mulher começa a frequentar universidades e questionar sua posição na sociedade, torna sua voz mais intensa, expressa sua realidade psicológica, filosófica, interiorizada e supera o estágio em que apenas repetiam o discurso dos homens.

Com a nova tendência da crítica literária, inicia-se uma leitura e escritura mais feminina, pois a mulher deixa de escrever e ler como homem e passa a questionar e refletir sobre os textos com autoridade de uma mulher leitora e escritora. O discurso de autoria feminina é resultado de um processo de autonomia das figuras femininas ao longo dos tempos, não que ele se confunda com feminismo, mas traz como alicerce a consciência da situação social da mulher. A crítica de autoria feminina recolhe do movimento a necessidade de fazer das mulheres protagonistas do discurso literário, dá grande destaque à linguagem como sistema simbólico e de expressão do mundo. A partir dos questionamentos dos papéis sociais e das lutas do movimento feminista, a voz feminina torna-se mais forte, objetiva, representa uma tendência muito significativa do ponto de vista estético e social, pois é uma representação artística da situação da mulher feita por mulheres.

Jonathan Culler, em sua obra *Sobre desconstrução* (1997), no capítulo "Lendo como mulher", demonstra que os estudos realizados nos Estados Unidos e Inglaterra, na área da Teoria da Literatura, procuram denunciar os aspectos arbitrários e mesmo manipuladores das representações da imagem feminina na tradição literária e particularizar a escrita das mulheres como o lugar potencialmente privilegiado para a experiência social feminina. Para Culler, o conceito "ler como mulher" separa-se de "ser mulher" e admite que as mulheres possam ler como

homens da mesma forma que eles podem ler como mulheres, mas a leitura feminina é mais subjetiva, interiorizada e observa detalhes que não são descobertos na leitura masculina. Assim, o papel da identidade sexual do autor é substituído pela noção de textualidade (feminina), e a identidade sexual do leitor, pelo destaque em posições de leitura (como mulher, como homem) não estão relacionadas à identidade sexual.¹⁰⁸

O estudioso destaca duas ideias norteadoras da crítica literária de autoria feminina: em primeiro lugar, a denúncia que discute como o discurso patriarcal permeia a crítica tradicional e determina a constituição do cânone literário e mostra que a leitora identifica-se com a personagem masculina e não lê como uma mulher, pois é alienada a sua condição. Em segundo lugar, trouxe uma nova experiência de leitura e interpretação de texto, mais interiorizada, psicologizada e revela questões que antes não são apresentadas pela crítica de autoria masculina. A proposta fez os leitores questionarem as suposições literárias e políticas, nas quais suas leituras se baseiam, desenvolvendo uma busca literária que resgatasse os trabalhos das mulheres, que de diversas formas são silenciados ou excluídos da história da literatura pelo discurso dos homens. Nesse sentido, afirma Heloísa Buarque de Hollanda, no texto “Feminismo em tempos pós-modernos”, da obra *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*,

engaja-se no trabalho de recuperação de uma "identidade feminina" que aponte para as diversas formas de sua experiência, rejeitando a repetição e reprodução das ideias mitológicas da crítica literária masculina tradicional que identificava a escrita feminina com a "sensibilidade contemplativa", a "linguagem imaginativa", etc."¹⁰⁹:

As duas correntes da crítica feminina, que tratam da questão de gênero na escrita feminina, são a anglo-americana e a francesa. A anglo-americana é mais preocupada com o conteúdo da produção literária das mulheres, analisa se as figuras femininas escrevem ou não sobre suas experiências, ou apenas reproduzem a escrita com características masculinas. Ressalta Heloísa Buarque de Hollanda sobre a corrente,¹¹⁰

¹⁰⁸CULLER, Jonathan. *Sobre desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Trad. Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

¹⁰⁹ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 12.

¹¹⁰ Na corrente literária anglo-americana, salientam-se os textos de Elaine Showlter, Kate Millet, Judith Fetterley, Doroty Dinnerstein e Jane Tompkins, discutidos nos textos das estudiosas brasileiras

a corrente anglo-saxônica, muito prestigiada na área da teoria literária, vem, há quase vinte anos, procurando denunciar os aspectos arbitrários e mesmo manipuladores das representações da imagem feminina na tradição literária e particularizar a escrita das mulheres como o lugar potencialmente privilegiado para a experiência social feminina.¹¹¹

A outra corrente da crítica feminina, a francesa, preocupa-se com o simbolismo presente na produção feminina, ao propor uma escrita mais vinculada à especificidade do feminino. A respeito da crítica feminina francesa, afirma Hollanda,

por outro lado, o feminismo francês, mais vinculado à psicanálise, vai trabalhar no sentido da identificação de uma possível 'subjetividade feminina'. Enquanto as feministas americanas dos anos 60 declaram guerra ao falocentrismo freudiano, as francesas atentam para a psicanálise entendida como teoria capaz de promover a exploração do inconsciente e a emancipação do pessoal, caminho que se mostrava especialmente atraente para a análise e identificação da opressão da mulher. Essa linha trabalha com os conceitos de *différance* (conceito-chave da crítica derridiana desconstrutivista da lógica binária) e com o conceito de imaginário (relativo à fase pré-edípica) de Lacan, em busca de definição de uma *écriture féminine*.¹¹²

As contribuições de tais correntes literárias e da explosão do feminismo, a partir de 1960, são fundamentais na emergência da história das mulheres e da crítica feminina, pois ambas têm como preocupação central, “a procura de uma definição, em graus diversos de complexidade, de uma *identidade feminina* e do lugar da *diferença*”, como anota Elaine Showalter, no texto “A crítica feminista no território selvagem”, da obra *Tendências e impasses*,

a crítica feminista inglesa, que incorpora o feminismo francês e a teoria marxista, mas é mais tradicionalmente orientada para a interpretação textual, move-se também para um foco na escrita das mulheres. A ênfase recai, em cada país, de forma diferente: a inglesa, essencialmente marxista, salienta a opressão; a francesa, essencialmente psicanalítica, salienta a repressão; a americana, essencialmente textual, salienta a expressão. Todas contudo, tornaram-se ginocêntricas. Todas estão lutando para encontrar uma terminologia que possa resgatar o feminino das suas associações estereotipadas com a inferioridade.¹¹³

Quando são publicadas, na Inglaterra, as obras *Sexual politics* (1971), *A literature of the ironn* (1977), e *Patriarchal attitudes* (1978), as críticas Kate Millett, Elaine Showalter e Eva Figs, juntamente com Mary Ellmann, Shulamith Firestone,

Heloisa Buarque de Hollanda, Luiza Lobo e Rita Terezinha Schmidt, entre outras que despontam na crítica literária feminina.

¹¹¹HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Idem. p. 11.

¹¹² HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Idem. p. 12.

¹¹³ SHOWALTER, Elaine. A crítica feminina no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 31.

Josephine Donovan e Ellen Moers, autoras e organizadoras de *Thinking about women* (1968), *The dialectics of sex*, (1970), *Feminist literary criticism: explorations in theory* (1973) e *Literary women* (1978), publicados nos Estados Unidos, surgem perguntas que já se encontram na cultura europeia, através das vozes de Virgínia Woolf e de Simone de Beauvoir. As estudiosas destacam questões importantes para a literatura feminina, tais como: onde estavam as mulheres nos textos, nos programas de ensino de literatura, nas histórias literárias, que papel desempenhavam nas culturas nacionais, que legado deixam, entre outras indagações. Suas propostas teóricas marcam o começo da crítica feminina, movimento que o crítico Jonathan Culler (1997) qualifica de uma das mais poderosas forças de renovação da crítica contemporânea.

As questões de identidade e diferença apresentadas pelos textos de autoria feminina são importantes para o olhar inovador da crítica literária, pois, como anota Hollanda (1994), a nova percepção abre espaços e canais de expressão, como uma imprensa feminina, o cinema de mulher e os estudos feministas, como área de conhecimento, aprofundando a expansão das teorias críticas femininas. O reconhecimento da crítica de autoria feminina, impulsionado pelas ideias de Simone de Beauvoir, a partir da consciência feminista que revoluciona a cultura através da história, encontra seguidoras que discutem suas teorias ao uni-las com percepções diferenciadas e colaborar para a disseminação das ideias renovadoras das mulheres que atuam nas áreas literárias.

O discurso da crítica feminina revela que a força do pensamento crítico feminino reside na procura de definições de uma identidade e o desvendamento do olhar da mulher num texto literário. O diferencial está no seu ponto de vista, pois a visão da leitora e da crítica (no feminino) privilegia, numa obra, perspectivas e reflexões ausentes no discurso da crítica tradicional. Os resultados dos estudos da crítica feminina podem ser observados pelo grande número de pesquisas que se ocupam da análise do papel da mulher leitora ou escritora.

Para examinar tais tendências, é preciso conhecer as estudiosas que atuam nesse momento importante da Teoria da Literatura, abrem espaços na crítica masculina e lutam por reconhecimento. A busca permanece e a crítica feminina, hoje, não só atinge o público produtor e leitor feminino, como também incorpora

outras visões, diferentes discursos, estabelecendo novos cânones como consequência do uso de outras formas de expressão e de comunicação social.

A partir de 1960, os estudiosos da Teoria da Literatura voltam o seu foco de análise para nova tendência que toma espaço na crítica de autoria masculina. Novos caminhos são abertos e fortalecem os estudos literários. Cabe destacar um grupo de pesquisadoras que contribuíram para os estudos femininos na crítica literária, ao apresentar, em suas obras, uma maneira diferenciada de olhar um texto literário, gerar discussões e ampliar as ideias relacionadas ao universo da mulher. Dessas pesquisas emergem as análises da segunda escritura que revelam a denúncia da submissão e buscam uma realização e um ideal feminino inovador. De acordo com as questões apresentadas em *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, marco fundamental, literário e sociológico para os estudos feministas e literários por oferecer leituras dos grandes mitos femininos da literatura, as estudiosas direcionam seu olhar para as obras literárias, procuram revelar o que a crítica de autoria masculina negligenciava por tanto tempo.

Elaine Showalter, em sua antologia de crítica feminina, intitulada *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*¹¹⁴, de 1985, reúne um conjunto de textos fundamentais, publicados entre 1970 e 1980, que permitem rever e analisar sob vários ângulos aquilo que opta por chamar a “revolução crítica feminina”. Showalter demonstra como a hipótese de uma mulher leitora modifica a leitura de um texto literário e revela a importância dos códigos sexuais encontrados numa obra. Para a pesquisadora, houve três fases na crítica de autoria feminina: a feminina, correspondentes as obras da década de 1840 até a morte de George Eliot, em 1880; a feminista (1880-1920) com obtenção do voto; e a fêmea de cunho sexual assumido ou de gênero feminino, que inicia em 1920 até o presente.

A estudiosa divide a crítica em dois tipos: a feminina e a ginocrítica. O primeiro tipo refere-se à mulher enquanto leitora, consumidora da produção literária masculina, centrada nas diferenças de gênero e baseada em pesquisa histórica que investiga as premissas ideológicas do fenômeno literário. A ginocrítica abrange a autoria feminina não só em literatura, mas também inclui a psicodinâmica da

¹¹⁴ SHOWALTER, Elaine. *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*, 1985.

criatividade feminina, a linguística e o problema de linguagem feminina, a trajetória das escritoras, a história literária e os estudos de obras e atores em particular.

Showalter, no texto "A crítica feminista no território selvagem", da obra *Tendências e impasses* (1994), define seu discurso crítico como "ginocrítica" e declara que não pretende mais reconciliar pluralismos revisionistas que fazem diferença nos escritos das mulheres, mas se interessa na mulher como produtora de sentido textual. Para Elaine Showalter, a ginocrítica permite à crítica ver os escritos femininos como assunto principal, forçando-os a fazer a transição súbita para um novo ponto de vantagem conceitual e a redefinir a natureza do problema teórico. O texto apresenta um panorama da crítica feminina e das polêmicas que se desenvolveram na área da Teoria da Literatura. A pesquisadora afirma,

está na hora de a crítica feminista decidir se entre religião e revisão podemos reivindicar alguma área teórica sólida para nós mesmas. Ao postular uma crítica feminista que seja genuinamente centrada na mulher, independente, e intelectualmente coerente, não pretendo endossar as fantasias separatistas de visionárias feministas radicais ou excluir da nossa prática crítica uma variedade de instrumentos intelectuais.

Desse modo, a autora demonstra que a crítica de autoria feminina não pode encontrar um passado útil na tradição crítica androcêntrica. Deve procurar aprender a partir dos estudos da mulher e tentar "encontrar o seu próprio assunto, seu sistema, sua própria teoria, e sua própria voz".

Uma parcela importante da "revolução" é o reconhecimento e incorporação da crítica feminina no seio dos estudos literários. Kate Millett é outra pesquisadora que se destaca no panorama da crítica literária e, em sua obra *Sexual Politics* (1970)¹¹⁵, desenvolve a teoria do patriarcado, implícita na teoria de Simone de Beauvoir que apresentava a mulher como "outro". As proposições de Millett baseiam-se na premissa da sexualidade que, para ela, é um conjunto tão profundamente incrustado no contexto maior das relações humanas que serve como microcosmo carregado de uma variedade de atitudes e valores, os quais a cultura subscreve. Millett identifica e discute as forças culturais que construíram e mantiveram a mulher como um ser inferior ao homem. Segundo Culler, os estudos de Millett analisam as reações à

¹¹⁵MILLETT, Kate. *Sexual Politics*. New York: Doubleday, 1970.

revolução sexual do século XIX e estabelecem uma resposta feminina que serve como ponto de partida para debates internos da crítica feminina.

A partir de 1970, o termo "gênero" é usado para teorizar a questão da diferença sexual. Inicialmente, é utilizado pelas pesquisadoras americanas, apresenta inúmeras contribuições para o discurso da crítica de escrita feminina e a história das mulheres, tais como: a ênfase no caráter social e cultural das distinções baseadas no sexo; a precisão emprestada à ideia de assimetria e de hierarquia nas relações entre homens e mulheres; o destaque ao aspecto relacional entre mulheres e homens, ou seja, de que nenhuma compreensão de qualquer um dos dois poderia existir através de um estudo que os considerasse totalmente em separado, e a significação, emprestada por tais estudos, à articulação do gênero com a classe e a raça/etnia, entre outras contribuições. Reflexões e pesquisas desenvolvem-se, e visam ultrapassar os estudos iniciais sobre o assunto, questionando-se a utilização de uma categoria que tenha como referência a diferença sexual.¹¹⁶

Linda Nicholson destaca-se por um vasto estudo sobre gênero na literatura. No artigo "Interpretando o gênero", da *Revista Estudos Feministas* (1999)¹¹⁷, salienta que as teorias femininas focam-se na diferenciação sócio histórica dos corpos como vividos, ao invés de manter a distinção entre sexo biológico, corpo e gênero como historicamente variável. Para a estudiosa, cada pessoa é um corpo distinto, com características, capacidades e desejos específicos, similares e diferentes de outros em determinados quesitos. A pesquisadora destaca,

precisamos entender as variações sociais na distinção masculino/feminino como relacionadas a diferenças que vão "até o fundo" – aquelas diferenças ligadas não só aos fenômenos limitados que muitas associamos ao "gênero" (isto é, a estereótipos culturais de personalidade e comportamento), mas também a formas culturalmente variadas de se entender o corpo. Essa compreensão não faz com que o corpo desapareça da teoria feminista. Com ela o corpo se torna, isto sim, uma variável mais do que uma constante, não mais capaz de fundamentar noções relativas à distinção masculino/feminino através de grandes varreduras da história humana, mas sempre presentes como elemento potencialmente importante na forma como a distinção masculino/feminino permanece atuante em qualquer sociedade.¹¹⁸

¹¹⁶ Ver: "A questão do gênero" Em: www.webartigos.com.br.

¹¹⁷ REVISTA ESTUDOS FEMINISTAS. Cláudia Lima Costa (Org.). Santa Catarina: CFH/CCE/UFSC, 200. p. 14.

¹¹⁸ Op. Cit. p. 14

No artigo, a autora desconstrói significados dominantes de dois conceitos centrais da crítica feminista: gênero e mulher, e aponta para novos rumos da crítica literária, ao apresentar suas teorias que despertam diferentes análises e percepções sobre o universo feminino nos textos literários.

Outra pesquisadora que merece destaque, ao debruçar-se sobre os estudos de gênero, é a historiadora Joan Scott. A estudiosa alinha-se entre as pioneiras que acentuam a necessidade de se ultrapassar os usos descritivos do gênero e busca a utilização de formulações teóricas. Scott argumenta que, no seu uso descritivo, o gênero é apenas um conceito associado ao estudo das coisas relativas às mulheres, mas não tem a força de análise suficiente para interrogar e mudar os paradigmas históricos existentes, salienta Neuma Aguiar no texto “Gênero e ciências humanas.”¹¹⁹ A pesquisadora ressalta a defasagem entre a alta qualidade dos trabalhos recentes da história das mulheres e seu estatuto, que permanece negligenciado em relação ao conjunto da disciplina. Ficam, assim, demonstrados os limites das abordagens descritivas que não questionam os conceitos dominantes ou, pelo menos, não os questionam de forma a abalar o seu poder e talvez transformá-los.

Para Scott, a análise de gênero, no seu uso descritivo, tem incidido apenas nos trabalhos sobre temas em que a relação entre os sexos é mais evidente: as mulheres, as crianças, as famílias, etc. O resultado é a adesão a uma visão funcionalista baseada sobre a biologia e a perpetuação da ideia das esferas separadas na escrita da história: a sexualidade ou a política, a família ou a nação, as mulheres ou os homens.

Joan Scott revela a impossibilidade de uma conceitualização efetuar-se no domínio da história social, marcado pelo determinismo econômico. Acredita na necessidade da utilização de uma "epistemologia mais radical", encontrada no pós-estruturalismo, particularmente, em certas abordagens associadas a Michel Foucault e Jacques Derrida, capazes de fornecer ao feminismo uma perspectiva analítica poderosa. Afirmar Scott,

¹¹⁹ AGUIAR, Neuma. *Gênero e ciências humanas*. Disponível em: [HTTP://books.google.com.br](http://books.google.com.br)

nesse sentido, os estudos sobre gênero devem apontar para a necessidade da rejeição do caráter fixo e permanente da oposição “masculino versus feminino” e a importância de sua historicização e “desconstrução” nos termos de Jacques Derrida - revertendo-se e deslocando-se a construção hierárquica, em lugar de aceitá-la como óbvia ou como estando na natureza das coisas.¹²⁰

Nos seus estudos, a historiadora propõe a política como domínio de utilização do gênero para análise histórica e justifica sua escolha no seu sentido mais tradicional, no que diz respeito ao governo e ao Estado Nação, porque a história política constitui-se na resistência à inclusão de materiais ou de questões sobre as mulheres e o gênero, vistos como categoria de oposição à política. Ela acredita que o aprofundamento da análise dos usos do gênero para justificativa ou explicação de posições de poder fará surgir uma nova história que oferecerá perspectivas diferenciais, redefinirá as antigas questões e tornará as mulheres visíveis, como participantes ativas, contribuindo para diferentes possibilidades para a reflexão sobre as atuais estratégias femininas.

Ao examinar as obras de Poe, Annette Kolody, em seu texto “Reply to commentaries”¹²¹, ressalta uma evocação simbólica das realidades que as representantes femininas encontram no seu dia-a-dia, criticando a leitura feita pelas mulheres, até aquele momento. Para a pesquisadora, as figuras femininas não leem como mulheres, pois não são preparadas para o tipo de análise, identificando-se com a experiência e perspectiva masculina. De acordo com Kolody, a leitura é uma atividade aprendida, que, como muitas outras estratégias interpretativas da nossa sociedade, é inevitavelmente codificada pelo sexo e modulada pelo gênero.

Kolody defende o seu próprio direito de libertar novos significados de um texto e levantar diferentes questões e abre para as críticas femininas a possibilidade de reavaliar obras celebradas e negligenciadas. A estudiosa destaca que sua experiência como mulher é uma “fonte de autoridade” para avaliar, com uma percepção diferenciada, textos importantes para a literatura. Ela acredita que a crítica feminina não reivindica que suas leituras e sistemas de leitura diferentes sejam considerados definitivos ou completos estruturalmente, mas somente que

¹²⁰ SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil para a análise histórica*. Trad.SOS Corpo. Recife: [s.n], 1994. p. 16

¹²¹ KOLODY, Annette. “Reply to commentaries”. In: *Women writers, Literary historians, and Narration Readers*. New literary history. v. 11. n. 3, 1980. In: <http://jstor.org/stable>.

sejam úteis para o reconhecimento das realizações específicas das mulheres como autoras. Assim, Annette Kolody encoraja as críticas a reavaliar muitas obras importantes, negligenciadas pela crítica de autoria masculina.

No prefácio de *The resisting reader* (1978)¹²², Judith Fetterley articula o desejo que seu livro seja “um formulário de ensinar”, pois tenciona criar um diálogo com a leitora e demonstra que as obras ficcionais americanas constituíam uma série de modelos sobre a mulher leitora, para que essa se identificasse com a personagem masculina. Na obra, Fetterley declara que a crítica de autoria feminina tem sido caracterizada como uma resistência à codificação e uma recusa a que seus parâmetros sejam prematuramente estabelecidos. Destacando a natureza política da crítica de escrita feminina, Fetterley demonstra que a leitora é excluída da leitura, pois a literatura americana fala em verdades universais sobre a experiência e tenta transformar a consciência daquelas que leem e sua relação com o que leram. Para a autora, a voz americana é quase exclusivamente masculina, por isso busca despertar a mulher leitora para que se torne resistente e não se identifique mais com o ponto de vista masculino, encontrando, assim, um novo caminho para analisar um texto literário.

Através de sua leitura resistente, Fetterley orienta a leitora a revisar a literatura americana para destruir o discurso dominante da escrita de autoria masculina. Ela ressalta que a mulher não deveria abandonar de todo essa literatura em favor de todas as coisas femininas; mas recomenda uma aproximação das leitoras com os trabalhos, para realizar uma releitura da realidade que refletem e assim mudar a crítica literária de uma conversação fechada para um diálogo ativo. Fetterley abre uma discussão importante para a crítica feminina, ao alertar que, no passado, as mulheres eram ensinadas a pensar e ler como homens, mas que deveriam despertar para novas verdades e aprender a ler e criticar como mulheres.

A crítica Dorothy Dinnerstein abre suas discussões no texto *The mermaid and the Minotaur*¹²³, de 1976, e demonstra como é criado o mito da mulher dependente, vulnerável que se identifica com figuras masculinas por terem independência e

¹²² FETTERLEY, Judith. *The resisting reader. Approach to American fiction*. Indiana University Press. Midland Books: n. 247, 1981.

¹²³ DINNERSTEIN, Dorothy. *The Mermaid and the Minotaur. Sexual Arrangements and Human Malaise*. Harper & Row, New York, 1976

poder. Segundo Fetterley, as mulheres não queriam mais servir de “bodes expiatórios” dos homens e das crianças, mas sim terem voz e vez na sociedade. Também se destacam os estudos de Jane Tompkins, em seu texto *Sentimental power*¹²⁴(1981), no qual analisa a obra *A cabana de pai Tomás* com o olhar diferencial, destaca as omissões da crítica masculina e recupera, no texto, um espírito completamente diferente da crítica tradicional. O livro de Tompkins ajuda a crítica de autoria feminina a revelar as vidas das figuras femininas daquela época, faz as mulheres agentes eficazes para a mudança social e política. Outras estudiosas destacam-se nos novos rumos da crítica literária, contribuem para a constituição do que viria se chamar “crítica feminina” ou “crítica feminista” e abrem espaços para discussões e releituras de obras importantes para a literatura universal.

No campo da teoria literária, a relação entre a psicanálise, o feminismo e a escritura feminina é uma questão ainda mais complexa. A crítica literária que surge a partir da segunda fase do feminismo, na década de 60 e princípio dos anos 70, enfoca, antes de tudo, a marginalização da mulher no cânone literário ocidental, e, a partir daí, a recuperação de um grande *corpus* da escritura feminina até então negligenciada pela crítica tradicional. Nesse sentido, escritoras de vários países, sobretudo da França, começam a fazer questionamentos mais profundos e abrangentes acerca da questão do gênero, da verdadeira natureza da mulher como sujeito e a relação dessa com a sociedade e a linguagem, ressaltando que a experiência da diferença é construída psicologicamente num determinado contexto social. As críticas literárias francesas destacam que a diferença entre os gêneros não existe como fenômeno em si, isolado ou independente, acontece dentro de uma rede complexa de relações humanas e, portanto, não se pode examiná-la como fenômeno isolado.

Entre as várias pesquisadoras que trabalham nesse campo, destaca-se Julia Kristeva, cujo trabalho abrange e combina a linguística, a literatura e a psicanálise. Seus estudos discutem a problemática da linguagem e a questão de como se define, exatamente, a linguagem. Ao analisar a situação das mulheres, o assunto da

¹²⁴ TOMPKINS, Jane. *Sentimental Power: uncle Tom's cabin and politics of literary history*. In: *Sensations designs: the cultural works of American fiction, 1790-1860*. New York: Oxford, 1985. p. 122-146. In: <http://web.princeton.edu/sites/english/NEH/TOMPKINS.HTM>

linguagem torna-se mais complexo, pois Kristeva recusa-se a dar uma definição da "mulher" como tal e reconhece que a própria dicotomia masculino/feminino deve ser compreendida como uma oposição do domínio da metafísica. Ela não apresenta uma teoria concreta acerca da feminilidade nem da "fêmea". Propõe uma teoria de marginalização e mostra como a comunicação do dia-a-dia da mulher é representativa no código social.

Para Kristeva, as formas semióticas reprimidas da linguagem não são ouvidas e não têm seu próprio espaço, assim, torna-se outro meio de cortar o laço primordial com a mãe e o reino maternal e surge daí um sentido fundamental da estranheza e da alienação. A pesquisadora critica a rigidez e a inflexibilidade da ordem simbólica e sugere que as mulheres, uma vez liberadas da ordem, são capazes de escrever num espaço diferente, mais flexível e mais aberto. Os estudos de Julia Kristeva abrem novas perspectivas para a crítica feminina, pois permitem examinar a escritura das mulheres a partir da questão de gênero e da diferença sexual. Suas pesquisas apresentam a visão feminina de uma sociedade onde o sujeito humano é livre para se exprimir como eu/outro, sujeito/objeto, homem/mulher que reprimem a poesia e a criatividade feminina.

Outra estudiosa da crítica feminina francesa que merece destaque é Luce Irigaray, pois discute e investiga a ligação entre sexualidade e textualidade e examina o campo de articulações do desejo na linguagem. Irigaray, no texto "A questão do outro", publicado na Revista *Labrys: estudos feministas* (2002)¹²⁵, contrapõe suas teorias às de Simone de Beauvoir, discutindo a questão do Outro. A estudiosa acredita que Simone de Beauvoir não compreende que o outro sexo pode significar um sexo diferente e não um segundo sexo, no sentido de sexo inferior. Anota Luce Irigaray,

a meu ver, é afirmando a diferença que a mulher pode libertar-se da dominação sobre ela de uma cultura no masculino. Para cultivar esta diferença, deve definir as mediações próprias a seu gênero: em nível da linguagem, do direito, da religião, da genealogia, etc. Após haver conquistado uma subjetividade livre e autônoma, a mulher deve aprender a entrar em relação com o homem como outro, um outro diferente, mas não hierarquicamente superior ou inferior.¹²⁶

¹²⁵ REVISTA LABRYS: ESTUDOS FEMINISTAS, 2002. IRIGARAY, Luce. "A questão do outro". Trad. Tânia Navarro Swain. Disponível em: WWW.unb/ih/his/gefem/lybrys1/irigaray.html

¹²⁶ REVISTA LABRYS. Op. Cit.

A crítica literária feminina trilha um longo caminho para se firmar no panorama literário. Do feminismo de igualdade ao feminismo da diferença, ao feminismo cultural e até ao pós-feminismo; da ginocrítica a *l'écriture féminine* são grandes passos para os novos rumos desse discurso literário.

As contribuições decorrentes da explosão do feminismo e das transformações na história e na crítica literária, a partir da década de 1960, são fundamentais à emergência da crítica de escrita feminina brasileira. No Brasil, os estudos literários seguiam modelos críticos e teóricos importados dos grandes centros hegemônicos, Estados Unidos e Europa, inferiorizando a capacidade dos críticos brasileiros de formular métodos próprios de análise e interpretação de textos literários. Porém, nas últimas décadas, o discurso crítico brasileiro começa a repensar e tentar adequar os modelos teóricos a história e a literatura, sem desvincular-se totalmente das teorias importadas. Assim, surge, no Brasil, a crítica feminina, ao gerar conhecimentos significativos sobre os processos de constituição da identidade nacional e cultural e resgatar a voz dos negligenciados pela história literária.

Ao examinar a importância da crítica literária de autoria feminina para os estudos literários, percebe-se que o discurso, no Brasil, procura ocupar um espaço que não existia nos estudos literários desenvolvidos pelos escritores do sexo masculino. A atividade crítica literária masculina possuía um papel determinante na formação dos cânones nacionais, através de resenhas, antologias, edições críticas, compêndios historiográficos ou histórias literárias. Avaliavam o que era “boa literatura”, dentro dos moldes de grandes obras, privilegiam os textos literários, em termos de suas origens e classe, de gênero e raça. As obras de escrita feminina, muitas vezes, ficavam fora desse contexto, pois não eram consideradas “sérias” ou verossímeis.

A crítica tradicional usa um ponto de vista neutro, externo, realista, diferente do aprofundamento psicológico da crítica feita por mulheres, por isso tem dificuldade de compreender a beleza de um texto de autoria feminina. Preenchendo esse lugar, a crítica de autoria feminina encontra espaço na Teoria da Literatura, constrói a marca de um discurso diferencial, expressivo, interiorizado, um olhar pessoal sobre os textos literários e questiona os cânones nacionais formados sem apresentar os discursos de gênero, raça ou classe social. Os novos olhares da crítica feminina

redescobrem a importância da mulher para a representação da brasilidade e para a memória cultural da nação.

A crítica de autoria feminina analisa as dificuldades do cotidiano do subdesenvolvimento colonial, a miséria humana, a violência, as desigualdades sociais, a miscigenação, o machismo, o homossexualismo, entre outros aspectos, analisados com a percepção diferenciada da mulher sobre as obras literárias. Anota Rita Terezinha Schmidt, no ensaio “Escrevendo gênero, rescrevendo a nação: da teoria, da resistência, da brasilidade”, que faz parte da obra *Gênero e representação: teoria, história e crítica*¹²⁷,

a crítica feminina, muito embora situada no lugar da margem reduzida à posição do outro no mapa da crítica brasileira que ou a ignora ou se recusa a nomeá-la como tal (às vezes se ouve falar em crítica feminina, uma flagrante evidência dessa estratégia de deslegitimação), a crítica feminista tem gerado conhecimentos significativos sobre os processos de constituição de nossa identidade literária e cultural, a partir do resgate de textualidades silenciadas na historiografia literária e na história do pensamento brasileiro.

A estudiosa demonstra que a crítica de escrita feminina brasileira analisa textos de autoria feminina do século XIX, evidencia a construção da nação e da nacionalidade brasileira, redescobre momentos ausentes da crítica de autoria masculina, faz uma revisão na memória historiográfica, um resgate de vozes marginalizadas em termos de gênero, raça e classe social; uma análise dos efeitos de suas representações em obras literárias e o questiona da formação do cânone literário brasileiro, para reescrever o sentido de nação brasileira e a identidade de seu povo.

É importante destacar a forma como é tratada a crítica de autoria feminina no Brasil. Esclarece Rita Terezinha Schmidt, ao avaliar um artigo escrito por Benedito Nunes, em 1999, na Revista *Cult*,

no artigo “Crítica literária no Brasil, ontem e hoje”, o crítico Benedito Nunes faz um mapeamento da crítica literária brasileira sem qualquer menção ao feminismo ou a crítica feminina. É como se o pensamento brasileiro não tomasse conhecimento de um dos mais importantes movimentos na história

¹²⁷ SCHMIDT, Rita Terezinha. “Escrevendo gênero, rescrevendo a nação: da teoria, da resistência, da brasilidade”. *Cultura e dominação: o discurso crítico do século XIX*. Letras de Hoje. Revista do Curso de Pós-graduação em Línguas e Letras. PUCRS, POA, n. 109, p. 83-90, set. 1997

social e crítica das ideias do século XX e que traduz uma prática teórico-crítica de profundas consequências na releitura da instituição literária.¹²⁸

A pesquisadora expõe sua indignação perante o tratamento dado à crítica literária feminina, pelos críticos e estudiosos da Teoria da Literatura, demonstra que o termo “crítica feminina ou feminista” não circula nos Departamentos de Teoria da Literatura das universidades brasileiras e causa constrangimentos entre alguns críticos brasileiros.

A crítica feminina brasileira tem-se preocupado, fundamentalmente, em estabelecer o gênero e o espaço do feminino, como categoria fundamental nos estudos literários. Ela centra seu estudo nas representações literárias da diferença sexual, no modo como os gêneros literários têm sido moldados de acordo com os valores, masculinos ou femininos e com a exclusão da voz feminina do terreno do literário, da crítica ou da teoria. Esses princípios norteiam a importância da crítica feminina para os estudos literários e busca superar a fase em que a mulher tentava ler e escrever como um homem, como destaca Culler, para iniciar um modo de crítica que não tem o objetivo de puramente opor-se ao discurso masculino, mas expressar a construção da nova identidade da crítica de autoria feminina.

A leitura feminina ou crítica de escrita feminina difere da masculina, por ser uma forma original de interpretação de textos literários que revela novos significados de um texto literário, busca repensar e reescrever a história literária numa perspectiva feminina e destaca interessantes e diferentes questões sobre as obras literárias. Seguindo as ideias de Simone de Beauvoir e das críticas femininas francesas, americanas e inglesas, as estudiosas da crítica feminina contemporânea buscam discursos literários mais expressivos e abertos, evidenciando a nova percepção da mulher sobre um texto literário. O que distingue e distancia a escrita feminina da masculina é o compromisso de busca de sentidos absolutos e universais com os processos históricos de construção e representação da categoria “mulher”. Anota Heloisa Buarque de Hollanda,

o feminismo de ponta é marcado pela exigência de uma abordagem teórica e metodológica em que a questão mulher, como todas as questões de sentido, seja, de forma particularizada, especificada e localizada

¹²⁸ SCHMIDT, Rita Terezinha. Op. Cit. p. 44

historicamente, opondo-se a toda e qualquer perspectiva essencialista ou ontológica.¹²⁹

Nessa formulação, percebe-se a existência de um discurso político, na medida em que seus representantes assumam-se e se declarem como tal, ou seja, como mulheres, parte não prestigiada, tomando consciência de seu papel social. Também há uma postura de igualamento com outras vozes marginalizadas pela crítica tradicional (negros, homossexuais, minorias), ou seja, de apagamento das diferenças e não como uma voz alternativa ou a expressão de uma minoria. A crítica feminina demonstra que a visão da leitora e da crítica, num texto literário, privilegia perspectivas e reflexões que não se encontram no discurso masculino, para questionar, revisar, desvendar e humanizar conceitos baseados na experiência masculina, apresentados como universais.

Segundo Hollanda, o pensamento crítico feminino está em plena fase de expansão de ideias e de formação de um *corpus* teórico próprio para mostrar sinais de seu grande potencial crítico e político. A importância da crítica feminina fica evidente quando se percebe o grande número de pesquisas voltadas para a escrita de autoria feminina, desenvolvidas, atualmente, no Brasil e no mundo. Redescobrir uma obra literária, desvendar elementos significativos, denunciar e romper com a estigmatização da presença feminina na literatura é apenas alguns pontos de preocupação da crítica feminina, que tenciona alcançar um lugar de maior destaque dentro da crítica literária.

A leitura feminina é uma forma de interpretação, uma das muitas de um texto literário. Então, tudo que a crítica defende é seu próprio direito de libertar novos significados desses mesmos textos e, também, de escolher quais os aspectos que considera relevantes para analisar uma obra. Interessa ressaltar os pontos importantes para uma análise baseada na crítica de escrita feminina, sempre lembrando que não se trata de saber se a literatura feminina é melhor ou pior que a masculina, mas sim descobrir o que ela é, como se constrói e por que trilha determinados caminhos.

O objetivo maior do capítulo sobre a crítica feminina é resgatar parte dos estudos das pesquisadoras que discutem, em suas obras, a percepção diferencial

¹²⁹ HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Op. Cit. p. 9

da leitura de uma mulher num texto literário. É importante destacar que o trabalho não tem como objetivo estudar a crítica feminina como um todo, mas sim revelar as ideias principais que norteiam a interpretação dos romances de Ana Miranda, Luzilá Gonçalves Ferreira e Letícia Wierzchowski: o novo olhar da crítica feminina. O propósito é mostrar a atuação feminina nesse campo e a importância dos estudos, para a conscientização da mulher leitora e escritora.

2.2 Literatura de autoria feminina, no Brasil: da margem para o centro

Desde o dia em que os deuses criaram Pandora, a primeira mulher, dando-lhe uma voz, pelos quatro cantos do mundo surgiram as vozes femininas.

Georges Duby e Michelle Perrot

Na segunda metade do século XIX, momento do desenvolvimento da Revolução Industrial, da emancipação das colônias americanas e do nascimento do Romantismo, a sociedade brasileira começa a sofrer significativas mudanças políticas, econômicas, sociais que modificam o papel da mulher. As brasileiras encontram caminhos para escapar das teias do patriarcalismo que as domina durante tanto tempo e conseguem penetrar nos espaços públicos. Elas passam a frequentar os salões, teatros, escolas e algumas investem com dificuldades em carreiras profissionais. Com a conquista da educação, as brasileiras descobrem o teatro, a poesia e os romances, primeiramente como leitoras, e aos poucos, aventuram-se como escritoras, dando evasão aos sonhos oprimidos e aos questionamentos femininos. Para o teórico José Veríssimo, o público feminino é de grande importância para a formação da literatura romântica brasileira,

daquelas primeiras leitoras de romances romanescos traduzidos na intenção das damas sentimentais, lhe ficaria sempre o conceito – que foi aliás o de toda a nossa romântica até o naturalismo – que o romance é uma história puramente sentimental, cujos lances devem, pela idealização e romanescos, nos afastar das feias realidades da vida e servir de divertimento e ensino. É uma história principalmente escrita em vista das senhoras.¹³⁰

Os escritores do século XIX concedem à mulher um papel definitivo na formação e configuração do romance brasileiro, adaptam suas obras para a mulher

¹³⁰ VERÍSSIMO, José. História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). Rio de Janeiro: José Olympio, 1969. p. 26

leitora, pois “era preciso empolgar as leitoras sem lhes ferir a sensibilidade nem macular a inocência”, afirma Lúcia Miguel Pereira, na obra *História da literatura brasileira: prosa de ficção – de 1870 a 1920*.¹³¹

Ao examinar a história literária brasileira, observa-se como a mulher desde muito cedo sente a necessidade de se expressar, através da escrita, porém é difícil ultrapassar as barreiras da discriminação e da opressão da sociedade patriarcal. Abrir a porta errada, tentar ser uma escritora significa para a maioria dos homens, deixar Lilith e toda a sua conotação entrar no universo feminino. Porém, a literatura tem outro significado para a mulher, como destaca Luzilá Gonçalves Ferreira, no texto “Escrita feminina”,

a literatura serve, pois, a um indivíduo, para se dizer. A escrita é um momento de busca, de reflexão, de revelação de mundos variáveis e vários, espécies de atalhos para redescoberta das coisas que estão em nós, no mais profundo, misterioso e desconhecido espaço de que só às vezes temos notícias fora de nós. A escrita literária desse modo é uma iniciação.
132

Da necessidade de expressão e de iniciação na escrita literária, surgem inúmeras questões, tais como: onde estão as mulheres nos textos literários?; por que as vozes femininas não aparecem como protagonistas nos romances?; onde ficam as escritas femininas?; por que as mulheres não se expressam?, entre outras inquietações que despertam as pesquisas da crítica feminina nesse sentido.

Não se pode ignorar que, por motivos sociopolítico-culturais, a mulher esteve distante do mundo da fala e da escrita – dominada por muito tempo pelas vozes masculinas -, introduzindo seu nome na história literária brasileira, através dos pequenos espaços que consegue conquistar. Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo* (1980)¹³³, destaca que a construção da identidade feminina passa, necessariamente, pela diferenciação sexual e pela superioridade viril, deixando as figuras femininas em segundo plano, como o “outro”. A mulher, ao abrir espaços, sofre, ao longo dos séculos, discriminação, opressão e violências, ficando reclusa no espaço privado de seu lar. Segundo Beauvoir, “as mulheres, não se alçando à

¹³¹ MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *História da literatura brasileira: prosa de ficção – de 1870 a 1920*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1973. p. 26

¹³² FERREIRA, Luzilá Gonçalves. Escrita feminina. Disponível no site: http://avidatemacorquevocepinta.blogspot.com/2007/10/escrita-feminina_18.html

¹³³ Op. Cit. p. 13

condição de sujeito, não formaram uma comunidade, são figuras sem passado, sem história, sem religião própria.”¹³⁴ Elas são seres que não criaram mitos que expressassem seus projetos e perspectivas, pois “a representação do mundo, como o próprio mundo, é operação dos homens; eles o descrevem do ponto de vista que lhes é peculiar e que confundem com a verdade absoluta”.¹³⁵ Porém, a história das mulheres é de grande importância, como destaca Mary Del Priore em *História das mulheres no Brasil*,

a história das mulheres é relacional, inclui tudo que envolve o ser humano. [...] Nessa perspectiva, a história das mulheres é fundamental para se compreender a história geral do Brasil ou mesmo aquela do ocidente cristão.¹³⁶

A dificuldade de expressão das figuras femininas, tanto na fala quanto na escrita, resulta da não participação delas no espaço público, pois ali se sentem quase estrangeiras e restringem-se ao espaço privado no qual, muitas vezes, praticam a escrita de cartas, poesias ou diários, sem que isso chegasse ao conhecimento do homem da casa. A situação demonstra que a mulher não conhece, nem cultiva o dom da oratória e da escrita, tido como masculino e não domina os códigos culturais. O medo de falar em público ou se expressar pela escrita é perfeitamente compreensível, pois, depois de séculos de um quase silêncio e da quase completa abdicação do ato de se expressar com a própria voz, palavras e ideias, torna-se difícil para as brasileiras superar as barreiras levantadas pelo domínio masculino, ressalta Del Priore. Falar em público ou escrever representa para as figuras femininas uma intromissão no espaço masculino.

A ausência da mulher no espaço público e cultural está ligada, quase sempre, ao poder das ideologias vigentes, pois as figuras femininas viviam submissas aos homens da família e as regras patriarcais e religiosas. A questão remete à velha problemática que dá ao homem letrado a legitimação da dominação social e até mesmo literária. O homem escreve a história e a interpreta segundo seus desejos, privilegiando acontecimentos em detrimento de outros, ao destacar fatos que interessam à legitimação do seu poder e deixar na obscuridade aqueles que não o dignificam. A história literária brasileira não diverge muito da história literária de

¹³⁴Op. Cit. p. 13

¹³⁵Op. Cit. p. 183

¹³⁶DEL PRIORE, Mary. (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2000.

outros países, pois, em todas as nações, se conhecem as antologias, os compêndios de história da literatura redigidos por autores de várias tendências e com diversos critérios de seleção, na maioria deles, existe uma constante: a quase ausência de escritoras.

Rita Schmidt, no texto “Cultura e dominação: o discurso crítico do século XIX”, destaca a marginalização institucionalizada da produção feminina no século XIX, a partir da leitura crítica da obra de Araripe Júnior e salienta que tal ausência deve-se aos critérios valorativos da tradição que entende a literatura de autoria feminina como repositório de valores morais e espirituais. Segundo a pesquisadora, as autoras,

não tinham a mínima chance de serem consideradas ‘sérias’ justamente porque não se enquadravam, do ponto de vista dos críticos, na linha da continuidade instaurada pelas obras modelares de autoria masculina, - o que se poderia chamar de tradição ocidental – nem pelo crítico de verdade nem pelo critério de valor.¹³⁷

Assim, é preciso questionar a perspectiva canônica que assumem as histórias tradicionais da literatura que colocam as escritoras numa espécie de limbo, relegadas ao esquecimento, afirma Maria da Conceição Pinheiro Araújo, não como objeto que põe em xeque tais textos, mas questionar os critérios de exclusão/inclusão das mulheres escritoras.¹³⁸ Destaca Araújo que “alguns historiadores apenas elencam alguns nomes”¹³⁹ de escritoras e, às vezes, de autoras de outros países, como faz Ronald de Carvalho, em *Pequena história da literatura brasileira*¹⁴⁰ (1919) que não revela nenhuma escritora brasileira, salienta apenas as estrangeiras, tais como Safo, Madame de Staël e Georg Sand.

Na obra *História da literatura brasileira*¹⁴¹ (1888), Silvio Romero apresenta os nomes de Nísia Floresta, Maria Firmina dos Reis e Narcisa Amália. José Veríssimo, em 1916, publica sua *História da literatura brasileira*¹⁴² e não revela nenhum nome

¹³⁷ SCHMIDT, Rita Terezinha. *Cultura e dominação: o discurso crítico do século XIX*. Letras de Hoje. Revista do Curso de Pós-graduação em Línguas e Letras. PUCRS, POA, n. 109, p. 83-90, set. 1997

¹³⁸ ARAÚJO, Maria da Conceição Pinheiro. *Tramas femininas na imprensa do século XIX: tessituras de Ignez de Sabino e Delia*. (Tese de Doutorado), Porto Alegre: PUCRS, 2008.

¹³⁹ ARAÚJO, Maria da Conceição Pinheiro. Op. Cit. p. 58.

¹⁴⁰ CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: I. Briguet & Cia, 1968.

¹⁴¹ ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

¹⁴² VERÍSSIMO, José. Op. Cit.

de mulher, já Afrânio Coutinho, em *Noções de história da literatura brasileira*¹⁴³ (1931), refere-se a duas estrangeiras: Harriet B. Stowe e Madame de Staël e cita oito nomes de brasileiras na “Nomenclatura”, no final de sua obra. São elas: Rita Joana de Souza (1696), Ângela do Amaral Rangel (1725), Beatriz Fonseca (1779), Bárbara Heliodora (1795), Francisca Júlia da Silva (1874), Ignez de Sabino (1881), Nísia Floresta (1885) e Auta de Souza (1901). Outros historiadores apontam o nome de escritoras mais consagradas, deixam no esquecimento autoras como Maria Benedita Bormam e Ignez de Sabino, como é o caso de Erico Veríssimo, em 1945, na obra *Breve história da literatura brasileira*, Antonio Candido em *Formação da história da literatura brasileira* (1957) e Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira*.

Os estudos de gênero têm mostrado que a marginalização institucionalizada não resulta de forças naturais e sim de um complexo do fenômeno cultural e histórico, pois ser homem e ser mulher são categorias sociais construídas, afirma Araújo.¹⁴⁴ Desde os anos 60, as pesquisas de gênero começam a discutir a discriminação linguística sofrida pelas mulheres ao longo dos anos e observam as diferenças na maneira como o homem e a mulher se expressam, pela fala e pela escrita. Os pesquisadores encontram o uso das frequentes expressões modais, o uso de mais adjetivos, polidez na fala, preocupação com a correção gramatical, entre outros elementos que diferenciam a expressão feminina. Os estudos ressaltam que as escritoras se encontram diante de um impasse para se expressarem: se utilizassem o discurso masculino, isso seria pôr em risco sua feminilidade, mas não o utilizar seria expor-se ao ridículo, ao falar ou escrever. A maioria das representantes femininas opta pela ambiguidade na sua expressão, ou seja, adota parcialmente a expressão masculina, mantendo traços femininos como a subjetividade e uso de adjetivações. É essa ambivalência que norteia o movimento feminino e as primeiras escritas de autoria feminina, discutida pelas estudiosas que analisam a leitura e a escrita feminina.

A construção da identidade feminina passa, necessariamente, pelo recalque do universo masculino, pela diferenciação sexual e pela superioridade viril, afirma

¹⁴³ COUTINHO, Afrânio. *Noções de história da literatura brasileira*. 1931.

¹⁴⁴ ARAUJO, Maria da Conceição Pinheiro. Op. Cit. p. 59

Figueiredo.¹⁴⁵ No entanto, o papel feminino muda lentamente, sem que o papel masculino seja tocado. As mulheres penetram no espaço público através do seu trabalho; produzem um contra-discurso, uma contra-ideologia, fazendo contrastar suas ideias com as masculinas, no cenário cultural do século XX. O movimento feminista dos anos 60 destaca a incerteza, a pluralidade e a alternativa no universo social predominantemente masculino e caracterizado pela verdade absoluta, pela unanimidade e pelo conformismo. A oratória e literatura são para as figuras femininas transgressões das leis que lhes proibem o acesso ao público, às artes e à ficção, revelam uma fuga da clausura da linguagem, da escrita e de um pensamento masculino que as pensava e as representava.

Segundo Elaine Showalter, a trajetória literária que compreende a produção autoral feminina, entre 1840 e 1960, possui três etapas, tendo a cultura dominante como referencial. A primeira, a teórica denomina de *feminine* é uma etapa prolongada e se caracteriza pela imitação do discurso masculino; a segunda, uma espécie de ruptura e questionamentos de valores, denominada *feminist*. E, por último, a fase da autodescoberta, a busca da identidade da mulher, chamada *female*. A pesquisadora ressalta que não se trata de etapas rígidas, pois é possível encontrar as três presentes na obra de uma mesma escritora.

No Brasil, a literatura serve como “válvula de escape” do confinamento em que vivem as mulheres, pois a escrita retira-as da margem da sociedade. A literatura de autoria feminina é uma das primeiras conquistas da mulher na direção da autonomia política e intelectual. Aos poucos, elas se iniciam na literatura. Escrevem poemas, cartas, memórias, crônicas, contos, dramas, comédias, peças de teatro, operetas, ensaios, críticas literária e romances, às vezes, escondidas sob pseudônimos masculinos para poderem penetrar na sociedade patriarcal e, mais tarde, revelar-se na imprensa. Sua produção literária caracteriza-se por ser, para muitos críticos literários, um inexplicável mundo novo, um olhar diferencial, no qual ela é uma desconhecida para si mesma e uma estrangeira na sociedade de valores e leis masculinas.¹⁴⁶

¹⁴⁵ FIGUEIREDO, Vera Follain. Op. Cit. p. 2

¹⁴⁶ NAVARRO, Márcia Hoppe (Org.). *Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre: UFRGS, 1995. p. 11

Quando as mulheres brasileiras, nos séculos XVIII e XIX, começam a se aventurar na escrita, elas não estavam somente penetrando no universo masculino, mas dando continuidade a uma tradição de literatura feminina que se destacava na Europa e nos Estados Unidos, através das escritoras George Sand, George Eliot, Charlotte e Emily Brönte, Mary Wollstonecraft, Jane Austen, Anne Bradstreet, Harriet Becher Stowe, entre outras. Para Norma Telles, a cultura e os textos subordinam e aprisionam as mulheres antes de tentarem a escrita cuidadosamente mantida fora de seu alcance. Elas precisavam escapar de textos masculinos que as definiam como ninharia, nulidade ou vacuidade, como sonho ou devaneio e tiveram de adquirir alguma autonomia para propor alternativas à autoridade que as aprisionam. Muitos romances das ilustres senhoras tornam-se *best-sellers* e dominam o mercado editorial, causando inveja aos seus pares. Segundo Márcia Hoppe Navarro, em *Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina* (1995), uma obra ficcional pode conquistar transformações importantes para a sociedade e para a mulher,

o livro de ficção atinge uma importância enorme, pois através dele, a oralidade transformada em escritura sólida, bem alicerçada em conceitos diversos e técnicas narrativas inovadoras, assume proporções gigantescas, a palavra pode chegar a inexplorados recantos e promover mudanças significativas.¹⁴⁷

No Brasil, as escritoras surgem principalmente no século XIX, quando a imprensa e os movimentos em prol dos direitos das mulheres ganham maior destaque e iniciam discussões relativas à emancipação feminina e a maior participação dessas figuras na sociedade. Tais movimentos buscam a melhoria das condições de vida da mulher brasileira deixada sempre à margem da sociedade patriarcal.¹⁴⁸ Emergem, nesse momento, mulheres militantes da causa feminina, na literatura e no jornalismo, como Nísia Floresta Brasileira Augusta, Maria Firmina dos Reis, Júlia Lopes de Almeida, Narcisa Amália e muitas outras. Tais figuras que tinham uma educação diferenciada lutam para levar o conhecimento às demais companheiras, abrem escolas, publicam livros e artigos em jornais e enfrentam a opinião masculina que declara que a mulher não necessita saber ler nem escrever. Afirma Zahidé Muzart, em *Escritoras brasileiras do século XIX* (1999),

¹⁴⁷ NAVARRO, Márcia Hoppe. Op. Cit. p. 12

¹⁴⁸ HAHNER, June. As mulheres e os direitos da mulher no Brasil de meados do século XIX. In: *A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas: 1850-1937*. Trad. Maria Thereza P. de Almeida e Heitor Ferreira da Costa. São Paulo: Brasiliense, 1981. p. 25

no século XIX, as mulheres que escreveram, que desejaram viver da pena, que desejaram ter uma profissão de escritoras, eram feministas, pois só o desejo de sair do fechamento doméstico já indicava uma cabeça pensante e um desejo de subversão. E eram ligadas à literatura. Então, na origem, a literatura feminina no Brasil esteve ligada sempre a um feminismo incipiente.¹⁴⁹

Nesse momento, destaca-se Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810-1885), nascida no Rio Grande do Norte, considerada por alguns estudiosos uma das primeiras mulheres brasileiras a romper os limites do espaço privado e a publicar textos em jornais. Seu primeiro livro, intitulado *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*¹⁵⁰ (1832), trata do direito das mulheres à instrução e ao trabalho e exige que elas sejam consideradas capazes e merecedoras de respeito. A escritora identifica na herança cultural portuguesa a origem do preconceito no Brasil e ridiculariza a ideia dominante da superioridade masculina. Para Nísia, homens e mulheres "são diferentes no corpo, mas isto não significa diferenças na alma"; e as desigualdades que resultam em inferioridade "vêm da educação e circunstâncias de vida", salienta, antecipando a noção de gênero como uma construção sócio-cultural. Segundo a escritora, os homens se beneficiam com a opressão feminina e somente o acesso à educação poderia retirar a mulher da margem e colocá-la no centro da sociedade.

No início do século XIX, são raras as brasileiras que têm acesso à educação, ao espaço público e poucas se aventuram na escrita de poesias, diários, ensaios ou romances. A pesquisadora Ignez de Sabino, na obra *Mulheres ilustres do Brasil*¹⁵¹, em 1899, resgata apenas as escritoras Ângela do Amaral, Anna Lossio Seiblit, a Baronesa de Maranguape, Maria Benedita Bormann (Delia), Maria Ribeiro, Josephina de Azevedo e Julieta de Mello Monteiro. Outras são redescobertas somente com as pesquisas dos Estudos de Gênero, destacando-se, nesse momento, a mineira Beatriz Francisca de Assis Brandão e as gaúchas Clarinda da Costa Siqueira e Delfina Benigna da Cunha.

Em meados do século XIX, surgem os primeiros jornais dirigidos por mulheres, considerados pelos críticos uma imprensa secundária, inconsistente e supérflua,

¹⁴⁹ MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*. Florianópolis/Santa Cruz do Sul: Mulheres; Edunisc, 1999. p. 267

¹⁵⁰ FLORESTA, Nísia. *Os direitos das mulheres e injustiça dos homens*. Introdução, posfácio e notas de Constância Lima Duarte. São Paulo: Cortez, 1989. p. 35-44

¹⁵¹ SABINO, Ignez de. *Mulheres ilustres do Brasil*. 1899

pois se destina ao segundo sexo. Em 1852, no Rio de Janeiro, cria-se o *Jornal das Senhoras*, de Joana Paula Manso de Noronha, uma argentina radicada no Rio de Janeiro que incentiva as mulheres a estudarem e a buscarem um melhoramento social. O pioneirismo do *O Jornal das Senhoras* e suas colaboradoras anônimas representa um passo decisivo para a trajetória das mulheres em direção à superação de seus receios e conscientização de direitos.¹⁵²

Outro jornal importante é *O Belo Sexo*, de Júlia de Albuquerque Sandy Aguiar, publicado no Rio de Janeiro, em 1862, no qual a escritora destaca sua conscientização do pioneirismo de sua iniciativa e sua crença inabalável na capacidade intelectual feminina. Nesse periódico, as colaboradoras são incentivadas a assinar seus trabalhos, participar efetivamente do jornal e discutir os temas a serem publicados. Todas as colaboradoras são mulheres da classe alta, por isso o lucro da venda do jornal é entregue à Imperial Sociedade Amante da Instrução, uma instituição de caridade para órfãos.

Em 1870, já existia um grande número de jornais e revistas de feição nitidamente feminista, editados no Rio de Janeiro e em outros pontos do país. Entre eles destaca-se *O Sexo Feminino*, (1873 a 1875) dirigido por Francisca Senhorinha da Mota Diniz; o *Echo das Damas* (1875 a 1885), editado por Amélia Carolina da Silva Couto; *A Família* (1888 a 1897), de Josefina Álvares de Azevedo, primeiro em São Paulo depois no Rio de Janeiro; *O Corimbo* (1884 a 1944) das irmãs Revocata Heloísa de Melo e Julieta de Melo Monteiro, no Rio Grande do Sul, a revista *A Mensageira* (1897 a 1900), dirigida por Presciliana Duarte de Almeida, em São Paulo. Os periódicos apresentam conselhos sobre a vida doméstica, receitas, as novidades da moda, o romance-folhetim, os poemas e os artigos clamando pelo ensino superior e o trabalho remunerado. Nesse sentido, a imprensa cria uma rede de apoio e de intercâmbio intelectual, configura-se como um meio importantíssimo para a conscientização feminina, ajuda na afirmação da mulher como escritora e

¹⁵² Para verificar sobre a presença da mulher a imprensa do século XIX ver: Maria da Conceição P. Araújo, capítulo da Tese de Doutorado “A imprensa feminina no Brasil” (p. 72); BICALHO, Maria Fernanda Baptista. *O bello sexo: imprensa e identidade feminina no Rio de Janeiro em fins do século XIX e início do século XX*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 1988; HAHNER, June. O início da imprensa feminino. In: *A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas: 1850-1937* (p. 37)

representa uma das mais significativas amostras do pensamento feminista que rompe com o lugar determinado à mulher no século passado, afirma June Hahner¹⁵³.

As edições jornalísticas de cunho feminino são responsáveis não somente pelo desenvolvimento do hábito da leitura entre as mulheres, mas provocam também o surgimento de uma consciência e de uma identidade feminina. No século XIX, a imitação do estilo masculino só é quebrada pelo sentimento feminino que se apresenta na produção ficcional das brasileiras e demonstra que muito ainda precisava ser feito para que a literatura produzida por mulheres fosse considerada autenticamente feminina. No Brasil, encontram-se escritoras que se enquadram nesse momento da literatura feminina, entre elas: Nísia Floresta (1809-1885), Ana Luiza de Azevedo Castro (1823-1869), Maria Firmina dos Reis (1825-1917), Júlia da Costa (1844-1911), Narcisa Amália (1852-1924), Anália Franco (1853-1919), Delminda Silveira (1854-1932), Emília Freitas (1855-1908), Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), entre outras. Ainda que singulares e produtivas, as escritoras do século XIX são quase excluídas do cânone literário, ficando esquecidas até serem recuperadas pelos estudos femininos do século XX.

Lúcia Miguel-Pereira, em seu artigo “As mulheres na literatura brasileira”, registra que na ficção produzida no período de 1870 a 1920 apenas doze escritoras são reveladas pela crítica tradicional e questiona a obra de Sílvio Romero, *História da literatura brasileira* (1882): “Se deixa de citar até Júlia Lopes de Almeida e Carmem Dolores, suas conterrâneas, muitas outras, mais antigas, há de ter omitido”.¹⁵⁴ A pesquisadora aponta para a omissão do nome das mulheres no cânone tradicional brasileiro, no início do século XX.

Para quebrar o silêncio forçado, inicia-se no final do século XX um longo trabalho de resgate que reúne pesquisadores de todo o país e culmina com o lançamento da antologia *Escritoras brasileiras do século XIX* (1999), projeto da Editora Mulheres, organizado por Zahidé Muzart. A antologia reúne parte da obra de 52 mulheres brasileiras do século XIX e permite que suas vozes sejam ouvidas novamente. Muzart afirma que é inegável a importância social, cultural e política dos estudos na área de resgate e visualização dos textos produzidos pelas mulheres.

¹⁵³HAHNER, June. Op. Cit. p. 37

¹⁵⁴MIGUEL-PEREIRA. Op. Cit. p. 18

Destaca a autora: “Sinto, como historiadora e como mulher, que esta história perdida precisa ser recobrada. As mulheres devem ter sua história”.¹⁵⁵

Tais pesquisas também discutem a polêmica sobre a escritora Teresa Margarida da Silva Orta (1711-1793), brasileira que vive em Portugal e a possibilidade de seu romance, *Aventuras de Diófanos* (1777) ser considerado por alguns intelectuais da ABL (Academia Brasileira de Letras), como o primeiro romance brasileiro. As autoras do século XIX possuíam cultura, mesmo com pouco acesso à educação formal. As mulheres redescobertas buscam na literatura um caminho para expressar suas opiniões, sentimentos e questionamentos sobre sua marginalização social, mas ainda há quem pense que as senhoras brasileiras do passado não deixaram uma só linha escrita.

Entre as autoras brasileiras que se salientam no século XIX, encontram-se personagens ilustres, como a poeta Barbara Heliodora (1923), musa da Inconfidência Mineira e mulher do poeta Alvarenga Peixoto; Maria Angélica autora de 21 peças de teatro; Carmem Dolores (1852-1911), que trabalha no jornal *O País* e autora de muitos *best-sellers* em sua época. A antologia organizada pela professora Zahidé Lupinacci Muzart, em 1999, apresenta as biografias, ensaios críticos, bibliografias e pequenos textos da prosa literária e jornalística, do ensaio, das memórias e da poesia das mesmas, tirando do anonimato poetas, escritoras e jornalistas injustamente deixadas na margem pela história da literatura brasileira e revelando uma produção surpreendente.

Através da antologia, conhece-se a maranhense Maria Firmina dos Reis (1825), uma mulata bastarda que vence as barreiras do preconceito e publica, em 1859, o romance *Úrsula*, considerado por alguns pesquisadores o primeiro romance brasileiro abolicionista e um dos primeiros de autoria feminina. A poetisa e romancista cearense Emília de Freitas (1855-1908) é a autora do instigante romance *A rainha do ignoto*, que Constância Duarte considera um dos pioneiros do gênero fantástico no Brasil, entre muitas outras poetisas, contistas, ensaístas, dramaturgas e romancistas.

¹⁵⁵ MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). Op. Cit. p. 19

O movimento de emancipação feminina brasileiro, no início do século XX, apropria-se do discurso ideológico dominante, que coloca a mulher num pedestal, comparando-a à virgem Maria, para que encarnasse o papel de mãe e de esposa perfeita, conforme determina a teoria positivista. Ao usar o discurso das elites para convencer e receber aprovação social, as mulheres escritoras invadem o espaço público, fundam jornais, entram nos espaços públicos privilegiados do masculino e denunciam o estado de submissão e pobreza intelectual e existencial feminino. Uma das vozes mais significativas desse discurso feminino é a carioca Júlia Lopes de Almeida, que ressalta,

como pode uma mulher, criada entre o piano e a valsa, ou quando muito entre o pudim e a agulha, agasalhar um pensamento curioso de um filho, elucidá-lo... Banida do convívio espiritual do homem, como pode a mulher bem educar o homem?¹⁵⁶

Júlia Valentina da Silveira Lopes de Almeida (1862-1934) destaca-se no contexto social e cultural do início do século XX, pois é uma escritora reconhecida ainda em vida, que marca presença nos salões literários de sua época, mas, após sua morte, torna-se mais uma autora esquecida no cenário nacional, político e literário brasileiro. Júlia Lopes de Almeida produz peças de teatro, contos, crônicas, literatura infantil, livros de viagens, ensaios e conferências e romances, que não tem a atenção merecida pela crítica literária brasileira. Autora de uma produção considerável encontra-se à margem das histórias da literatura brasileira, que a ela reserva um papel secundário. A temática de suas obras ficcionais é afetiva, delicada, sutil, reservada, frágil ou doméstica, quando retrata as experiências da mulher no seu cotidiano ou quando descreve seu olhar sobre diferentes lugares, como se verifica na obra *Jornadas no meu país* (1920),

vamos agora com rumo à Ilha da Pintada. Na verde ilha, à sombra de espreguiçados ingazeiros, já as postas do churrasco apetitoso, varadas pelas lanças agudas dos espetos de taquara, fazem ronda às fogueiras crepitantes e baixinhas. Em cujas margens vejo de vez em quando casinholas de pescadores e uma ou outra canoa amarrada aos troncos do arvoredado baixo.¹⁵⁷

Assim como Júlia Lopes de Almeida, muitas outras vozes femininas são negligenciadas pela história literária brasileira. Observa-se que estar na margem significa ser parte de um todo, ao mesmo tempo em que se é, também, fração de um

¹⁵⁶ ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Jornadas em meu país*. 1920. p. 4

¹⁵⁷ ALMEIDA, Júlia Lopes de. P. 79

corpo social maior pelo lugar que se ocupa, porque os espaços são superpostos. Assim, os marginalizados têm um olhar e uma percepção diferente; ou seja, são corpos socioculturais presos por questões sociais de classe, raça ou etnia. Essa é a ideia que move as pioneiras feministas brasileiras no enfrentamento da questão concernente ao lugar da mulher na sociedade patriarcal. Elas só conseguem seu próprio espaço, quando tomam consciência de si mesmas e de um destino que lhes é imposto: o de esposa e o de mãe. Os Estudos de Gênero consideram que as escritoras Francisca Júlia, poetisa parnasiana paulista e Júlia Lopes de Almeida representam um marco para a mulher na literatura brasileira, pois depois delas novos nomes surgem na produção literária feminina.

Com a chegada do Modernismo, no século XX, o texto feminino diferenciado do discurso masculino, indica novos rumos que passariam a ser seguidos, a partir daquele momento. Entre as escritoras brasileiras que buscam a diferença na escrita encontram-se Cecília Meireles (1901-1964), Lila Ripoll (1905-1967), Patrícia Galvão, a Pagu (1910-1962), Raquel de Queiroz (1910-2003), Lara de Lemos (1925), Hilda Hirst (1930-2004), Adélia Prado (1935), Lya Luft (1938). A mulher encontra o seu verdadeiro jeito de escrever, dando voz às personagens femininas, antes silenciadas, que se tornam protagonistas dos romances. Memória e experiência pessoal são mescladas com o ficcional, produzem uma escrita que exprime a identidade feminina e deixam de ser o outro do masculino.

Nesse momento, o texto literário de escrita feminina apresenta a experiência de vida da mulher e, portanto, um sujeito de enunciação consciente de seu papel social. A escritora coloca a sua consciência, seja na voz de personagens, no narrador, ou na sua protagonista, para mostrar uma posição de confronto social, com respeito aos pontos em que a sociedade a destrói ou a impede de desenvolver seu direito de expressão. Esses pontos tornam-se a base da abordagem feminina nos estudos literários e, assim, busca as marcas de um espaço diferencial.

A mulher escritora procura ocupar um espaço que não existia na prosa de ficção desenvolvida pelos escritores do sexo masculino, até o início do século XX. As escritoras passam, então, a expressar suas realidades, seus sentimentos, suas experiências, mostrando as omissões e falsos juízos sobre as figuras femininas, apresentadas na literatura de autoria masculina. A valorização das diferenças é a

constatação de que o universo feminino existe e não pode mais ser negligenciado. Assim, surge a literatura brasileira de autoria feminina, no século XX, que revela o universo, público e privado, estabelece seu mundo imaginário, procura dizer de si mesma aos outros e propor maneiras inovadoras de estar e de fazer literatura, através do qual a mulher abre novos rumos no cenário cultural.

No Brasil do início do século XX, apesar das transformações sociais, a ideologia dominante não permite que grandes mudanças ocorram na escrita feminina, pois a maternidade ainda é defendida e exaltada, assim como os limites do espaço no qual a mulher pode desempenhar sua função. Nos anos de 1930, observa-se que as autoras apontam para importantes problemas da vida da mulher brasileira, provocam reações nos leitores e abrem as discussões em torno dos conflitos femininos. Verifica-se que as obras de Raquel de Queiroz apresentam protagonistas que revelam as visões da autora sobre a condição da mulher brasileira.

A produção ficcional feminina revela-se como oposição da mulher àquelas leis patriarcais que as deixavam à margem do mundo literário e da produção literária. A mulher busca a diferença como identidade para suas obras literárias, indo além do mero mimetismo masculino. Por isso, não se pode definir a escrita de autoria feminina a partir do modelo masculino. Através da desconstrução do modelo tradicional de escrita literária, a escritora busca a inovação, sem hierarquia e sem ambiguidade, partindo para diferentes rumos na produção ficcional. No século XX, a literatura feminina brasileira é um momento de liberdade de expressão do universo da mulher, paralelo ao masculino, sem imitá-lo, mas também sem desconhecê-lo. Estreiam em 1940, Lúcia Benedetti (1914), Ondina Ferreira (1909), Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles (1923); em 1950 surgem os nomes de Maria de Lourdes Teixeira (1907-1987), Lygia Junqueira e Maria Alice Barroso (1926).

A literatura feminina nas décadas de 1940 e 1950 tem como característica principal a penetração psicológica, ao demonstrar os conflitos internos da mulher, como resultado de sua condição numa sociedade patriarcal. A produção ficcional da escritora Clarice Lispector surge como marco de ruptura da escrita feminina, pois suas protagonistas lutam com a realidade brasileira e com o direito de se expressarem. A partir de 1960, a produção ficcional feminina preocupa-se em definir

a mulher como sujeito capaz de realizar seus atos e desejos. Desde os anos 60, o questionamento sobre a teoria do feminino enquanto gênero sexual, que deve ser compreendido, não como um dado recebido da natureza no nascimento, mas como uma construção cultural, ou, na acepção psicanalítica, uma diferença sexual, é constantemente discutido pelas estudiosas brasileiras. As pesquisadoras revelam que, do ponto de vista teórico, a produção de autoria feminina precisa criar, politicamente, um espaço próprio dentro do universo da literatura. Um lugar em que a mulher expresse a sua sensibilidade, suas vivências, a partir de um ponto de vista e de um sujeito de representação próprio, que sempre constituem uma percepção da diferença.

A temática que nasce no momento é mais afetiva, delicada, sutil, reservada, frágil ou doméstica, quando retrata as experiências da mulher no seu cotidiano, se for essa sua vida, mas o cânone da literatura brasileira de autoria feminina se modifica mesmo, quando a mulher começa a descrever suas vivências resultantes, não do enclausuramento ou opressão, mas a partir de uma vida de sua livre escolha, com uma temática afastada das atividades tradicionalmente conhecidas como "domésticas" e "femininas", herdadas pela história. Assim, a escrita feminina, no Brasil, volta-se para assuntos que demonstram uma percepção diferente, tais como: a representação de heroínas fortes, determinadas, corajosas e que se destacam por transgredir as regras da sociedade em que estão inseridas. As grandes matriarcas que lutam para defender as suas famílias; as mulheres sedutoras, uma mistura de deusas ou demônios, que buscam o amor e o prazer sexual e as heroínas questionadoras de seus destinos, entre outros temas.

A escrita feminina afirma-se, no final do século XX, como destaca Luiza Lobo, no ensaio "Literatura e história: uma intertextualidade importante", publicado na obra *Gênero e representação: teoria, história e crítica* (2002),

a literatura de autoria feminina no Brasil afirmou-se de forma mais radical na década de 1970, adotando uma visão de mundo, mais pessoal, psicológica, voltada para o eu interior, num diálogo íntimo, numa linguagem introspectiva e elaborada. Seguiu, em grande parte, a influência de Clarice Lispector, a grande figura representativa da ficção naquela época. Seguindo, em grande parte, as ideias das estudiosas da questão feminina, a literatura feminina estende-se, com algumas dessas características até os dias de hoje.¹⁵⁸

¹⁵⁸ LOBO, Luiza. Literatura e história: uma intertextualidade importante. In: DUARTE, Constância Lima (Org.) *Gênero e representação: teoria, história e crítica*. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 108

Esses traços constituíram a marca da literatura de autoria feminina, na década de 1970, quando se estabelece de forma definitiva. Nas produções ficcionais femininas dos de 1970 e 1980, delineia-se uma personagem feminina inconformada com sua situação social, buscando autonomia e liberdade, mas atingem apenas uma autonomia relativa, porque essa se associa à morte ou à solidão. Para Regina Zilberman, as personagens criadas nesse momento experimentam uma ruptura num plano somente individual, que é possível atingir porque suas outras dificuldades, como as de ordem econômica, estão resolvidas; ou racionalizam a emancipação, encarando-a como rompimento com preconceitos morais ou sociais de que se afastam, isolando-se do mundo que gera os valores agora rejeitados.¹⁵⁹

No século XX, a escrita feminina estrutura-se em torno das relações de gênero e torna visíveis as assimetrias sociais. Encontram-se autoras como Patrícia Bins (1940), que representa a trajetória das suas personagens, levando-as ao autoconhecimento, através da individuação; Lya Luft (1938) que revela o trágico e o grotesco e articula-os para mostrar as regras do jogo, no qual a mulher é quase sempre perdedora; Márcia Denser (1949) que apresenta uma personagem caçadora, que acaba, porém, caçada e degradada; Sônia Coutinho (1939) que desloca suas protagonistas no espaço em busca de uma realização que não acontece, entre outras escritoras que continuam surgindo no panorama literário brasileiro.

A escrita feminina encontra expoentes importantes como Marina Colasanti (1938), Maria Adelaide Amaral (1942), Patrícia Melo (1968), Adriana Lisboa (1970), Clarah Averbuck (1979), Cíntia Moscovich (1958), entre outras escritoras. As marcas da trajetória da narrativa de autoria feminina, na literatura brasileira, revelam diferenças no desfecho das tensões dramáticas vividas pelas personagens femininas, demonstrando a percepção diferencial das escritoras sobre o texto literário. A produção dessa época demonstra uma espécie de explosão da fala da mulher e revela um sujeito questionador e que tenciona conhecer-se.

¹⁵⁹ ZILBERMAN, Regina. Op. Cit. 1985. p. 85

Na tentativa de redescobrir a história do Brasil, no final do século XX, a literatura de autoria feminina debruça-se sobre o passado, para produzir suas obras ficcionais históricas. Segundo Luiza Lobo,

assim, após a ocupação da literatura infantil pela mulher, o que seria presumível de acontecer, pois é uma área contígua ao ambiente doméstico, familiar, educativo e maternal, notamos o aparecimento ou amadurecimento de livros de ação, após a década de 1990, sob a forma de Romance Histórico.¹⁶⁰

Nos romances históricos de autoria feminina, encontram-se elementos que marcam a expressão de uma nova tendência na literatura brasileira, com personagens semelhantes às figuras reveladas pela Nova História e características do novo romance histórico. Nesse sentido, é importante resgatar a formação da ficção histórica produzida por mulheres brasileiras, como se poderá observar no capítulo seguinte para analisar tais aspectos.

2.3 Ficção histórica de autoria feminina, no Brasil

É necessário que a existência parta de si [...] e que, sem nunca ser o centro, seja sempre a força impulsiva do seu próprio destino.

Mme. Staël (1796)

A crítica literária feminina defende seu direito de libertar novos significados dos textos e de escolher quais os aspectos que considera relevantes para analisar uma obra, seja ela uma obra de autoria masculina ou feminina. Interessa ressaltar os aspectos importantes para uma análise, sempre lembrando que não se trata de saber se a literatura feminina é melhor ou pior que a masculina, mas sim descobrir o que ela é, como se constrói e por que trilha determinados caminhos. No final do século XX, o questionamento da literatura se amplia e aprofunda, a partir da preocupação com a representatividade das minorias. Nessa perspectiva, surgem pesquisas que fazem uma revisão da representação da mulher na literatura, os Estudos de Gênero, que apresentam novas maneiras de se pensar sobre as mulheres e abrem caminhos para a tomada de consciência feminina.

¹⁶⁰ LOBO, Luiza. Op. Cit. 2002. p. 108.

A condição de subordinação da mulher brasileira na sociedade patriarcal dos séculos passados deixa marcas na história das figuras. Talvez a mais evidente seja a do silêncio e ausência do espaço público, porque não se tem acesso direto ao discurso feminino senão no século XIX. Os pesquisadores conhecem as histórias das mulheres através da linguagem formal dos discursos masculinos de procuradores, inquisidores, escrivãos, advogados, juízes, padres, etc., daquela época. Não se conhecem os desejos, as vontades, os problemas, os medos, as queixas e decisões das figuras, senão em documentos oficiais.

Os estudos da Nova História encontram fontes diferenciais para estudar a vida das brasileiras que formam a sociedade de momentos históricos passados, pois tem acesso a documentos distintos daqueles usados nos séculos anteriores. Os historiadores encontram novas indicações em diários femininos, cartas, artigos de jornais escritos por jornalistas, advogadas, médicas, professoras e nos livros de viagens dos estrangeiros que vieram conhecer e estudar o Brasil e registrar a presença feminina e os seus papéis sociais.

Desse olhar inovador da história, juntamente com as pesquisas dos Estudos de Gênero, os pesquisadores compõem um quadro social mais completo, analisam melhor a condição e a posição das brasileiras nos séculos passados. A partir de tais estudos, analisa-se a presença da personagem feminina na narrativa ficcional histórica, atribuindo-lhes os questionamentos, as atividades e os pensamentos das brasileiras do Brasil colonial e Imperial. Através da voz das narradoras, desvenda-se todo um universo feminino, repleto de reflexões e conflitos que marcam a mulher daquela época.

Com o apogeu do Romantismo no século XIX, emerge uma grande necessidade de encontrar a identidade nacional, surgem assim os romances que refletem características e traduzem a sociedade oitocentista, pregando a valorização da pátria como expressão do nacionalismo. Nesse momento, nasce no Brasil o romance histórico de autoria masculina, que conduz ao mundo ficcional o pensamento e a expressão histórica de uma época, auxiliando na construção de uma identidade nacional. Na história literária brasileira, observa-se a carência de romances históricos de autoria feminina. A pesquisa do cânone literário de séculos passados mostra-nos centenas de romances, como os de Maria Firmina dos Reis,

Carmem Dolores e Julia Lopes de Almeida, as peças de teatro, de Maria Angélica, muitos poemas, como os de Bárbara Heliodora e Emília de Freitas e o diário de Nísia Floresta. Aparentemente, para criar um romance histórico era necessário um conhecimento do real do passado brasileiro que só poderia ser revelado por homens pertencentes ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, ao Colégio Jesuítico, à Escola de Direito ou, posteriormente, à Academia Brasileira de Letras. Era muito difícil às escritoras do passado ter acesso a bibliotecas, já que não podiam visitar lugares públicos desacompanhadas.

Então, à mulher, cabia a escrita de textos de memórias, de confissão, de recordação pessoal, como “os ensaios romanceados, didáticos e rememorativos de Nísia Floresta, cuja escrita de um poema indianista já indicava uma escritora de grande ousadia para o seu tempo, talvez por ter passado a maior parte de sua vida na Europa”, como destaca Luiza Lobo, em seu ensaio “Literatura e história: uma intertextualidade importante”, publicado na obra *Gênero e representação: teoria, história e crítica*.¹⁶¹ Segundo a pesquisadora, a mulher é isolada da vida exterior, volta seu olhar para o particular, movimento exatamente antagônico ao da história, que é a capacidade de contextualizar atos, unir fatos externos e gerais e tirar conclusões sobre eles, discorrer e emitir opiniões que alcançam o cotidiano de um conjunto de pessoas, sob o ponto de vista exterior e político e mostrar conhecimento de elementos estranhos à vida pessoal da autora.

Devido à dificuldade de acesso ao espaço público das bibliotecas para colherem dados, as mulheres ocupam-se com a escrita de textos memorialísticos, confessionais, de recordação pessoal e poesias. Longe do espaço público, a escritora volta seu olhar para o espaço privado, revelando suas vivências e seu mundo interior. Tal movimento é contrário ao da história, por isso existe a carência de romances históricos de autoria feminina. Porém, não se pode afirmar que tal tipo de romance não tenha sido praticado por nenhuma autora do século XIX, porque os Estudos de Gênero redescobrem seguidamente novas obras de autoras do período histórico. Além disso, encontram-se alguns romances brasileiros femininos da época com algumas características da narrativa histórica.

¹⁶¹ LOBO, Luiza. Op. Cit. 2002. p. 108

Para José A. P. Ribeiro, na obra *O romance histórico na literatura brasileira* (1976),

o romancista histórico é aquele que sendo doublé de historiador e literato, toma por tema de seu livro, um trecho da história de sua pátria, reapresentando os fatos, não com a monotonia dos textos frios, como acontece com os didáticos, cheios de nomes e datas, mas ao representar o fato histórico insípido e didático, faz isto, sem contudo, fugir da verdade histórica. Como literato que é, ele enfeita com palavras bonitas a imagem frígida da história.¹⁶²

As palavras de Ribeiro revelam que existem romances de autoria feminina no século XIX com algumas características de um romance histórico, pois apresentam trechos da história do Brasil, como pano de fundo para seus personagens. Mas não se encontra o típico romance histórico, como define Lukács em sua teoria sobre o gênero. No século XIX, salienta-se a escritora Ana Luisa de Azevedo Castro (1823 - 1869), autora do romance *D. Narcisa Vilar* (1859), que apresenta características do romance histórico. Segundo Lobo (2002), a autora, como tantas outras mulheres do século XIX, esconde-se sob o pseudônimo de “Índigena do Ipiranga” ao assinar os capítulos do jornal e torna-se motivo de grandes equívocos. Antes, porém, escreve em folhetins românticos, seriados em capítulos, no jornal *A Marmota*, do Rio de Janeiro, de 13 de abril a 6 de julho de 1858. *D. Narcisa Vilar* é um romance que discute o tema da opressão da mulher pela família e sociedade da época, tendo como pano de fundo os acontecimentos históricos da época, como a escravidão dos índios pelos colonizadores e discute os temas de denúncia do patriarcalismo e do racismo.

No século XX, a obra *Romanceiro da Inconfidência* (1953), de Cecília Meireles (1901-1964), é um marco na escrita histórica e parece ser a afirmação de uma nova identidade da escrita feminina. Trata-se de uma narrativa ritmada com uma temática que remete à época da Inconfidência Mineira, apresenta romances, cenários e falas que reconstituem a história e tecem comentários sobre os acontecimentos e personagens envolvidos. É possível encontrar, em diversos momentos anteriores à década de 1970, obras que tratam de temas históricos na literatura brasileira, mas com caráter regional e são poucas as escritoras do início do século passado que escrevem romances históricos. Entre elas cabe destacar: Dinah

¹⁶² RIBEIRO, José. A. P. *O romance histórico na literatura brasileira*. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciências e Tecnologia, 1976. p. 20-21

Silveira de Queiroz (1917-1982) e Heloísa Maranhão (1925) que se empenham na pesquisa de fontes documentais, para criar obras de temática histórica.

Os romances históricos de Dinah Silveira de Queiroz retratam alguns momentos da história do Brasil, como se observa na obra *A muralha* (1954), que apresenta os momentos da ocupação de São Paulo, destaca as lutas entre os índios e a população paulista, nos séculos XVI a XVIII. Já o romance de fundo maravilhoso, *Margarida la Roque: a ilha dos demônios* (1949) reúne o ficcional, o imaginário, as aventuras, a literatura histórica de viagens e a história do Brasil. Nas obras, Dinah salienta a situação de submissão da mulher no Brasil colonial e ressalta sua sexualidade, sensualidade, determinação e força. A autora também escreve outras obras com temática histórica: *Era uma vez uma princesa* (1960), *A princesa dos escravos* (1966), biografia romanceada da vida da princesa Isabel e *Comba malina* (1969).

A escritora Heloísa Maranhão escreve poesias, em *Castelo interior e moradas* (1978), com linguagem histórica, ao se inspirar e parafrasear livro homônimo de Santa Teresa d'Ávila; peças de teatro *Inês de Castro, a rainha morta* (1975) e *Tiradentes* (1970); e os romances que possuem temas históricos e discutem diferentes assuntos, como a escravidão, a opressão feminina, a sexualidade, etc. Alguns romances de Heloísa Maranhão mesclam figuras históricas com personagens fictícios, como *A rainha de Navarra* (1986) e *Dona Leonor Teles* (1985), que retomam e recriam cenas dramáticas e situações de conflito ligadas a um contexto antigo. Segundo Luiza Lobo, a obra que mais se aproxima de um romance histórico, em Heloísa Maranhão, é seu último romance, *Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz* (1997). Lobo afirma, em seu ensaio “Literatura e história: uma intertextualidade importante” (2002),

a técnica é o abandono dos traços documentados sobre a figura histórica da ex-escrava e a tentativa de tecer um estilo maravilhoso e romanceado, e a fusão e recriação das vidas de diversas escravas, misturando gêneros e personagens. Desse modo, Maria Egipcíaca se transforma numa Chica da Silva a partir de determinado ponto do romance. O método de trabalho de Heloísa é a pesquisa documental de fontes, personagens, períodos, que em seguida, como ela própria o definiu em depoimento pessoal a mim, passa por um embaralhamento de dados. Então ela os rescreve de acordo com sua imaginação - da forma o mais livre possível.¹⁶³

¹⁶³ Idem. p. 110

Ressalta Luiza Lobo que é preciso saber se esse é um romance histórico ou se leva ao extremo a afirmativa dos próprios historiadores de que a história não passa de uma série de narrativas ou versões de uma verdade que é impossível captar - mesmo porque no pós-moderno, se duvida que exista um único paradigma da verdade, e, portanto uma versão única para a história. Para a autora: “O que há são leituras”.¹⁶⁴

No final do século XX e início do XXI, as autoras brasileiras aventuram-se na escrita ficcional histórica, entre elas: Maria José de Queiroz (1936), Vera Moll (1945), Ana Miranda (1951), Marilene Felinto (1958), Alda Andréia Therkovsky (1969), Letícia Wierzchowski (1972), entre tantas que despontam na escrita de romances históricos. Os romances contemporâneos históricos de autoria feminina possuem elementos do novo romance histórico, tais como a palavra fragmentada, a tendência de impregnar a escrita com elementos da oralidade, uso de linguagem simbólica, seguindo os padrões da verossimilhança em relação à realidade histórica. Os elementos peculiares também se encontram na produção histórica de autoria masculina, mas, na escrita feminina, há mais subjetividade ao analisar as ações das personagens, as protagonistas são mulheres, na maioria das vezes, as figuras históricas são personagens secundárias e os fatos históricos servem de pano de fundo para as ações das protagonistas. As figuras femininas se destacam como mulheres transgressoras, questionadoras e capazes de lutar por seus desejos e direitos, mas a verossimilhança é respeitada, pois todas as mulheres desenvolvem ações que não comprometem a coerências dos fatos narrados.

Os romances contemporâneos de autoria feminina possuem personagens da história oficial que interagem com figuras fictícias para reler e repensar o passado brasileiro. A narrativa, muitas vezes, é em primeira pessoa, revela fatos verídicos mesclados com ficção, num texto criativo e interessante. A partir de uma meticulosa pesquisa de documentos históricos e apoiados nos ideais da Nova História, as autoras recriam a época desejada e revelam uma linguagem característica que reforça a verossimilhança com a história. As obras históricas contemporâneas de escrita feminina possuem traços comuns que os distinguem das obras históricas de

¹⁶⁴Idem. p. 110

autoria masculina e permitem que se destaque os novos olhares das produções ficcionais que as particularizam.

As autoras inovam a produção ficcional histórica brasileira por representar personagens femininas que fogem às convenções, mas sempre dentro da medida do verossímil, em relação ao que se espera do comportamento de uma mulher no passado. As escritoras trabalham com uma rigorosa mimese e suas pesquisas documentais procuram levantar, através da história das mentalidades, momentos da história do cotidiano e da vida privada da população brasileira dos séculos passados, reconstruindo a memória nacional.

Pela realidade que a prosa histórica feminina representa, o nacionalismo literário ou a representação de uma identidade nacional não consegue mais ocupar um plano fundamental e unificador. Isso não impede que surjam novos nacionalismos literários, representando a construção nacional, não mais com um caráter unificador e hierarquizante das demais formas de diferenciações internas e externas, mas as apresenta em todos os seus matizes, diversidades, conflitos, paradoxos e consensos, para revelar como as novas e velhas identidades remontam as diferenças sobre outras unidades, uma vez que as ideias de compartilhamento e de totalidade não desaparecem da realidade e da experiência humana, pelo menos enquanto desejo.

A preocupação com o passado histórico, enfatiza Linda Hutcheon, não deve ser vinculada ao recuo nostálgico no tempo, como fizeram os antepassados românticos - a noção precisa ser superada, e, conseqüentemente, assimilada à possibilidade de retornar ao passado criticamente, como propõe o pós-modernismo, utiliza-se de artifícios como a ironia, a paródia, a auto-reflexividade, auto-referencialidade. A produção ficcional histórica contemporânea não nega a existência da história, apenas chama a atenção para importância de se pensar criticamente o passado, uma vez que tal legado chega através de textos e contribuem para a formação dos mitos históricos hoje existentes. Nesse sentido, todos os aspectos estão presentes na literatura feminina, demonstram a importância da avaliação e discussão de obras históricas escritas por mulheres. Assim, destacam-se três autoras que buscam inovar a escrita histórica, no final dos anos XX e início do XXI: Letícia Wierzchowski, Luzilá Gonçalves Ferreira e Ana Miranda, a

quem se passa a dar maior ênfase, pois formam o *corpus* de análise da tese de doutorado.

Letícia Wierzchowski é autora dos romances *Eu@teamo.com.br* (1999), *O anjo e o resto de nós* (2001), *A casa das sete mulheres* (2002), *Ficções fraternas* (2003), *Cristal polonês* (2003) e *O pintor que escrevia* (2003), *Um Farol no pampa* (2005), *Uma ponte para Terebin* (2005), *Prata do tempo* (2009), *Os aparados* (2009) e também escreve contos e livros infantis. As obras *A casa das sete mulheres* e *Um farol no pampa* apresentam características do novo romance histórico, pois revelam um olhar diferenciado para a ficção brasileira de autoria feminina, uma vez que tentam dar voz aos esquecidos, aos excluídos, aos oprimidos. Também possibilita repensar a história das mulheres, nos primeiros tempos do Brasil imperial, reinventa a história da Revolução Farroupilha e a Guerra do Paraguai de um ponto de vista diferencial.

Outra escritora que se destaca por suas obras históricas é a pernambucana Luzilá Gonçalves Ferreira cuja obra desenvolve-se em dois aspectos: o resgate de fatos históricos e o papel social da mulher enquanto cidadã. A escritora publica os ensaios, *O tempo sem remédio na farmácia* (1982), *A anti-poesia de Alberto Caieiro* (1990) *A fala roubada: cem anos de imprensa feminina em Pernambuco* (1991); *Cinzas no jardim: Lou Salomé* (1982); os poemas intitulados *O espaço do teu corpo* (1985); e os romances *Muito além do corpo* (1988), *Voltar a Palermo* (2002), *No tempo frágil das horas* (2004), *Deixa ir meu povo* (2010) obras que não possuem temática histórica, mas discute o enigma do feminino.

O romance *Os rios turvos* (1993) reescreve e reinterpreta a vida do poeta Bento Teixeira e descreve-o através da percepção de sua esposa, Filipa Raposa. A figura feminina possui uma capacidade de reflexão muito grande, uma ânsia de viver e amar que a torna diferente das mulheres da sociedade em que está inserida. A obra intitulada *A garça mal ferida* (1995) revela uma narrativa feminina, na qual a protagonista, Anna Paes D'Altro, retrata o momento histórico da permanência dos holandeses, em Pernambuco, e o período do governo de Maurício de Nassau. *No tempo frágil das horas* (2003), um romance histórico que refaz a trajetória da baronesa Antônia Carneiro da Cunha, a partir de uma fotografia antiga. Apresenta os amores, os desejos, as frustrações e os pensamentos da nobre pernambucana,

destaca-se por usar uma temática histórica e apresentar personagens femininas que fogem dos estereótipos descritos pela literatura tradicional. Luzilá Gonçalves Ferreira recria a vida social, do Brasil colonial, tanto em termos de linguagem quanto de narrativa histórica.

A escritora cearense Ana Miranda destaca-se por um grande número de obras que obedecem as características do novo romance histórico e revela uma narrativa ficcional inovadora da história do Brasil. A autora também publica poesias, *Anjos e demônios* (1979), *Celebrações do outono* (1983), *Que seja em segredo* (1998); os contos intitulado *Noturnos* (1999). Em 1998, publica uma coletânea de poesias de amor e, em 2000, uma antologia de sonhos, intitulada *Caderno de sonhos*, escrito quando a autora tinha vinte e um anos de idade.

Seu primeiro romance histórico, *Boca do Inferno* (1989), uma recriação literária do Brasil colonial, cujos personagens centrais são o poeta Gregório de Matos e o jesuíta Antônio Vieira, é publicado em diversos países e recebe o prêmio Jabuti, em 1990. A segunda obra, *O retrato do rei* (1991), é recriação histórica da Idade do Ouro do Brasil, apresentada como pano de fundo do romance de Mariana de Lancaster e o jovem Valentim. Ela narra a Guerra dos Emboabas, na qual paulistas e portugueses se defrontam, no início do século XVIII, pelo controle da região do ouro, nas Minas Gerais.

No terceiro romance, *Sem pecado* (1993), a protagonista, Bambi, é uma frágil adolescente, ingênua e sonhadora, que chega à cidade grande com a ambição de se tornar atriz de teatro. Publicado, em 1995, *A última quimera*, é uma narrativa sobre o poeta Augusto dos Anjos, passado no Rio de Janeiro, na *Belle Époque*. A obra apresenta às inquietações metafísicas que consumiam o jovem poeta e traçam um quadro impecável dos costumes e dos principais acontecimentos da época. Em 1996, Ana Miranda escreve *Desmundo*, impressionante recriação do século XVI, que narra a história de órfãs portuguesas mandadas ao Brasil para se casar com os colonos. A obra é, ao mesmo tempo, uma experiência linguística e um mergulho na alma de uma mulher do século XVI. Ainda em 1996, a escritora publica a novela *Clarice*, em que a escritora Clarice Lispector é personagem.

O romance *Amrik* (1997) reconstitui a história do Brasil do final do século XIX e início do século XX, e conta a história dos imigrantes libaneses, em São Paulo. Através da narração da personagem feminina Amina, conhece-se a história da formação da sociedade paulista, os costumes e a cultura dos libaneses, a problemática do machismo, entre outros pontos. Em 2002, a autora lança o romance *Dias & dias*, narrativa lírica que reproduz a linguagem do Romantismo. Ana Miranda retrata a vida do poeta Antônio Gonçalves Dias, combina história e ficção para narrar uma história sobre o amor, os costumes provincianos no interior do Brasil durante o século XIX, a descoberta da cultura indígena e a beleza da poesia do poeta. Ana Miranda também escreve artigos, ensaios, crônicas, literatura infantil e resenhas críticas para jornais e revistas, roteiros para cinema, além de trabalhar em edição de originais, pesquisa e organização de publicações, tendo preparado obras de Otto Lara Resende e Vinícius de Moraes.

Inovadoras do romance histórico brasileiro, as autoras representam personagens femininas rebeldes, determinadas, sensuais que fogem às convenções e ousam tomar atitudes corajosas. As produções ficcionais trabalham com uma rigorosa mimese, pois sua pesquisa documental procura levantar, através da história das mentalidades, momentos da história do cotidiano e da vida privada da população brasileira dos séculos passados. As narrativas apresentam personagens da história oficial, interagindo com personagens fictícias para reler e repensar o passado brasileiro e revelam fatos verídicos mesclados com ficção, numa narrativa criativa e interessante. Ao realizar uma meticulosa pesquisa de documentos históricos e apoiadas nos ideais da Nova História, as autoras recriam a época desejada e revelam uma linguagem característica que reforça a verossimilhança com a história.

Letícia Wierzchowski, Luzilá Gonçalves Ferreira e Ana Miranda valorizam elementos importantes para representar suas figuras femininas, demonstram o novo olhar sobre a mulher brasileira, para além dos estereótipos de passividade e opressão do passado e da história oficial. As percepções da escrita feminina são valorizadas pela crítica de autoria feminina que busca encontrar aspectos diferenciais para formular sua análise de um texto literário. Nesse sentido, o presente trabalho ressalta as características comuns, nas obras das três escritoras,

para evidenciar as diferenças entre os romances históricos tradicionais e as produções ficcionais femininas de temática histórica.

3 NOVOS OLHARES PARA A ESCRITA DE AUTORIA FEMININA: ANA MIRANDA, LUZILÁ GONÇALVES FERREIRA E LETÍCIA WIERZCHOWSKI

3.1 *Desmundo*¹⁶⁵: encontro de dois mundos

Reescrever a história pressupõe desconfiar em relação às categorias dadas como universais, privilegiando as singularidades, as pluralidades e as diferenças.

Ana Maria Colling

Ao final do século XX, observa-se no Brasil um tipo de romance histórico capaz de refletir e construir uma nova visão da história brasileira, mais compatível com a realidade latino-americana, e deixa de lado a produção de narrativas que representavam a visão da história oficial¹⁶⁶. Com essa consciência, cria-se uma literatura capaz de rever as certezas universalizantes do discurso colonizador. O novo discurso caracteriza-se pela vontade de reinterpretar e reconstruir o passado brasileiro, com um olhar diferencial, livre das amarras conceituais criadas pela história e a literatura tradicional.

Os romances históricos contemporâneos possuem a consciência do poder da representação, da criação de imagens, da narração e de sua importância na constituição das identidades das nações modernas. Através da releitura da história do Brasil, o escritor desvenda a mentalidade perpetuada pelas elites locais e pelos discursos oficiais. No Brasil, encontram-se algumas escritoras que se destacam na escrita desse tipo de narrativa histórica, entre as quais, Ana Miranda, que reconstrói ficcionalmente a história brasileira com uma percepção diferenciada e faz ressurgir acontecimentos negligenciados do passado, olhando para o passado com a descrença dos tempos atuais.

¹⁶⁵MIRANDA, ANA. *Desmundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Todas as referências à obra serão retiradas dessa edição e terão as páginas indicadas entre parênteses.

¹⁶⁶FIGUEIREDO, Vera Follain de. Op. Cit. p.1

A narrativa histórica de Ana Miranda desconstrói a grandiosidade dos fatos consagrados pelo discurso histórico tradicional, para oferecer ao leitor cenas dos bastidores, os costumes e a cultura da sociedade colonial, os segredos de alcova, os mexericos de antigamente, momentos do cotidiano, entre outros aspectos. Sua obra trabalha com a crítica de costumes, revelam os fatos da vida pública e privada de personagens reais e fictícios, as motivações mesquinhas que marcam as ações dos poderosos, a posição e a situação da mulher na sociedade, a devassidão, aspectos revelados pela Nova História e ausentes do romance histórico tradicional.

Ana Miranda volta-se para o passado brasileiro para colher material para seus romances. Suas obras apresentam temas semelhantes aos discutidos pelos pesquisadores da Nova História, como Peter Burke, Le Goff e Mary Del Priore. Reconstituem, assim, o passado com novos temas de ficção, concentram-se na vida privada e nos costumes de pessoas simples e personalidades históricas, tais como as órfãs vindas de Portugal para casarem com os colonizadores do Brasil, no romance *Desmundo* (1996); os poetas brasileiros: Gregório de Matos Guerra, em *Boca do inferno* (1989), Augusto dos Anjos, em *A última quimera* (1995) e Gonçalves Dias, no romance *Dias e dias* (2002); os imigrantes, na obra *Amrik* (1997); os emboabas e paulistas de *O retrato do rei* (1991).

A história recente destaca que o acesso à história dos primeiros anos de colonização do Brasil dá-se através dos textos de cronistas portugueses, das cartas dos jesuítas à Coroa, dos arquivos eclesiásticos e judiciários e dos arquivos nacionais e locais. O romance *Desmundo*, de Ana Miranda, lê tais momentos a partir de um outro prisma. Acompanha o olhar feminino da personagem principal, a órfã Oribela, que narra a sua comovente experiência na colônia portuguesa, com requinte e beleza e pontua com *flashes* da história do Brasil, salientando uma narrativa diferenciada.

Através da narrativa de Oribela, o leitor penetra no cotidiano, na ação, nos costumes e no pensamento da época. Depara-se com aspectos ausentes na história tradicional, tais como as vivências femininas, a religiosidade, o medo da nova terra, o despertar do amor e da sexualidade, a vida dos índios e de pessoas comuns, aspectos discutidos pela nova história que propõe uma leitura vista-de-baixo. O relato da personagem possibilita, ao leitor, pensar no que existe em comum entre ela

e outras pessoas do século XVI, herdeiras dessa forma peculiar de ver o mundo. O ato de dar a palavra a uma mulher e fazê-la sua heroína já ressalta a criatividade e autenticidade do romance de Ana Miranda.

O romance *Desmundo* compõe-se de dez partes, com títulos precisos que refletem o seu conteúdo e parecem resumir a história, são eles: A chegada, A terra, O casamento, O fogo, A fuga, O desmundo, A guerra, O mouro, O filho, O fim. Cada parte é dividida em capítulos curtos, numerados, com afinidades temáticas. Numa obra com características intimistas, como o romance *Desmundo*, os elementos externos são importantes, pois propõem um pacto romanesco e apresentam ao leitor uma narração atribuída a um narrador fictício.

A capa e o início das partes da obra possuem imagens gráficas indefiníveis, nas quais o ser humano e o animal se entrecruzam, numa mescla sobrenatural, nas quais as ilustrações feitas pela própria autora parecem traduzir o olhar de uma mulher estrangeira sobre a exuberante e diabólica terra brasileira e revelam a dificuldade de encontrar naquele lugar um limite entre os homens e os animais. Na visão de Oribela, os habitantes da colônia não agem como seres humanos, possuem atitudes rudes, violentas e pecaminosas e vivem feitos animais sem seguirem as leis de Deus. Sua visão cheia de medos, desconfianças e religiosidade marca sua busca pelo desvendamento do Novo Mundo. Os desenhos de Ana Miranda, unidos às imagens de embarcações na capa, induzem o leitor a imaginar que o romance trata de viagens. Tal idéia é fortalecida com as epígrafes da poesia de Fernando Pessoa sobre a “distância abstrata”, e pela carta de Manoel da Nóbrega ao rei de Portugal, em 1555, que pede mulheres para casar com os colonizadores.

A linguagem do romance de Ana Miranda aproxima-se do século XVI para dar veracidade ao discurso de Oribela. A personagem-narradora relata sua história em português (língua do colonizador), apresenta outras línguas misturadas ao seu discurso, para criar uma transposição de palavras, uma aclimação de sua língua para explicar o que lhe parece inexplicável e uma interação entre as palavras da personagem com as índias brasileiras. A diversidade de línguas presentes no romance, como o latim, o português, o espanhol e as expressões em língua indígena acentuam o conflito linguístico, social e cultural da sociedade do século XVI,

elemento discutido pela nova história que pesquisa a linguagem da época para conhecer os costumes e a cultura.

A narradora utiliza-se de símbolos que torna o romance mais complexo e revela sua inserção na produção literária feminina. Os símbolos mais recorrentes do discurso da protagonista são a água e o fogo. A água representa o passado de Oribela, sua volta para casa, porque acredita que sua alma estaria no fundo do mar, purificada pela água. O elemento também significa a purificação divina dos pecados do mundo,

um dia Deus alagaria o velho mundo com as águas do céu em que se afogaria todo o gênero humano como se matasse uma vaca brava e a terra ficaria deserta, restando os que tinham vindo ao novo país e quem aqui fosse o mais forte seria o rei do mundo. (p. 85).

O fogo significa o inferno e o pecado, quando é relacionado aos cabelos do mouro ou comparado ao desmundo. Ao final da narrativa, o elemento passa a significar a renovação da vida da personagem-narradora. Ela põe fogo em tudo para esquecer suas experiências naquele lugar,

quis eu ver o incêndio até a derradeira chama, custou pouco a se desfazer a casa e todas as suas fortalezas viraram um monte de brasa, coisas retorcidas, nada que se pusesse conhecer por nome, só por cinza, no que queria eu dizer para mim, devia esquecer tudo no meu passado, ardendo o fogo na madeira ardia também a minha alma, onde se agasalhavam as lembranças (p. 209)

Ao examinar a narrativa, percebe-se que a narradora não encontra palavras para explicar a terra em que se encontra, utiliza, além dos símbolos (água e o fogo); palavras não dicionarizadas (desrumo, lembranças, alaternas, quadradeza, entre outras), expressões: “uma rede de tristuras tenebrosas” (p. 125); superstições “aquele que no quarto apaga a luz é o primeiro que morre” (p. 66); “dar a água do banho para os noivos beber para cativar seus sentimentos” (p. 66) e muitas metáforas. Uma das metáforas mais usadas no discurso de Oribela é “Nem dobrou minha alma em joelhos” (p. 59), para destacar a alma transgressora e determinada da personagem; todas as características tornam o texto de *Desmundo* tão enigmático quanto a Oribela.

O título da obra, *Desmundo* ou “não mundo”, representa o medo da narradora frente à nova colônia portuguesa. O romance revela no título uma palavra não

dicionarizada. O uso do prefixo de negação “des”, antes da palavra “mundo”, destaca o caráter de purgação da nova terra que “possuía o nome de um pau” e parecia o “fim do mundo”. Não encontrando outra palavra para descrever o novo lugar, Oribela apresenta-o como “desmundo”: “como se fosse um fio de seda que levasse ao mundo, estando eu no desmundo” (p. 25), pois tal lugar é a contradição ao que ela conhecia como “mundo”. No discurso da narradora, encontram-se outras palavras com o prefixo “des” para caracterizar a nova colônia: “desrumo” (p. 138), “despejado lugar” (p. 16), “terras desabafadas” (p. 26), “desventura” (p. 1) que, assim como o título do livro, revelam e ressaltam seu olhar sobre aquela terra estranha e misteriosa. Concluídas as observações sobre os elementos externos da narrativa do romance *Desmundo*, volta-se para o conteúdo propriamente dito e para que as propostas tornem-se mais claras, é importante que se reconstitua a narrativa de Ana Miranda.

A narrativa inicia numa noite estrelada do ano de 1555, descreve a chegada ao Brasil da nau Santa Inês, que traz uma leva de órfãs mandadas pela rainha de Portugal para casar com os cristãos da nova colônia portuguesa. Com a mente repleta de sonhos, medos e esperanças, as mulheres pisam pela primeira vez a terra distante, onde um mundo rude, belíssimo e misterioso as espera. As figuras, importadas para garantir uma descendência legitimamente portuguesa aos donos do Brasil, chegam “prenhes de esperança e de desejos de felicidade para povoar um despejado lugar”. (p.16) Conhece-se a história das órfãs pela voz de uma delas, Oribela, que mescla sua narrativa com suas visões míticas, espirituais, sonhadoras, sensuais e amedrontada com aquele lugar misterioso e sua população rude e teme por seu destino e das outras órfãs.

Logo que chegam à colônia, as jovens são preparadas para o casamento, instruídas pela personagem Velha e pelos padres, sendo apresentadas ao Governador e sua esposa, Dona Brites de Albuquerque, para que sejam encaminhadas ao matrimônio. Oribela conhece Francisco de Albuquerque, sobrinho de Dona Brites, que lhe causa imensa repulsa: “Seu aspecto era o de um cão danado, lhe faltavam dentes, tinha pernas finas, nariz quebrado, da cor de um desbotado seus olhares.” (p. 55) O homem mostra interesse em casar-se com Oribela, mas é ofendido pela órfã: “O homem me veio a mirar e no rosto lhe cuspi”.

(p. 55). Depois de uma conversa intimidadora com Dona Brites, a jovem rebelde aceita o casamento com medo de pecar contra as leis de Deus. O marido indesejado não lhe dá tempo de se preparar e acostumar às suas "obrigações" de esposa e a violenta no dia do casamento. Inconsolada com seu destino, Oribela só pensa em fugir do domínio do marido, porque se sente invadida, triste e teme pelo futuro incerto. Na alma de Oribela, há sempre o sonho do retorno, uma saudade e um "ser que ancorado no presente fica, de súbito, ausente". (p. 5) Faz parte da vida da órfã a esperança do retorno ao Velho Mundo ou à "Distância Abstrata", que fala Fernando Pessoa na epígrafe do romance.

Apesar de rude, Francisco de Albuquerque trata Oribela, às vezes, respeitosamente, pois deseja que ela se torne a senhora de sua casa e mãe de seus filhos. Quando chegam à fazenda, estabelece-se um conflito entre Oribela e sua sogra, Dona Branca Albuquerque, que mora com Francisco e a filha Viliganda, num estranho, misterioso e incestuoso núcleo familiar. A sogra passa a vigiá-la, demonstrando, desde o momento que a conhece, muita repulsa e antipatia por Oribela e insulta-a. A protagonista sente-se como uma intrusa na casa que deveria ser o seu novo lar e tenta fugir de Francisco.

Tencionando escapar de seu destino, Oribela sai ao encontro de todos os perigos, desde a ira do marido abandonado e apaixonado, às feras da mata virgem e ao confronto com a sociedade patriarcal. Ela foge de casa três vezes sem sucesso nenhum. Em duas fugas, ela é encontrada pelo marido e volta para casa para ser castigada, e, na última, fica sozinha e sai sem destino. A personagem sente-se como um animal selvagem engaiolado que precisa ser livre. Na primeira tentativa de fuga, é estuprada pelos marinheiros que deviam levá-la ao navio para voltar a Portugal e termina amarrada pelo marido ao pé da cama. Na segunda, vestida como um homem, perde a esquadra, mas se apaixona pelo homem a quem mais temia: o mouro Ximeno Dias. Na terceira, põe fogo na casa de Francisco e sai sem rumo, para resgatar seu filho, sequestrado pelo marido.

Nos braços do misterioso mouro, Oribela descobre o prazer e o amor e passa a sonhar com ele todas as noites, numa mistura de delírio, febre e prazer. A protagonista engravida de Ximeno e desencadeia toda a tragédia familiar. A sogra tenta matá-la para poupar Francisco de um sofrimento maior: ter um filho ilegítimo.

Oribela relata ao marido o que lhe acontece, resultando numa grande discussão entre mãe e filho. Dona Branca acusa a protagonista de adultério e Francisco, num momento de ódio, mata a mãe e manda prender a irmã num armazém.

Após a tragédia familiar, tudo parece ficar mais calmo entre o casal até nascer o filho de Oribela que “tinha os cabelos vermelhos do mouro” (p. 204). A protagonista teme que o marido faça algo contra o filho e passa a vigiá-lo. Num momento de descuido, Francisco sequestra o menino e parte, deixando a esposa sozinha e desamparada. Depois de ter o bebê roubado, a protagonista coloca fogo em tudo e parte sem rumo, levando Viliganda. Oribela descobre que Francisco havia partido numa embarcação para Portugal, dando-lhe o mais cruel de todos os castigos: deixou-a sozinha “com a gente rude da terra, viver entre eles e me ver tornar cada dia mais animal besta.” (p. 210)

Ela procura a confidente Velha, mas ela havia partido com o bispo. Oribela sente-se perdida, desorientada, sai em busca do mouro e encontra a casa de Ximeno com sinais de luta e teme pelo amado. Num momento de desespero, sente-se sozinha e com fome, deseja que o marido volte: “Por medo da fome, da orfandade, do abandono, quis que tornasse Francisco de Albuquerque.” (p. 212); pensa em suicídio: “Um cortezinho no punho, um deitar na água, um pular do galho alto.” (p. 213) e questiona Deus: “Por que me mandou Deus para tal fim?” (p. 213). Ela termina sua narrativa com a visão do mouro com seu filho nos braços, como algo irreal: “Ouvi o choro de meu filho, virei e na porta, atravessado pelos raios de sol, os cabelos em fogo puro, estava Ximeno com uma trouxa de criança no colo” (p. 213), e deixa para o leitor interpretar o que realmente acontece na última página de sua história: “Todo o meu mundo esvaneceu, estava eu endoidando, dormindo, sonhando?” (p. 213).

“Vivia eu metida dentro de mim para saber o fundo e para onde endereçavam meus pensamentos e por que entradas vinha as palavras alheias.” (p.74) Na narrativa, Oribela apresenta-se como uma representante da mulher portuguesa da época, mas com características das personagens resgatadas pela história recente. Teimosa, submissa e ignorante por fora, como as portuguesas daquele momento histórico; questionadora, determinada e corajosa no seu interior, repleta de sonhos, fantasias e conflitos, como descreve a nova história. A voz da personagem Oribela

conta a história de *Desmundo*, numa narrativa em que ficção e história se mesclam num relato próximo de um diário.

Desmundo apresenta, portanto, um tom confessional e chega a confundir o leitor sobre quem fala: a narradora ou a autora. A intimidade entre ambas permite a introspecção narrativa. O romance trata da transformação de uma órfã portuguesa do século XVI, que veio junto a outras moças para se casar com um colono português e descreve seus medos, conflitos interiores e ideais. A obra possui muita ação e peripécias que não diminuem a introspecção da narradora. Ela se conserva mergulhada dentro si mesma durante quase todo relato ficcional, em busca de sua identidade, seu espaço e seu destino.

A narradora-personagem descreve suas experiências, desde a viagem para a colônia até o destino de cada órfã e ressalta a importância das mulheres para a formação da sociedade colonial brasileira: “De pobres, éramos ricas, de um tipo de cabedal nascido de nossa própria natureza. Celebrei em segredo a cegueira daqueles homens tão precisados, por dentro de mim sentia uma ninfa.” (p. 42) Oribela revela-se testemunha e participante da história, uma heroína forte e determinada que apresenta as outras personagens e suas ações com informações reduzidas, para ampliar as margens da imaginação do leitor.

Oribela prefere sugerir a declarar os fatos, ficando a critério do leitor desvendar se existe uma relação incestuosa entre Francisco e a mãe, se a protagonista recupera o seu filho roubado ou é apenas uma ilusão; ou se o marido é tão violento como ela o descreve. No encontro com o mouro, Oribela parece aumentar os acontecimentos entre ela e Francisco: “Meu esposo muito me maltrata, põe em tormento, açoite, manteiga quente nos pés, vive tentado do Demo, mal pode dormir de tanto sofrer as malignidades de sua alma” (p. 166), pois as atitudes do marido não são apresentadas no texto e o leitor só tem o discurso da narradora.

A narrativa apresenta alguns *flashbacks* para explicar a infância de Oribela, a vida no mosteiro, a partida de Portugal e a viagem para colônia. Pelo olhar da narradora, o leitor conhece os fatos, as outras personagens e suas ações, porém as outras figuras da fábula narrativa não são reveladas a não ser pelo julgamento da protagonista. A narradora-personagem descreve só sua percepção do mundo, sem

deixar que as outras figuras fictícias defendam-se de suas acusações. O leitor de *Desmundo* só sabe o que Oribela conhece e interpreta, resultando numa ambiguidade que destaca um ponto importante do romance: até que ponto o leitor pode confiar numa narradora que tem uma concepção fabulosa do universo e vive num mundo de sonhos? Quando a narradora fala da nova terra, revela-se a concepção fantástica, muitas vezes ligada aos ensinamentos religiosos, tais como: as descrições do mouro “vi entre seus cabelos os chifres” (p. 179); as ideias sobre o formato do mundo: “depois acabava a Terra e do oceano se podia cair numa negra voragem.” (p. 19); imagens que misturam sonho e delírio: “no sonho apareceu minha mãe vestida numa túnica de muitas pedras” (p. 63), entre tantos momentos. Esse jogo entre leitor e escritor é uma das inovações do novo romance histórico proposto por Menton.

A visão dos fatos, filtrada pela ótica de Oribela, é repleta de imagens, pois, a personagem principal traz toda uma tradição do Velho Mundo, quando vem para a nova colônia e deixa para o leitor desvendar o universo fictício. Essa mulher é mantida à margem da realidade pela classe dominante e por isso busca respostas para compreender a vida e o desmundo. Na obra, a narradora quer compreender a realidade, o ser humano e a vida na colônia. Assim, surgem inúmeras antíteses ao longo da narrativa para encontrar respostas aos questionamentos de Oribela, tais como mundo/desmundo, amor/pecado, morrer/viver, religião/cultura, Velho Mundo/Novo Mundo, lembrar/esquecer, esperança/desesperança, civilização/barbárie, mulheres pecadoras/mulheres santas. A narradora-personagem conhece e interpreta a história a sua maneira, podendo ocultar alguns fatos e destacar outros, segundo as suas intenções.

Amedrontada pela civilização bárbara, a jovem só pensa em voltar para Portugal, porque para ela, pensamentos e ensinamentos, tudo na colônia é cercado pelo pecado e pela tentação do diabo. Por isso, Oribela resiste ao pedido de Francisco para “conquistar essa pátria”, pois sua alma estrangeira tem os olhos e os pensamentos voltados para sua terra natal. Ao contrário das ideias de Francisco, que insinua que a fonte do pecado está no Velho Continente, Oribela acredita que “todos pecamos e pecamos ainda mais numa terra assim distante” (p.39),

desconhecida e repleta de mistério e magias, onde o diabo penetra na alma e no corpo das pessoas.

Pelo olhar de Oribela, desvendam-se as imagens da colônia brasileira e seus habitantes (o povo indígena), mescladas com as descrições já existentes no imaginário português. As imagens do povo indígena no romance, sua cultura e seus hábitos assemelham-se aquelas apresentadas no texto de Ronaldo Raminelli, intitulado “Eva Tupinambá”, no qual ele descreve o cotidiano dos índios observado pelos viajantes e recuperado pela nova história. No primeiro encontro com os índios brasileiros, a narradora apresenta-os como seres desprovidos de pudor e religião, que praticam rituais antropofágicos e desfilam com suas vergonhas à mostra. Ao longo da história, ela começa a desvendar o universo indígena, descreve sua cultura e conhecimento e destaca a importância do povo para a formação da sociedade brasileira.

Oribela ressalta o confronto entre a civilização e a barbárie, pois alguns colonos não compreendem a importância dos costumes, religiões e tradições dos índios e rotulam tudo como “feitiçaria” ou “coisa do demônio”. A narradora dá voz à personagem Temérico, para descrever o conflito entre o colonizador e os índios brasileiros: “Destruíram aldeias, roças, matando os que lhe faziam rosto, sem perdoar a ninguém.” (p. 119) Numa terra onde a natureza envolve seus habitantes, tudo representa medo e pecado para uma jovem que conhece o mundo pelos restritos ensinamentos da Igreja católica.

Desmundo organiza-se em torno da história de vida da narradora, “Oribela de Mendo Curvo, onde florescem amendoeiras a perder de vista.” (p. 52) A jovem tem sua infância marcada pelo sofrimento da perda da mãe, mulher acusada de cometer adultério, a vida difícil e tumultuada ao lado do pai, sua ida para um mosteiro e a vida entre as órfãs da rainha. Pela narração de Oribela, vê-se seu percurso existencial, as grandes descobertas e muitas dificuldades. Ela costuma ter visões noturnas, ímpetos de fugir e medo dos sentimentos que habitam sua alma. Seu relato íntimo revela, não apenas as esperanças e angústias de sua alma feminina, mas a brutalidade do mundo que a cerca, salientando uma leitura diferenciada de suas vivências, como propõe a crítica de autoria feminina, na qual a mulher tem um olhar inovador para reler os acontecimentos de seu cotidiano.

A protagonista apresenta-se como porta-voz de uma experiência típica das mulheres do Brasil colonial que não são donas de seus destino,

as mulheres devem obedecer às ordens dos pais, tios, irmãos, tutores, da Igreja e do marido. (...) tudo confluía para o mesmo objetivo: abafar a sexualidade feminina que, ao rebentar as amarras, ameaçava o equilíbrio doméstico, a segurança do grupo social e a própria ordem das instituições civis e eclesiásticas.¹⁶⁷

Mas algumas mulheres conseguem burlar essas regras da sociedade patriarcal. Oribela descreve os acontecimentos marcantes vividos naquele lugar, presentes na trajetória de todas as figuras femininas do texto que convivem com as dificuldades, sofrem com o casamento imposto pela sociedade, as violências, as discriminações, a opressão, a descoberta da sexualidade, entre outras situações. Oribela representa as mulheres com um olhar inovador e não as nivela com as representantes femininas do momento histórico, apresentadas pela história oficial que as descreve como seres submissos, reclusos, sem inteligência ou atitudes heróicas. Ao contrário, a narrativa apresenta mulheres atuantes, corajosas que lutam encontrar seu lugar, semelhantes às mulheres coloniais descritas pela história recente.

Questionando as vivências femininas e revelando as fronteiras entre o seu universo e o masculino, a protagonista tem acesso ao mundo dos homens por não possuir em si o estigma de uma feminilidade, construída sob o signo da passividade, da submissão e da omissão. Ela transita entre os mundos, luta e interfere com estranhamento e determinação. Salienta que a maioria das figuras ficcionais femininas, em *Desmundo*, são fortes, corajosas e resistentes e trazem em suas atitudes um valor diferencial. Ela funda um novo estereótipo para as mulheres do período colonial, ao discutir seus mitos e valorizar a força e a determinação feminina, tentando escapar do modelo feminino daquele momento histórico.

De estrutura miúda, franzina, pele muito branca e longos cabelos cacheados, Oribela possui uma alma antagônica, ora impetuosa e seduzida pelas paixões do mundo, ora resignada, temente a Deus e amedrontada pelo pecado. A órfã chega ao Brasil cheia de sonhos e esperanças. O casamento ocupa seus anseios, não como

¹⁶⁷ Sobre a mulher no período colonial ver: PRIORE, Mary Del. *Mulheres no Brasil colonial*. 2. Ed. São Paulo: Contexto, 2003.; e PRIORE, Mary Del. *História das mulheres no Brasil*. Op. It. p. 45.

relacionamento afetivo, erótico, mas com uma questão de segurança, proteção e *status* social. Porém, quando conhece o seu pretendente, hesita porque o noivo causara-lhe imensa repulsa, mas é obrigada a casar. Mesmo depois do matrimônio, ela não desiste de mudar o seu destino. Sua determinação e perseverança são fruto de um desejo imenso de voltar para Portugal. Oribela reflete sobre seu casamento, o amor, o sexo, e procura encontrar um sentido para tudo isso: "Este mundo é um desterro e nós, estrangeiros. Por que me mandou Deus para tal fim?" (p. 213). Ela não realiza seus desejos, porque tem uma alma transgressora que não quer ficar presa a um casamento sem amor.

Mulher com visão limitada da vida conhece somente o que a Igreja e a sociedade patriarcal permitem. Desde o primeiro capítulo, a protagonista destaca sua religiosidade: "Deus, graças, fazes a mim, a tua pequena Oribela, a mais vossa mercê em idade inocente, um coração novo e um espírito de sabedoria." (p. 11). Ela se revela repleta de sonhos e questionamentos: "Mas nada podia eu compreender do mundo e do céu, meu modo era esquivar e renegar." (p. 12) e parece até aceitar o seu destino: "Aquele era o meu destino, não poder demandar de minha sorte." (p. 15) Ao longo da narrativa, Oribela torna-se mais reflexiva e busca respostas para seus conflitos interiores e enfrenta a vida e a sociedade, assemelhando-se as mulheres coloniais reveladas pela nova história que não se curvam às regras religiosas e patriarcais: "os desvios das normas, porém, não eram tão incomuns numa sociedade colonial (...) as mulheres têm infinita liberdade".¹⁶⁸

As outras figuras femininas da narrativa têm visões contraditórias às da protagonista. A personagem Velha e as outras órfãs vêem-na como uma jovem inocente, pura, obediente, temente a Deus e sonhadora. As pessoas da sociedade, Dona Brites, o padre, Francisco, Viliganda e Dona Branca descobrem outra mulher, mais determinada, teimosa, corajosa, questionadora que não se dobra totalmente as leis da sociedade. As contradições marcam a personalidade transgressora de Oribela, reforçando-se com as palavras da personagem Parva que parece desnudar a alma da protagonista: "Que vida era a tua? Que fazes acá, porquera? Que não quisera casar? Não tens padre ou madre e te deram de improviso uma vida, queres uma desastrada vida, uma mulher tal bela como pura?" (p. 62)

¹⁶⁸ PRIORE, Mary Del. Op. Cit. p. 53

A personagem Ximeno Dias, o mouro, depara-se com uma mulher diferente, desconfiada: “no que fiquei repartida entre as interrogações dos motivos de Ximeno (...) por que ia querer ele nada em troca de tão arriscada empresa?” (p. 169); curiosa: “quis saber o contido no livro preto de letras em ouro.” (p. 168); sensual: “atraiu em tudo o que há em mim e fui lhe sentir a boca.” (p. 179), carente, sofrida e questionadora: “O que é amar?” (p. 178) Pelos ensinamentos do mouro, ela acorda para novas verdades da vida, perde um pouco daquela visão mítica do mundo, dos outros povos e religiões e descobre o verdadeiro amor e o prazer.

No mapeamento do território feminino do romance, é necessário analisar as demais personagens fictícias, porque integram direta ou indiretamente o mundo da protagonista, formam um pano de fundo para destacar Oribela, como uma personagem singular. Entre elas estão as mulheres que vem na nau Santa Inês com Oribela: D. Bernardinha, D. Urraca, Dona Isobel, D. Polônia, a Velha, a Parva e Tareja. As representantes da sociedade colonial: Dona Branca de Albuquerque e Dona Brites; a índia Temérico e as personagens masculinas, Ximeno Dias e Francisco de Albuquerque.

Em *Desmundo*, as personagens femininas são bem diferentes, permanecem iguais somente seu papel e sua função social como mulher dentro de um contexto cultural. Elas convivem com as duras regras do patriarcalismo, aceitam-nas, muitas vezes, pois as opções para a vida naquela época são o casamento e a maternidade, escravizando-as ao mundo doméstico e ao cuidado do marido e dos filhos. Porém, algumas personagens desafiam esse universo, pois sua coragem, teimosia e resistência não combinam com os estereótipos da mulher da época colonial, descritos pela história oficial.

Oribela revela a história das personagens D. Bernardinha e Tareja, duas irmãs, filhas de pai rico de Coimbra que perdem a irmã Giralda de impetigo. A narradora apresenta D. Bernardinha como uma mulher “nem feia nem bonita” e que nunca havia trabalhado na vida: “de mãos delicadas, que mostrava feridas na água suja, marchetada de dores, que nunca servira ela com as mãos.” (p. 90). A protagonista sente piedade por tal personagem que mesmo nos momentos de grandes dificuldades e constrangimentos mantém-se forte para proteger as irmãs das crueldades das reclusas.

A narradora sugere que a personagem Dona Bernardinha tem atitudes homossexuais: “ela me beijava a mão com um cuspe frio de que eu tinha assombro” (p. 90), sente um misto de nojo e medo, e teme os ensinamentos da Igreja que condena o homossexualismo. Ela admira a força e a coragem da figura jovem que aceita as dores sem reclamar e por isso é chamada de “macha”. D. Bernardinha, depois de casada, é prostituída e espancada pelo marido, matando-o num ataque de raiva. Sua resistência para assumir seu papel de esposa e mãe torna-a uma mulher transgressora dentro da narrativa que, apesar de apresentar algumas atitudes de resignação e obediência às leis patriarcais, desafiam as regras da sociedade patriarcal, rebelando-se e seguindo suas opções sexuais.

Ao examinar as palavras da narradora, percebe-se que ela não descreve a órfã Tareja, apenas expõe o que as figuras fictícias dizem da jovem, sem interpretar os julgamentos ou defendê-la. Ela a destaca como uma jovem que possui fama de não ser uma mais donzela, como se vê nas palavras da Parva: “tanto chumbo há no mundo, todo o esta menina comeu”. (p. 90). Oribela compara-a a uma ema, porque ela tem o corpo pesado e uma voz esganiçada que “araviava sem parar” (p. 16). No final da narrativa, Tareja parece enlouquecer: “depois de casada, ela fazia de santa em rebuços negros e rezas em joelhos, em nome de toda virtude” (p. 90). Oribela não emite julgamentos ou críticas sobre a mulher, chegando ao leitor, somente os relatos de outras personagens. Tareja cumpre o seu papel na narrativa e se casa para “livrar o país da miscigenação”, mas revela-se uma mulher que não segue as leis patriarcais: “muitas mulheres, no entanto, pareciam não se amedrontar diante de tamanho rigor”, afirma Emanuel Araújo.

Numa mescla de medo e piedade, Oribela narra a história da personagem D. Urraca, mulher sofrida, calma, dedicada e muito discriminada por ser filha de judeus, padece com a crueldade das outras reclusas: “E mandavam Dona Urraca comer barata, cuspiam em seu rosto, faziam o sinal-da-cruz no peito depois que ela passava e não pisavam na sua sombra” (p. 91); revelam o medo que tal figura desperta: “Tinha eu grande temor de dona Urraca, não queria olhar nem respirar do mesmo ar saído de suas ventas no camarote.” (p. 92) Oribela salienta que D. Urraca é a primeira mulher a ser escolhida para ir para o Brasil: “levantou suspeita que era castigo.” (p. 91) A personagem, depois de casada, passa a viver trancada, tocando

viola e acusada de sair à noite, como uma feiticeira “numa alimária e assustava os vizinhos, a assoprar fogo” (p. 134) O final de Dona Urraca ressalta a perseguição sofrida pelos judeus na sociedade colonial, acusados de pecar contra os ensinamentos da Igreja católica.

A narradora apresenta a personagem Parva como uma degredada que fala tudo o que pensa, sem temer nada, nem ninguém, por isso causa um misto de grande admiração e medo em Oribela. Pelas palavras da mulher, algumas verdades são reveladas,

almas enganadas, mancebas de danados apetites, (...) lá vai a macha, lá vai a velha parida, lá vai a virgem destapada, vão açoitar com vosso amor os cornos desse país. (p. 14).

Quando chega à colônia portuguesa, Parva passa a viver como uma andarilha, gritando pelas ruas palavras cruéis e duras verdades: “Não tens padre ou madre e te deram de improviso uma vida, queres uma desastrada vida, uma mulher tal bela como pura?” (p. 62) Surpreende na narrativa que essa mulher vivencia a clausura, a discriminação, o medo e é tão corajosa e enfrente a sociedade, salientando-se como uma transgressora das regras.

Entre as mulheres que desafiam as leis da sociedade e da Igreja, está a figura chamada de Velha. Boa freira, religiosa devotada, ótima estudante, com fama de sabedoria, que serve de mãe das outras órfãs, aconselha e cuida de todas com carinho. A figura feminina comete um grande erro no seu passado, tem relacionamento com um nobre e engravida: “Com várias astúcias conseguira a Velha iludir a barriga” (p. 88); fato que acontecia com muitas mulheres na época colonial, destaca Emanuel Araújo: “como testemunhos literários e o acervo documental civil e eclesiástico que bem demonstram o comportamento de freiras transbordando sexualidade acontecem no Brasil.”¹⁶⁹ A narradora ressalta que a Velha não inventa ser o seu filho um “filho de Deus”, como a virgem Maria e tem a filha afastada. Oribela compadece-se dos sofrimentos e da coragem da mulher e afeiçoa-se a ela como uma filha.

¹⁶⁹ PRIORE, Mary Del. Op. Cit. p. 68

Velha cumpre sua penitência pelo pecado cometido, com resignação e obediência, sem contestar as leis da Igreja. Pelo discurso da freira, têm-se condições de avaliar a oralidade do momento histórico, através de seus ditos, superstições e falares da época, nas quais a sabedoria e a criatividade juntam-se. Ao final da narrativa, ela passa a viver com os gentios, tendo a boca tapada por dizer palavras duras contra os governantes da colônia. Ela cumpre sua função de mediadora entre as órfãs e os maridos, aplica-lhes ensinamentos sobre virtude e obediência, prepara-as para se tornarem esposas devotas e submissas. Velha transgride as regras sociais ao discutir as leis e desobedecer aos ensinamentos religiosos, afastando-se dos arquétipos das jovens castas e oprimidas do Brasil colonial.

Outras figuras femininas completam o quadro das órfãs e das mulheres que viajam na nau Santa Inês. As jovens são apresentadas rapidamente, sem grandes destaques na narrativa, entre elas, Dona Isobel e Pollonia. A protagonista conta a triste história da personagem Dona Isobel, uma jovem que “caíra ao mar, moça de uns quatorze anos na sua flor muito suave” (p. 27) e é destinada a casar-se com o mouro Ximeno. A personagem que possui poucas descrições e participação na narrativa é a órfã Pollonia. Ela é simplesmente citada no início da narrativa, quando recebe de presente de casamento “uma pedra verde para ser incrustada” (p. 68) e ao final, quando Oribela recebe notícias: “Deu a Velha notícia de Pollonia, empenhada, redonda e que estivera sempre a juntar cabedais” (p. 134)

Além das órfãs, a narradora ressalta as mulheres com maior *status* na sociedade colonial: Dona Brites e Dona Branca de Albuquerque, a tia e a mãe de Francisco de Albuquerque, ambas representantes das mulheres portuguesas que prezam a família e a religião em primeiro lugar. Dona Brites é esposa do governador da colônia, descrita como uma mulher altiva, forte, dominadora, persuasiva e com boas relações com os poderosos. Ela representa a classe dominante da sociedade colonial, que sabia manejar as leis para alcançar seus objetivos, ou seja, ela é uma mulher atuante como as matriarcas recuperadas pela nova história.

Dona Branca de Albuquerque, sogra de Oribela, uma mulher altiva, determinada e, às vezes, maquiavélica, fria, soberba e ciumenta. É uma típica representante das mulheres portuguesas da classe dominante que se orgulha do

sobrenome e da posição que possui. A figura é descrita como sábia e determinada, por isso desperta o ciúme e a raiva de Oribela, que se sente perseguida pela sogra: “Tinha ela muitos olhos, de mãe, de abadessa, de falcão, os olhos de inquirir o mais fundo, em seu calado modo via por dentro das almas.” (p. 99) D. Branca representa a grande matriarca do século XVI, que na ausência do filho toma decisões, cuida da família, escravos e agregados Ela trouxe de Portugal muita experiência e também aprende com as naturais os segredos das ervas, sendo comparada a uma feiticeira: “Sabia feitiços?” (p. 99). A narradora exalta a importância da figura,

sabia ela fazer partos, rezas, sabia cuidar das deleitações do corpo, sabia dizer quando era anjo que se tornou carne, ou diabo em corpo de mulher, que a ouvisse eu, era de bom entendimento, bom conhecimento do evangelho, sabia prosar com as cegonhas e com as vacas tinha parte, tirar as quenturas do estômago de mulher e tirar de mulher a sensualidade. (p. 99)

Oribela sugere que Dona Branca vive um relacionamento quase incestuoso com Francisco, já que não é explicada a paternidade de Viliganda: “a lhe dizer de sua indiferença pela Viliganda que devia tratar como filha” (p. 198). Além disso, é evidente o ciúme de Dona Branca com a nora e seus cuidados excessivos com o filho aumentam as dúvidas sobre a relação. Dona Branca sente-se ameaçada de perder o lugar no coração e na casa de Francisco, persegue a nora, insulta-a e tenta convencer o filho de que havia se casado com uma mulher “sem nome” e adúltera. O final dessa figura é trágico: “o filho acutilava a mãe no peito e tantas vezes o fez até que ela se quedasse sem mover no chão” (p. 198). A narradora deixa claro seu desprezo e inveja da sogra, quando declara que nada sente com a morte da sogra: “minhas lágrimas eram mais pelo vestido que se ia para as profundas, do que pela morte de uma tal mulher” (p. 200)

Pouco atuante na narrativa é Viliganda, irmã (ou não) de Francisco de Albuquerque. Menina de uns oito anos, muito alva e ignorante, cuja única serventia é tirar as botas de Francisco. A narradora descreve-a como uma criança estranha, que parece um animal sempre acuado, espiando e seguindo Oribela, sem dizer uma única palavra: “sentia eu os olhos de Viliganda a espiar para todo lado, qualquer canto, onde ia e não ia eu, a espreitar, pesar, medir, julgar.” (p. 105) O olhar da criança perturba os outros que questionam seu jeito de “espiar”. A menina assiste o irmão matar a mãe e depois é trancafiada num armazém, pois Francisco “tampouco

podia suportar aqueles malditos olhos” (p. 201). Ela tem tão pouca importância que é esquecida dentro do armazém, passando necessidades e vivendo como um bicho. No final da narrativa, Oribela compadece-se da menina: “me roeu o coração a pena de a matar e depois ser vingada por sua alma de criança e mandei soltarem” (p. 209), levando-a junto quando parte da fazenda. A narradora ressalta que Viliganda não chora, parte feito uma fidalga, pois nela está viva a alma da mãe.

Em *Desmundo*, a única representante da mulher índia destacada na narrativa é a personagem Temerico: “natural, de cor muito baça, bons dentes brancos e miúdos, alegre rosto, pés pequenos, cabelo aparado e que me falava à língua, com a rudeza dos matos e modos de animais.” (p. 119). Ela é descrita como uma mulher muito falante, cuidadosa, fiel, e que passa a servir Oribela e a tratar como uma rainha. Pela convivência com tal figura, a protagonista entra em contato com o universo indígena, sua cultura, seus costumes e sua língua e descobre as belezas que o envolvem, porque o romance recupera as vivências dos índios na época da colonização brasileira. Temerico desperta Oribela para sentimentos diferentes, pois ela descobre que as naturais também são filhas de Deus e não havia pecado algum no modo viver das índias, passando a agir como elas: “Eu pintava o rosto de urucum, comia do prato das naturais e me desnudava nos dias quentes”. (p. 127) Pela voz de Temerico, conhece-se o universo indígena do Brasil colonial, descrito pelo olhar de uma mulher.

É importante destacar duas figuras masculinas que, junto com Oribela, formam o triângulo amoroso da narrativa: Francisco Albuquerque e o mouro Ximeno Dias. No seu relato, a protagonista descreve Francisco de Albuquerque como um homem repulsivo, de aparência rude e modos grotescos, que vive fornicando com as naturais e outras mulheres para despertar-lhe raiva, atitudes típicas dos representantes masculinos, na época da colonização. Ele está habituado à vida rude e sem preocupações com a religião, mas ressalta que “esposa era só uma.” (p. 131), mostrando que segue as regras da sociedade. Francisco vive entre o amor e o ódio da esposa, tenta transformar Oribela numa boa esposa e mãe de seus filhos legítimos, mas todas as suas tentativas não têm bom resultado, porque a esposa tenta fugir de seu domínio.

Procurando de todas as maneiras aquietar o coração e a “alma mulheril” de Oribela, Francisco chega ao extremo de sua paixão e numa atitude impensada, mata a mãe que acusa sua esposa de traição. A narradora deixa o leitor perceber que o marido tem bons sentimentos e tenta compreendê-la. Em poucos momentos da narrativa, Oribela relata que Francisco ama-a e respeita-a como esposa, mesmo com sua maneira grosseira de ser, mas ele não aguenta a traição da mulher e o peso do assassinato da mãe e parte com o filho de Oribela e Ximeno. Típico representante do patriarcalismo que segue as regras sociais, ao se deixar envolver pelos encantos da esposa, ele transgride algumas leis, torna-se fraco e submisso. Nesse sentido, transforma o mito masculino do herói que não se submete a nada nem a ninguém.

Outra figura ficcional masculina destacada pela narradora é o mouro Ximeno Dias que surge no início da narrativa, como o prometido de dona Isobel. Desde o primeiro momento que o vê, Oribela encanta-se por aquele que é a representação do pecado, o herege. Os cabelos vermelhos do mouro criam a imagem do proibido, pois a cor simboliza o pecado, o calor e a geração, mas também a destruição, o próprio inferno na simbologia cristã: “estava ele dentro de mim ardendo como um feiticeiro, os mais desumanos e cruéis inimigos que nunca se viu o mundo.” (p. 29) O mouro representa o conhecimento e a sabedoria e pelos seus ensinamentos Oribela descobre um universo diferente daquele que conhecia. Ximeno desperta-lhe o prazer e o amor, acorda seus sentimentos e liberta-a dos ensinamentos primitivos e fabulosos sobre o mundo,

assentou-se comigo, acendeu o lume, olhando com seus entendimentos e pusemos a falar sobre mistérios (...) Disse ele que nem existia no Brasil nem além nada que semelhasse tal mostro.(p. 171)

Ximeno Dias é descrito como um homem forte, corajoso e que conhece muitos lugares e muitas histórias do mundo e, ao final da narrativa, deixa de representar o demoníaco para Oribela: “Se era Ximeno um feiticeiro, se mal fizesse, havia de fazer menos que meu mesmo coração alojado de vozes.” (p. 173).

O romance *Desmundo* revela o universo feminino com uma percepção diferenciada. Ana Miranda aponta momentos da vida da mulher brasileira do período colonial, deixados no esquecimento, aproxima, assim, suas personagens femininas

das figuras analisadas pela Nova História. No discurso de Oribela, ouvem-se as vozes patriarcais da sociedade colonial que procura, como anota Mary Del Priori, “domesticar a mulher no seio da família, privando-a de qualquer poder ou saber ameaçador e regulando seus corpos e suas almas”¹⁷⁰. Mas também se encontram imagens de mulheres transgressoras, ao discutirem, questionarem e lutarem contra as leis impostas pela sociedade patriarcal.

A tentativa de impor as regras às mulheres fica evidente no relato da personagem narradora, que permite as vozes dos padres, de seu pai, da Velha, de Dona Branca, de Francisco de Albuquerque, de membros da sociedade, revelarem o papel da mulher daquela época, como no fragmento em que a personagem Velha orienta as órfãs antes do casamento,

ora ouvi, filhas minhas. Aquela que chamar de vadio seu homem deve jurar que o disse em um acesso de cólera, nunca mais deixar os cabelos soltos, mas atados (...), nem afilar o nariz, que é desdém e nem encher as bochechas de vento como a si dando realeza, nem alevantar os ombros em indiferença e nem olhar para o céu que é recordação. Açoite e língua furada àquela que arrenegar. (p. 67)

No discurso de Oribela, constantemente, encontram-se inúmeras reflexões sobre as imposições da sociedade para modelar a mulher e os conflitos da mesma que não as aceita. Sua alma quer ser livre e não se dobra diante de tantas regras e negações, oferecidas pelo mundo novo: “No que ouvi muita falsidade nestas palavras, por nos estarem querendo assombrar e acovardar para quebrar o nosso ânimo e nos submeter” (p. 45). A narradora dá a palavra a outras personagens que destacam a necessidade de submissão da mulher: “Mandou cada mulher dar a mão a seu homem. Os esposos têm poder sobre as esposas e suas filhas”. (p. 73)

De acordo com o poder colonial, Igreja e Estado, as figuras femininas deviam ser domesticadas, tanto sua alma como seu corpo. No caso de Oribela, os joelhos podem até dobrar-se, mas sua alma nunca: “É ter numa parte o corpo e noutra o coração” (p. 24). A heroína convive com a frequente tentativa de opressão da sociedade, temendo pecar até mesmo em pensamento: “Te aquieta em teu destino, Oribela, que estás no céu e não sabes.” (p. 65) Ao defender-se da constante

¹⁷⁰ DEL PRIORE, Mary, (org.) *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2000. p. 15.

opressão, ela busca entender a realidade, já que pertence ao estereótipo da mulher questionadora e determinada que não aceita as regras sem contestá-las.

Seguindo as ideias da história recente e do novo romance histórico, Ana Miranda dá à sua heroína uma postura diferenciada, ao criticar a insistência da sociedade no casamento, como única opção para a realização da vida de uma mulher. A narradora não compreende o casamento sem amor, sem paixão: “Por que permitia Deus, pela minha maldade, que as luxúrias e as paixões me arrastasse? Se era amor, amor seria coisa do Diabo. E se era amor coisa de Deus?” (p. 194) A Igreja tenta “domesticar” a alma das órfãs, fortalece seus sermões com o exemplo do pecado de Eva e ressalta a necessidade de guardarem sua virgindade para não sofrerem os castigos Divinos: “Tantas coisas nos ensinavam para nos lustrar e ver se havia entre as órfãs da rainha uma que fosse mais proveitosa.” (p. 40) Percebe-se que Oribela, teme desobedecer aos ensinamentos recebidos no convento ou ser uma mulher pecadora como a mãe, aceita algumas imposições, mas nunca sem refletir ou lutar para voltar para sua terra natal.

Oribela questiona seu casamento com um desconhecido e as imposições dos membros da Igreja e da sociedade para que ela se comportasse como uma mulher digna e aceitasse o matrimônio: “Um temor me deu, havia umas vozes dentro de mim, que eu não queria ouvir”. (p.51) Casa-se e descobre que tem de se submeter ao marido: “Ele me abriu, explorou e olhando no lume a cor do molhado, de sangue, abanando a cabeça disse. Verdade disseste e agora és minha” (p. 77) Ela sofre ao sentir-se violentada por um homem que abomina,

Isso que era o tal falado amor? Era isso?” (p. 99) e, mesmo depois da cerimônia, ela revolta-se contra o seu destino: “Era esposa. Se perguntassem dizia que não, pois não temo o castigo nem a humilhação. (p. 75)

No início da narrativa, o casamento ocupa os pensamentos e os anseios de Oribela e das outras figuras femininas. Como uma típica mulher colonial, a protagonista deseja encontrar um marido que lhe dê toda a proteção e carinho que nunca teve de seu pai que sempre lhe ofende: “Me dizia ter a feição de puta, por meu nariz afinalado e a minha rebeldia na língua e o estar sempre sonhando, coisa de mulher pública” (p. 75). Ela almeja casar-se e servir ao esposo, mas “houvera em

meu ser um outro ser, que eu nem via direito.” (p. 74) e descobre que precisa ser livre, amar e ser amada de verdade.

Enfeitiçada pelo mouro Ximeno, Oribela esquece-se de todos os ensinamentos que recebe no convento: “estava dentro de mim ardendo como um feiticeiro, os mais desumanos e cruéis inimigos que nunca se viu no mundo.” (p. 29) Entre o temor divino e a paixão, ela se entrega ao prazer, tão reprovado pela Igreja e pela sociedade patriarcal, aprende com o mouro o sentido do amor: “É ter uma pessoa tão dentro de nós tão fundo e num tão inoportável grilhão que ela nos sentimos marcar a fogo e basta fechar os olhos para ver em si.” (p. 178) Oribela rende-se ao amor, torna-se uma mulher adúltera e foge do modelo das esposas devotadas e submissas. Algumas figuras femininas estão deslocadas do molde tipicamente feminino daquele momento histórico, devido a sua resistência que não combina com os ideais de submissão e reclusão típicas das esposas do século XVI, resultando em grandes conflitos com os maridos, como no caso de Dona Bernardinha e Oribela.

A maioria das personagens femininas representadas no romance assemelha-se aquelas recuperadas pela Nova História, como as órfãs que vem para casar com os colonos e “purificarem a raça”. Elas são tratadas como mercadorias e símbolo de mau agouro pelos marinheiros: “mulheres são mau agouro, em oceanos, fêmeas são baús cheios de pedras muito grandes e pesados, sem serventia.” (p. 14) No mosteiro, as jovens aprendem a ler e escrever, o que lhes basta, pois “o conhecer na boca de mulher é coisa do Demo” (p. 132); as “artes para segurar um marido”, como “guardar a água do banho numas crateras separadas, deviam os noivos beber para cativar seus sentimentos e perturbar seus amores” (p. 66) e o temor a Deus e ao Diabo: “No mosteiro fora uma vida de temores, a Deus, ao Demo, à madre, ao pecado, à tentação.” (p. 104) Mas entre os muros dos conventos nem tudo era religiosidade, e a narradora destaca os pecados, a discriminação, a homossexualidade, a gravidez indesejada e a violência.

No começo do romance, as órfãs são representadas como figuras religiosas, tementes a Deus e reprimidas em sua sexualidade. Elas têm medo do desconhecido e nada sabem de seus futuros, além de que iriam casar com colonos cristãos e viver num desmundo: “chegamos a um novo país com o coração em júbilo, mas de dúvida

e receio, para povoar um despejado lugar”. (p. 16) Ao longo da narrativa, Oribela revela os pecados e segredos que as envolvem, tais como a gravidez da Velha, o homossexualismo de D. Bernardinha, a castidade violada de Tareja e o sofrimento de Dona Urraca. Oribela descreve tais momentos com palavras sutis, observando as “mãos fornicadoras” de D. Bernardinha e seus beijos nas outras órfãs, a gravidez da Velha, as maldades feitas com Dona Urraca, as perseguições a Dona Tareja. O convento deixa de ser um espaço de religiosidade e passa a ser mostrado como é realmente, revelando o que estava oculto na história e na literatura tradicional.

Em *Desmundo*, a posição e o espaço de circulação das personagens femininas são devidamente apresentados. As figuras femininas de classe alta são representadas no espaço privado, ou seja, o lar ou o convento; as índias, africanas e as mulheres pobres são mais livres e andam sozinhas pelas ruas e matas. A casa e o mundo doméstico são por excelência o território das esposas e mães, reduto familiar onde se dá o cuidado com a manutenção da sobrevivência. A rua é espaço dos homens e das mulheres livres, por isso é vergonhoso que uma mulher de classe alta saia desacompanhada. As representantes da classe alta só saem acompanhadas pelos maridos ou de uma escrava, permanecem no espaço privado e cuidando da casa e da família. Subvertendo as regras sociais, Oribela sai sozinha para fugir do marido, tenta voltar para sua terra e revela sua personalidade singular, característica destacada pelo olhar diferenciado da história recente e do novo romance histórico.

Ao analisar a história das mentalidades e os protótipos de mulher forjados pela sociedade colonial, pode-se dizer que as personagens femininas em *Desmundo* estão divididas em dois pólos: as inscritas sob o mito da Santa Mãe, no seu aspecto positivo, de reprodutora e dedicada ao lar e à família e as mulheres inscritas como pecadoras, ou seja, aquelas que transgridem as regras sociais do casamento. O papel da Santa Mãe, inspirado na devoção europeia à Virgem Maria, representa as mulheres cujo modelo de feminilidade corresponde à castidade, ao sacrifício e à sociedade. No início da narrativa, Oribela insere-se nesse protótipo, junto às outras órfãs,

e nos mandaram em joelhos rezar, que fazíamos pouco de nossos ímpetos
mulheris dados ao demônio que devíamos temer e vigiar, vivia o Mau dentro

de nossas almas negras, para ao sermos arrebatadas pelo espírito maligno e que depois nos fôssemos confessar em joelhos. (p. 41)

Ao longo da narrativa, Oribela discute tal diferença, pergunta-se até que ponto elas são “Santas Mães” ou “mulheres pecadoras: “há dois tipos de mulheres, as que vêm para servir e as que vêm para a discórdia”. (p. 213) Nesse papel, a narradora destaca as grandes matriarcas que lutam pelos bons costumes, pela religião e a castidade das jovens ensinam-nas como segurar o marido e ser uma boa esposa. Em *Desmundo*, o estereótipo está representado por D. Brites e Dona Branca. A força e a superioridade moral das figuras femininas estão legitimadas pela função natural: a maternidade, tanto no aspecto de que são elas que cuidam e reerguem o mundo dos homens, influenciando-os, quanto no sentimento de dedicação aos filhos. As figuras têm um único fim: cuidar, preservar e perpetuar o universo masculino, nisso reside a sua função.

À mulher pecadora, desviada social e moralmente, aquela que transgride as leis de Deus e da sociedade, corresponde o avesso da Santa Mãe, e, por não se enquadrar no papel a ela destinado, é demonizada e excluída da sociedade. O uso que a mulher faz da sexualidade é considerado ameaçador, por colocar em perigo o projeto da Igreja e do Estado, segundo o qual o corpo feminino deve estar a serviço da sociedade patriarcal e do projeto de colonização. Entre as personagens de *Desmundo* destacam-se no papel as naturais, as africanas, a Velha, D. Bernardinha, D. Tareja e Oribela.

As naturais (indígenas brasileiras) e as africanas são consideradas pecadoras por viverem mais livres, amasiadas com os colonos, proibidas de entrar na Igreja “e ficavam do lado de fora da porta, não deixou o padre entrar nenhuma delas”. (p. 70) A narradora ressalta a nudez das naturais que despertam a luxúria nos colonizadores e são bonitas à sua maneira: “as mulheres naturais, até eram, graciosas em seus despudores, florescia, feito aves, de pés embicados para dentro como duas naus a abalroar...” (p. 39) As negras são apresentadas como mercadorias, objetos sexuais, comparadas aos animais que têm “filhotes fêmeas ou machos” (p. 142), que nascem “de rosto saíam brancos mas tismados em brasa, filhos dos cristãos que delas se enamoravam, na solidão destas terras desabafadas.” (p. 26) As mulheres representam o pecado quando mantêm relações com os colonos e praticam rituais considerados feitiçarias.

Entre as órfãs vindas de Portugal, a narradora revela três figuras femininas que pertencem à classe das “mulheres pecadoras”. Dona Tareja que perde a virgindade antes do casamento, a personagem Velha que engravida no convento e D. Bernardinha devido as suas atitudes homossexuais. Tais figuras passam a ser transgressoras e afastam dos moldes apresentados pela sociedade patriarcal de moças castas, obedientes, dedicadas e submissas.

A protagonista torna-se uma “mulher pecadora”, quando tenta escapar das leis da Igreja e da sociedade, deseja o livre arbítrio das ações e dos sentimentos e busca sua felicidade. Oribela não cumpre as normas sociais da época que determina serem submissas as mulheres aos seus maridos e não praticarem sexo com outro homem. Não se deixa abater pelas imposições dos poderes coloniais, envolve-se com outro homem e torna-se adúltera. Com o mouro Ximeno, ela descobre algumas respostas para seus questionamentos, e parece ter conseguido aplacar seu desejo de fuga. A heroína de Ana Miranda oscila entre dois pólos: santa e pecadora. O modelo de mulher pecadora no final da narrativa, mas, no início, ela se apresenta como uma típica mulher de sua época, pois tem a sua trajetória fortemente marcada pelo modo protecionista. Tanto o pai, inicialmente, quanto outras pessoas da sociedade e o marido cobram dela certa postura que acaba por doutriná-la de acordo com a imagem de mulher que eles, juntamente com a ideologia patriarcal dominante, entendem como ideal. Dessa maneira, o casamento, na trajetória da personagem, implica apenas a transferência de tutela: dos ideais patriarcais do pai e da Igreja, ela passa a ser tutelada pelos ideais do marido.

Na sua trajetória, percebe-se que lhe haviam explicado a vida pela metade, ou melhor, segundo a cartilha do patriarcalismo. O “cárcere”, no qual Oribela é confinada pelo pai, pela Igreja e depois pelo marido, assemelha-se a uma espécie de estratégia da ideologia patriarcal que domina o Brasil colonial. À personagem, é permitido apenas conhecer e vivenciar a verdade do patriarcalismo, para que não possa desconfiar da possibilidade de existirem outras maneiras da mulher pensar e agir. O medo de pecar de Oribela, somado à realidade social da mulher de seu tempo, de certa maneira facilita, ou não cria barreiras, para que as ideias se concretizem. Analisada sob esse prisma, sua aparente conformidade deve-se ao fato de ter permanecido tanto tempo sob as regras patriarcais da Igreja e da

sociedade. Mas a consciência de saber o quanto fora mantida à margem da realidade, deixa-lhe mais reflexiva e infeliz e faz com que reaja contra aquelas normas cruéis.

Sua religiosidade e o medo do desconhecido vêm corroborar com uma quase aceitação da realidade que lhe é imposta. Oribela faz parte da galeria de mulheres extraordinárias, que, em circunstâncias extremamente repressivas para o sexo feminino, ao invés de sucumbirem na anulação total de sua personalidade, rebelam-se e descobrem seu caminho. A jovem encara as adversidades, mesmo temendo a fúria do marido, da sociedade e do poder divino, sonhando com a sua liberdade. Trata-se de um modo de agir que acaba por conferir-lhe uma aura de mistério ao redor de si, um enigma que nem as outras personagens nem o leitor têm elementos para desvendar totalmente. Na constante busca, ela torna-se uma mulher desafiadora, derruba barreiras do preconceito e deixa-se levar por uma paixão proibida.

Ana Miranda apresenta uma heroína que se define como uma mulher medrosa, temerosa das leis de Deus e da sociedade, dizendo que muitas coisas a assustam tais como ter um amante e desafiar seu marido, criticar a Igreja, relacionar-se com um mouro, conviver com as naturais. Entretanto, quando questiona sua vida, exorciza os medos e passa a fazer tudo aquilo que dizia temer e respeitar. Com a visão diferencial da história do Brasil e da representação da mulher, na história e literatura tradicional, Ana Miranda insere sua narrativa entre os romances históricos que buscam na história recente, elementos para criar uma ficção mesclada de fatos verídicos e muita imaginação.

Desmundo apresenta traços em comum com o novo romance histórico: revela algumas ideias filosóficas da época para que se conheça a realidade da população colonial; faz distorções da história, omitindo alguns acontecimentos históricos; apresenta personagens históricos conhecidos interagindo com personagens ficcionais e usa intertextualidade com provérbios e citações bíblicas. As características demonstram que a narrativa de Ana Miranda insere-se na nova produção histórica proposta por Seymour Menton¹⁷¹.

¹⁷¹ MENTON, Seymour. Op. Cit.

Do ponto de vista da crítica, a obra revela uma voz feminina que lê os momentos históricos de maneira diferenciada, mais sutil, delicada. Através da percepção de Oribela, avalia-se a vida colonial, os costumes, a cultura, a religiosidade, os temores e descobre-se a mulher em novas atitudes e modo de encarar a vida. Todos os elementos são descritos pelo olhar feminino de Ana Miranda que recorre à nova história para descrever suas personagens, revelando a transformação das imagens e dos mitos femininos e masculinos. *Desmundo* firma-se como um texto no qual circulam características da história recente, pois revela figuras muito semelhantes àquelas resgatadas pelos estudos da nova história. Enquanto Oribela vai delineando um mapa de imagens da vida no “desmundo”, observa-se a atuação feminina na sociedade, os conflitos entre as mulheres, a Igreja e as regras patriarcais e a transgressão das figuras femininas.

A obra de Ana Miranda reexamina a história colonial brasileira para melhor perceber os problemas atuais da cultura brasileira e também desafiar certas interpretações históricas registradas como documentos oficiais. *Desmundo* chama atenção para os possíveis erros da documentação histórica tradicional, recria uma história com a percepção de uma mulher estrangeira que nada conhece do Brasil. No romance, a figura de sua narradora já desempenha o papel do inconformado para discutir os problemas da formação social do Brasil. Assim, o romance retoma o passado brasileiro documentado e acrescenta novas informações adquiridas pela história recente para recuperar outros aspectos da colonização brasileira, como também se verifica na obra de Luzilá Gonçalves Ferreira.

3.2 Os rios turvos¹⁷²: nas águas do tempo

Se a lei não tivesse feito calar as mulheres para todo o sempre, talvez elas, porque inventaram aquele primeiro pecado de que todos os maus nasceram, soubesse dizer-nos o que nos falta saber.

José Saramago. O Evangelho segundo Jesus Cristo

¹⁷²FERREIRA, Luzilá Gonçalves. *Os rios turvos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993. Todas as citações serão retiradas dessa edição.

Os rios turvos, publicado em 1992, narra uma comovente e conflituosa história de amor, com invejável técnica literária que dá a sua autora o Prêmio da Academia Brasileira de Letras, no mesmo ano. A produção ficcional de Luzilá Gonçalves Ferreira caracteriza-se como novo romance histórico por realizar uma recuperação histórica do Brasil Colonial, no século XVII. Ao avaliar os eventos pelo olhar das personagens e apresentar a história de vida do poeta Bento Teixeira, autor de *Prosopopéia*, poema que marca o início do Barroco na literatura nacional, a autora analisa o papel da mulher no Brasil colônia.

Os rios turvos possui uma temática que descreve a chegada e a importância dos judeus no Nordeste do Brasil, recuperada pela história recente que descreve a história das minorias que ajudam a formar a população brasileira. A partir desse acontecimento, Luzilá molda um novo Bento Teixeira, apresentado linearmente como um homem injusto, possessivo, preconceituoso, machista, assassino e ciumento que condena a esposa pelo fato de ela possuir inteligência, autenticidade, coragem, felicidade verdadeira e competência, elementos que a tornam uma mulher transgressora para sua época. Ao recriar o poeta Bento Teixeira, surge na narrativa uma figura de personalidade contraditória, Filipa Raposa, sua esposa que recebe destaque de protagonista.

A obra de Luzilá Gonçalves Ferreira parece-nos crível porque usa dados conhecidos, apresentados em notas de rodapé com datas, locais, fatos e personagens históricos, tornando o texto mais verossímil e gerando no leitor certa curiosidade ou dúvida sobre a verdade do que se conta. A relação história/literatura funciona pela inclusão de dados históricos no meio da intriga, que podem ser comparados com os arquivos históricos. A narrativa não se detém em descrições demoradas, mas recria o ambiente cultural, social, político e religioso da época e revela um cenário propício para a história. A passagem do tempo e espaço é bem formulada, expressa movimento, sobretudo quando narra as mudanças de cidade de Bento e da esposa, suas viagens, etc. A obra pretende ser verossímil, mas sem dar uma vertente pedagógica ao romance histórico. Luzilá não torna cansativa a narrativa, dramatiza a diegese e mostra de que forma a história pode ser plural, constituída por muitos pontos de vista.

O romance discute a formação da sociedade brasileira do século XVII que aprendia a conviver com novas regras sociais e religiosas. Tais aspectos ficam em segundo plano nos discursos dos protagonistas que exaltam diversos questionamentos acerca do ser humano e os sentimentos que os envolvem nesse percurso existencial. A fábula narrativa é tecida em torno do tema da perseguição da Igreja Católica aos cristão-novos, vindos de Portugal para o Nordeste brasileiro e da relação amorosa de Bento Teixeira e sua esposa Filipa Raposa, o qual é abordada a partir da perspectiva das personagens do universo representado. O tempo diegético, no século XVII, revela-se através de um movimento de *flashback* de Filipa, na qual o passado explica o presente da personagem. O não dominar o futuro dá certo suspense, mas se prevê, ao longo da leitura, que a narrativa termine de acordo com a história, pois o contrário seria descredibilizar o romance histórico e torná-lo apenas um romance.

No romance *Os rios turvos*, os elementos externos são fundamentais, propõem um pacto romanesco e revelam aos olhos do leitor uma narração em terceira pessoa, atribuída a um narrador fictício. Na capa, destaca-se a imagem de um homem e uma mulher, separados por uma espada, parecendo uma cruz, podendo simbolizar a interferência da Igreja numa relação amorosa, na escrita literária do indivíduo representado ou a perseguição da Inquisição aos judeus (ação que se confirma no início da obra),

na nova terra, a tantas semanas da de mar, estaria salvo daquele zelo devastador que trazia a espada precedendo a cruz, obrigava as pessoas a renegar os ritos que o Pai instalara, milhares de anos antes, como prenúncio de que um Messias lhes viria. (p. 16)

A imagem central induz o leitor a imaginar que se trata de uma história de amor problemática, pois se percebe, na ilustração feita por Ovídio Villela, o desenho de uma mulher com olhar penetrante, forte, uma pessoa decidida e mais ao fundo, um homem com uma pena na mão, escrevendo, ambos de costas, separados por uma espada. Além do desenho central, observa-se a imagem de um livro que pode ser uma obra escrita ou lida pela personagem, elementos ampliam a imaginação do leitor.

Nesse sentido, percebem-se na capa pistas sobre o conteúdo do texto que se fortalece com a nota que abre o jogo ficcional, tem a aparência de verdade, mas não é história porque a narrativa não possui esse compromisso, só com a verossimilhança. Também destaca parte do traslado da confissão de Bento Teixeira, em 1594, que indica qual personalidade famosa participa da narrativa e comprova a sua existência. Na nota, a autora afirma que: “O leitor atento reconhecerá no intertexto o *Diálogo das Grandezas do Brasil*, o *Valeroso Lucideno*, Gil Vicente, Camões”, etc. (p. 7), remetendo a textos e autores conhecidos. Entre tais escritores está o historiador José Antônio Gonsalves de Mello, com a obra *Gente da nação* que recria a personagem Filipa Raposa, pois existem poucos dados históricos que comprovem sua existência.

Os elementos presentes na obra são características do novo romance histórico, proposto por Menton, como a recuperação de momentos culturais, sociais e históricos e o questionamento das ideias filosóficas da época pelas personagens principais. A representação de personagens históricos conhecidos como participantes da narrativa, como Bento Teixeira e Filipa Raposa; a intertextualidade de textos históricos e literários importantes, a distorção consciente da história através de omissões, exageros e anacronismos, pois a autora escolhe momentos importantes da vida das personagens para exaltar suas qualidades ou definir e evidenciar a relação amorosa do casal de protagonistas. O uso da metaficção com notas de rodapé, explicando as informações históricas e o uso da dialogia, realizada através da recuperação e interpretação dos acontecimentos históricos e das mulheres do século XVII.

Os capítulos do romance não possuem títulos, somente números introduzidos por epígrafes de grandes escritores, na maioria das vezes de Ovídio, indicando o conteúdo daquela unidade temática: “*Nec mora venit amor* (Sem tardar o amor chegou)” (p. 16). As epígrafes são escritas em latim e traduzidas para mostrar que o texto não é contemporâneo e funcionam como um pequeno resumo do assunto tratado no capítulo, ou seja, as epígrafes despertam a curiosidade do leitor sobre o capítulo. A estrutura da obra é composta por uma nota ao leitor, um prólogo, treze capítulos curtos e um epílogo. As cenas são curtas algumas pouco exploradas, aparecem sob a forma de resumo, outras enriquecidas e adornadas pela percepção

feminina de Filipa. A história é contada sempre com uma proximidade marcada entre o narrador e o ouvinte. O narrador abdica de certos pormenores e dá maior realce e outros. Há elipses, algumas implícitas e outras facilmente perceptíveis, para mudar de espaço cênico, técnica narrativa típica do novo romance histórico.

O título da obra, *Os rios turvos*, é uma grande metáfora que revela a relação conflituosa das duas personagens centrais, Bento Teixeira e Filipa Raposa que resulta na morte da mulher: “Nada Filipa. Nessas águas turvas navego mal.” (p. 55) e também reflete alguns temas centrais do romance: a condição de cristão-novo de Bento Teixeira: “Um judeu que se travestira de cristão, e que passara vida inteira procurando sufocar o que de mais profundo havia nele, milênios de religiosidade, cultura e tradição.” (p. 178), a criação literária: “Sinto que não serei nunca um poeta desses que escreve rimas de amor, Filipa.” (p. 51); a transgressão e transformação dos mitos femininos da época: “No fundo, tinha medo quando Filipa se punha a falar naquelas coisas: tanta erudição na boca de mulher lhe fazia mal.” (p. 54); e a perseguição da Santa Inquisição a Bento Teixeira: “Peço que o dito Bento Teixeira seja pronunciado por herege e apóstata de nossa Santa Fé Católica.” (p. 197) A partir da biografia oficial do escritor, extraída dos autos dos processos pelo qual o mesmo é levado a julgamento no Tribunal do Santo Ofício em Lisboa, a autora reconstrói a vida de Bento Teixeira, tornando protagonista a sua esposa, Filipa Raposa.

Os rios turvos possui técnicas narrativas que o revela como novo romance histórico. A obra abre com uma frase repetida em toda a obra: “- Ele jurou pelas partes vergonhosas de Nossa Senhora.” (p. 11), como um mote, um diálogo, que se diferencia de um livro de história, viola a nota do translado que quer dar uma aparência de verdade à narrativa, pois o narrador evoca o leitor, rompe com a história, apresentando a denúncia de Filipa Raposa ao visitador do Santo Ofício. Dentro da narração, desenvolvem-se inúmeros acontecimentos desde momentos históricos da época, a infância dos protagonistas, adolescência, os relacionamentos familiares e amorosos, as viagens, o assassinato de Filipa pelo marido, o julgamento do poeta, até a morte de Bento.

A narrativa possui inúmeros intertextos de obras de autores conhecidos, como Gil Vicente, Jorge de Montemayor, Camões, Ovídio, citações da Bíblia, Homero,

canções populares, registros da Inquisição, livros de história, entre outros, destacados entre aspas ou em itálico: “Sorri mansa Calipso, a mão lhe afaga:/ És ardiloso e sempre desconfias.” (p. 135); encerra-se com um trecho da obra *Prosopopéia*, de Bento Teixeira e a explicação de onde e como ocorre a publicação da obra. Concluídas as observações sobre os elementos externos à narrativa *Os rios turvos*, volta-se ao conteúdo propriamente dito e reconstitui-se a narrativa.

Em meados do século XVII, uma mulher denuncia o marido ao visitador da Santa Inquisição: “Se o Senhor Visitador porfia por saber as verdadeiras palavras de que se serviu meu marido.” (p. 13). Assim, inicia-se a história de amor de Filipa Raposa, uma cristã-velha, e Bento Teixeira, um cristão-novo. Numa perspectiva apaixonada e com olhar crítico, a mulher relembra seu passado enquanto sai da sala do visitador: “Então lhe vieram à memória os primeiros tempos do encontro deles, da vida deles.” (p. 15), reflete sobre o amor, as diferenças, os sonhos, as poesias, os sentimentos e sua vida. Nas suas lembranças, rememora o momento em que conhece Bento: “Cosia junto à janela, quando Bento passou. Era um belo rapaz, montado numa égua de pelo lustroso.” (p. 16), apaixonou-se e fez desse sentimento o centro de sua vida.

Entre sonhos e questionamentos da personagem Filipa, o narrador descreve a vida de Bento, um menino judeu, filho de pais portugueses que abandonam Portugal por conta da perseguição da Igreja. Ele tem uma infância difícil devido sua religião, sempre acalentado pelos braços carinhosos da mãe. O poeta desde cedo se interessa pela leitura de grandes escritores e espanta todos no colégio dos jesuítas: “O mancebo irá longe, senhora dona Leonor.” (p. 26) É ajudado pelo bispo Dom Antônio Barreiras que lhe ensina latim e o inicia nas artes, no colégio da Companhia de Jesus e faz algumas amizades que lhe são úteis no futuro e servem como testemunhas contra as pressões da Santa Inquisição. Sem pensar nas consequências, Bento traduz para seu sobrinho, Antônio Teixeira, do latim para o português, o livro Deuteronômio, na Tora; lê livros proibidos do Index; questiona e critica a Igreja e acaba denunciado pelos colegas, mas não é preso ou castigado.

O poeta ensina latim, aritmética e poesia para sobreviver e se revela fiel aos princípios da Igreja para livrar-se da Inquisição, mas não deixa de criticá-la: “Muito indecentes são nossas vidas, Gaspar. Muito mais indecentes são as perguntas que

se nos fazem no confessionário.” (p. 31) Embora tivesse problemas para compor versos, faz sonetos e trovas e escreve o poema épico intitulado *Prosopopéia*, à semelhança de Camões, para homenagear o governador da capitania de Pernambuco, Jerônimo de Albuquerque. Seus escritos, no entanto, não tinham a espontaneidade dos versos de Filipa, que era feliz de verdade e vivia plenamente. Bento conhece Filipa Raposa, uma cristã-velha e encanta-se e teme seus olhos verdes: “Todos sabiam o que escondiam olhos verdes. Eram perfídia, a falsidade.” (p. 60)

Filipa Raposa e Bento Teixeira são pessoas diferentes, mas unidos pelas águas dos “rios turvos” do amor: “Bento. É contigo que desejo viver os anos que me darão os fios das Parcas.” (p. 25). Porém são constantes as brigas entre o casal. Filipa não entende as atitudes do marido e o questiona constantemente sobre o amor, a sexualidade, a religiosidade e o fazer literário. Ela discute os caminhos complicados da criação, critica Bento por plagiar os grandes escritores: “Mas um dia Filipa encontrou: Bento plagiava, no final do soneto, a fala do Cristo no ‘Breve Sumário da História de Deus’” (p. 22); e pela dificuldade de o marido escrever: “Nunca escrevas versos, que para isto não foste feito.” (p. 22). Às vezes, a dificuldade de Bento era usada por Filipa para xingá-lo: “Mas numa noite de cólera, não resistira. E o chamara de plagiador descarado e poeta medíocre.” (p. 22), outras ela o ajudava a criar.

Nos momentos de calma entre o casal, eles aproveitam para ler Ovídio, Camões, Homero, Gil Vicente entre outros. Porém, Filipa quer mais do marido e do casamento e seu apetite sexual é conhecido por todas as personagens: “Só que a água, o pescar, o comer camarões me saciam. E tu, Bento, tu me deixas faminta.” (p. 83). O narrador relata que desde adolescente, ela tinha uma malícia natural: seduzia, com seus olhos belos e verdes, até os padres nos confessionários. Bento quase enlouquece de tanto ciúme e devido às atitudes adúlteras da esposa e dos comentários das pessoas, obriga-se a constantes mudanças: “Comentavam os passeios que fazia sozinha, sem os filhos, sem o marido, pelas matas, a colher frutos.” (p. 119). Os filhos do casal nascem entre esse turbilhão de acontecimentos de amor e ódio dos protagonistas e não recebem descrições ou grande participação na narrativa: “Existiam, estavam lá, nem ele nem Filipa se espantavam que ali

estivessem nem que existissem.” (p. 145). Bento acredita que não ama os filhos e eles o temem.

Uma das situações mais humilhantes para o poeta é a traição de Filipa com um mulato, crime repugnante na época: “E logo o mulato Antônio Lopes Sampaio.” (p. 150); “Não é um homem Filipa. É um mouro, é um mulato.” (p. 152). No último lugar onde vão morar, há pouquíssimos homens, mas Filipa consegue traí-lo com frei Duarte Pereira, vigário da freguesia de Santo Agostinho e único homem do lugar, contrariando a ideia de Bento Teixeira de que poderia controlar a mulher: “- Que aí dormiu convosco muitas vezes o velhaco do clérigo Duarte Pereira.” (p. 165)

Não suportando mais as traições constantes de Filipa Raposa, Bento mata-a: “Ela não gritou quando o facão lhe penetrou no lado.” (p. 166) Apesar de tudo que a esposa o fizera, Bento sente falta dela, afinal “era uma parte dele que morria”. (p. 167) O poeta descobre que nunca amara ninguém como amara a esposa: “Não amara o pai” (p. 167), homem rude, austero, exigente; nem mesmo a mãe que “obrigara a ser judeu e lhe transmitira, bem ou mal, os ensinamentos” (p. 167); nem mesmo aos dois filhos: “cópias de Filipa, com cabelos ruivos e olhos de gato - a raposa se atenuara em felinos”. (p. 167) Quando assassina Filipa, Bento escreve uma carta a João Paes, dono das terras onde mora em Santo Agostinho, explicando seus atos e pedindo que olhe pelos filhos: “Peço-vos e mais rogo, que olheis para meus desventurados filhos e Deus da vossa fé vos recompensará se a eles os criardes como vossos.” (p. 171).

Antes de morrer, ainda agonizando ao receber o golpe de faca de Bento, Filipa pede que o marido pegue em uma gaveta do quarto um maço de cartas, poemas que ela escrevera: “Promete, Bento, que só lerás quando eu morrer. São cartas que eu te escrevi e nunca t’as entreguei.” (p. 167). Durante sua fuga, Bento lê alguns versos e os perde: “Devia tê-lo esquecido ao lado da pedra sobre a qual reclinara a cabeça, em algum lugar à beira do riacho, durante a viagem até ali.” (p. 180). Bento Teixeira foge para Olinda, para o mosteiro de São Bento, o qual fica escondido até ser preso pela Inquisição. Nesse lugar, ganha a inimizade de Frei Damião por desafiá-lo nos seus argumentos espirituais e por denunciá-lo aos outros padres, dizendo que o frei frequentava a casa de mulheres casadas, como Isabel Raposa e Ana Lins.

Em 12 de agosto de 1595, o poeta recebe ordem de prisão e logo começam os julgamentos. Bento prepara documentos para sua defesa e exhibe seu conhecimento. Em 22 de outubro de 1595, é mandado a Lisboa acusado por praticar heresias e ser um judeu. Nos julgamentos, apresenta-se como inocente, mas cede às imposições do Tribunal e reconhece sua culpa. Renega e abjura de suas ações e crenças, visando à liberdade, mas não tem sucesso. Lisboa torna-se o cárcere final do poeta. Em julho de 1600 morre, na cadeia, lembrando em seu grande amor: a razão da sua vida e da sua morte. E morre sorrindo: “como um pequeno judeu que tivesse feito uma oração.” (p. 211) Um ano depois a Santa Inquisição concede licença para a publicação, em Lisboa, da primeira edição de *Prosopopéia*.

“Filipa Raposa buscava na memória esse instante, onde sobre a superfície lisa e clara do amor a rachadura se fizera, acolhendo a semente.” (p. 15), assim, conhece-se a história do romance *Os rios turvos*, no qual o narrador onisciente, dirige o discurso, conhece as personagens principais, suas experiências, suas paixões, a passagem do tempo e das pessoas. O romance revela a personagem Filipa Raposa a reconstituir suas vivências pelo viés da ficção¹⁷³, no qual é possível entender seu amadurecimento depois de denunciar seu marido à Inquisição.

O passado apresentado na narração resume-se em um período curto, com coordenadas de tempo e espaço bem definidos: “Foi no dia 22 de outubro ano da graça de 1595 que Bento Teixeira foi mandado para Lisboa.” (p. 195). Assim, o narrador relembra os acontecimentos que circundam a vida do poeta e da esposa. Em meio ao enredo principal, o narrador, vez por outra, insere passagens de outras épocas, ora em situações da infância do poeta, ora na sua fase adulta, os acontecimentos históricos importantes e histórias de vários personagens. Na voz do narrador, têm-se acesso ao atormentado mundo de Bento e Filipa; suas expectativas e temores; o amor pela literatura; as viagens, o casamento; o relacionamento, entre tantos momentos. Também se conhecem as personagens no seu cotidiano, suas ações e sentimentos, mas tudo filtrado pela ótica do narrador. É pelo olhar feminino diferencial de Luzilá que se revelam os acontecimentos que envolvem as mulheres coloniais.

¹⁷³ Entende-se por ficção a história do que poderia ser e não como ela pode ter sido, conforme apresenta Aristóteles, em sua *Poética*.

Em *Os rios turvos*, o narrador domina o universo diegético, está em todos os lugares e em todos os momentos: “Logo que haviam chegado ali, Bento se dissera que finalmente alcançaria a paz que havia buscado aqueles anos todos.” (p. 154). Não se preocupa somente em dizer o que as personagens fazem ou falam, mas também traduz o que sentem: “Odeio e amo. Por que faço isto talvez perguntes. Não sei. Bento era aquele feixe de contradições e dúvidas.” (p. 117); e pensam: “Pensou então no caminho que haviam percorrido juntos, um homem e uma mulher.” (p. 15) Ele tenta passar para o leitor as emoções e os sentimentos das personagens.

Da perspectiva de Filipa e Bento, o leitor vê os acontecimentos, isto é, a história é apresentada da maneira que eles a experimentam, interpretam e expõem. Só o narrador tem o direito de falar, questionar e apresentar a vida e os sentimentos das pessoas, às quais não concede chance, nem de se defenderem. Dessa maneira, submete o leitor a sua visão da história. Então, o leitor simplesmente aceita o que o narrador conta e lhe consente ver. Sem dúvida, é correto afirmar que, filtradas pela visão do narrador, as informações sobre as personagens são limitadas e questionáveis, porque ele mostra ao leitor apenas as coisas que julga importante para sua história.

Os erros e defeitos de Filipa Raposa são apresentados na voz de Bento e de outras figuras. O leitor não conhece mais sobre a mulher, só tem acesso às acusações de adultério feitas pelo marido: “O passado, Filipa, nosso passado. Tu nos braços de um homem que não eu.” (p. 54) e das outras personagens: “Tua mulher recebia flores e sorria ao mulato e lhe dizia palavras que a pessoa que me contou não ouviu.” (p. 151) e da voz do próprio narrador. Filipa só consegue negar as ações adúlteras: “Que palavras buscarei para te retirar da cabeça uma traição que nunca existiu, Bento meu?” (p. 54), mas o leitor não vê e nem conhece suas relações com outros homens. Assim, mostra uma determinada crença no indivíduo que narra, criando uma forte ligação entre ambos. A ficcionalidade do texto convida o leitor a conhecer a intimidade da personagem e mantém o grau máximo de atenção. Em *Os rios turvos*, o narrador expõe a história de Filipa sob a forma de alguém real a quem o leitor acaba por se relacionar de modo direto, podendo indagar se a personagem existia ou não. Para responder a tais questões, o leitor

precisa observar as etapas que envolvem a história, o pensamento e as ações, os anseios e os objetivos da época.

Filipa revela-se testemunha e participante da história, uma heroína que possui informações reduzidas a respeito das personagens e suas ações, muito de propósito. Graças a isso, ampliam-se as margens por onde pode exercitar-se a imaginação do leitor. Pelas lembranças da personagem, manifesta-se o universo infantil do poeta: “Coisa estranha, pensara o menino quando começara a entender os silêncios do pai, certos ritos que se celebravam na casa.” (p. 71), a adolescência dos dois protagonistas: “Quanto ao rapaz, era ainda estudante do colégio dos padres e dava aulas a meninos abastados.” (p. 18), sua maturidade, seus questionamentos e descobertas ao longo da narrativa.

“Uma carnívora, uma devoradora de homens, um animal malicioso, astuto, pérfido.” (p. 134), assim é apresentada a personagem Filipa Raposa, cujo nome “metaforiza as chamas que eram seu apanágio, que ardiam nela sem nunca se extinguir.” (p. 134) A personagem encontra-se dividida entre seus ideais femininos e o amor por Bento Teixeira e tenta apagar seus demônios interiores. Os acontecimentos de sua vida demonstram suas angústias e sonhos. Filipa apresenta-se ao leitor como uma personagem ambivalente que se mostra e esconde, ama e odeia, inocente e pecadora, fiel e adúltera, atitudes que ferem as outras personagens, perturbando sua vida até o fim. Seu universo é complexo, repleto de anseios, angústias, sonhos, desejos, ódio e questionamentos.

A história de Bento Teixeira é o mote para revelar o percurso existencial de Filipa, moça nascida e criada no Espírito Santo, no século XVII. Na obra, o narrador confere à rememoração de Filipa o poder de reconduzir o sujeito à origem para analisar os principais acontecimentos de sua trajetória. O despertar de Filipa vem acompanhado da ativação da memória, permite e antecipa o processo de conhecimento do mundo. *Os rios turvos* apresenta no título a principal questão da personagem: refletir sobre os sentimentos que a levam a esperar por uma mudança no rumo de sua vida nos rios turvos do amor. A protagonista, dividida entre a problemática de estar apaixonada por Bento e entender seus conflitos interiores, busca construir uma nova identidade, livre das amarras de gênero, tão marcantes naquela época. Ela almeja uma nova vida, mais livre e atraente. Representa a

mulher provinciana do Brasil do século XVII, cheia de sonhos, tendo de conviver com duras regras sociais do patriarcalismo e da Igreja Católica, dominantes na colonização brasileira.

Essa figura feminina deseja mais da vida e do marido e apesar dos poucos registros históricos condenarem Filipa a condição de adúltera, a narrativa de Luzilá constrói uma nova mulher que não se adapta às convenções sociais e religiosas do Brasil colonial, nem se curva às desconfianças, ao ciúme do marido ou a sua indiferença: “Vivo ao teu lado como se fosse tua irmã. Cuidas de mim como um avarento cuida seu bem.” (p. 139). A protagonista não se revela aos olhos do leitor, permanece como um enigma a ser desvendado e em nenhum momento têm-se acesso as cenas de traições ou palavras ditas por tal figura sobre seu adultério. O leitor conhece apenas uma revelação de Filipa a madre Mariana: “Madre, e se eu buscasse em outro homem o que não me quer dar meu esposo?” (p. 100)

Ao longo da narrativa, Filipa se constrói para o leitor, a partir dos olhares das outras personagens. Mulher demoníaca, sedutora, inteligente, transgressora, pecadora, essa é a representação construída pelas outras vozes, por isso Filipa foge dos mitos femininos de sua época, como propõe a história recente. Ela não representa nem a donzela submissa e obediente aos valores patriarcais, nem é um exemplo de esposa e mãe como propõe o mito da Grande Mãe. A personagem nega seu pecado o tempo todo na narrativa e deixa para o leitor acreditar ou não nas acusações de Bento Teixeira, do narrador e das outras personagens. Desadaptada às normas sociais, religiosas, culturais, ela se torna uma personagem sem lugar, solitária e deslocada na sociedade, pela incapacidade de as pessoas perceberem e aceitarem sua maneira peculiar de ser. Filipa é um ser em transição, buscando liberar-se da autoridade religiosa: “Esse Deus vingativo é o vosso Deus, madre.” (p. 105); patriarcal e social.

Em *Os rios turvos*, algumas personagens entram em conflito com o jeito impetuoso de Filipa Raposa, sendo seu maior conflito com o marido: “Queres que creia em ti. Não creio, ainda que jures sobre a Tora. Nem sobre as Sagradas Escrituras todas.” (p. 48). As relações entre ela e as outras figuras femininas apresentam vários aspectos: de cumplicidade com a escrava Isabel: “A negra aproximou de Filipa, abaixou a cabeça para lhe falar ao ouvido, olhou para os lados.”

(p. 20); de desconfiança, com Francisca de Figueiredo: “A mulher cravou sobre Filipa um olhar de rapace: seria uma das tantas cristãs-novas, que buscavam se alimpar desposando cristãos-velhos.” (p. 56); amizade com Ana Lins e Maria Maciel, homossexualidade com Brázia: “Deves estar acesa, e seu sou quente como o meu nome.” (p. 117); carinho e zelo de sua mãe, admiração e cumplicidade com a madre Mariana: “confio em ti, minha filha.” (p. 94). As personagens masculinas são opressoras, porque reafirmam os valores patriarcais e religiosos, mas também admiram e desejam Filipa. Nesse sentido, os mitos masculinos são desconstruídos, pois os homens se deixam seduzir pelos encantos de uma mulher, acatam suas ideias, atitudes e perdem a posição do homem dominador forte e corajoso. Bento sente-se tão intimidado pela força de Filipa que acaba matando-a num ato de desespero, tentando reafirmar sua postura diante da sociedade.

Através da interação da protagonista com as personagens da narrativa, dá-se a possibilidade de reconstrução e de compreensão de seu percurso existencial. Filipa reconstrói suas memórias, através das relações com as pessoas mais significativas de sua vida, entre eles Bento, a mãe, a escrava Isabel, a madre Mariana, suas amigas, seus filhos, o frei, entre outras. Com as personagens masculinas, a protagonista desenvolve contatos que envolviam a sedução e foge dos moldes das mulheres da época, reveladas pela história tradicional. O leitor não conhece o relacionamento da personagem com seus amantes, porque o narrador não os descreve, não há gestos ou troca de palavras carinhosas entre eles, ficando para o leitor imaginar os acontecimentos e julgar Filipa.

Filipa desperta sentimentos contraditórios nas personagens. A madre Mariana sente pena da jovem, de sua vida simples, de sua vida com o poeta e sua insatisfação com o casamento e com o sexo, mas reconhece a obstinação e a esperança. As pessoas que convivem com a protagonista, como seus pais, filhos e marido padecem com suas atitudes impensadas, apaixonadas e imaturas, mas a amam. Filipa não consegue compreender o que sente pelo marido. Acha-o bonito, educado, inteligente, um ótimo partido. Ela depende da presença dele, pois gosta e precisa sentir-se amada. Por tal confusão de sentimentos que a assolam, Filipa reconhece-se impaciente e com desejos de viver grandes paixões. Num momento da narrativa, admite querer se envolver com outro homem que não fosse seu

marido: “Eu queria saber, madre, pelo menos uma vez, o que é o amor...” (p. 100) Numa relação repleta de conflitos interiores Bento e Filipa, assemelham-se pela devoção romântica e pelo amor à poesia, direcionando-os para uma descoberta de um sentimento maior.

Ao imaginar uma vida de grandes paixões, Filipa entra em contato com a realidade, defronta-se com a monotonia e a estreiteza da vida de uma mulher interiorana dos meados do século XVII: “E eu queria tanto que o matrimônio fosse aquela entrada, enfim, nesse mundo tão cheio de promessas...” (p. 99). Ela é obrigada a conviver com trabalho doméstico, a falta de liberdade, a repressão sexual, a falta de perspectivas existenciais, a submissão ao marido, criação dos filhos, a educação rígida, entre outros aspectos. O cotidiano doméstico afigura-lhe aborrecido e por isso questiona: “Ledo engano, madre. O fogo não durava mais que segundos.” (p. 100) Filipa assemelha-se as mulheres recuperadas pela nova história que se rebelam com as regras da sociedade, tomam atitudes e tornam-se transgressoras.

Mulher apaixonada e totalmente obstinada pela figura do poeta, Filipa Raposa tece fios entre o passado e o presente e constrói paralelamente ao relato da história do poeta, o da sua própria vida. Ela sente que não pode mais preencher os espaços vazios da realidade com seus sonhos e fantasias, pois precisa acordar dessa ilusão romântica. Assim, o entusiasmo pela questão social e romântica diminui ao longo do discurso memorialístico da personagem, ganhando maior espaço a investigação acerca do ser humano, seus sentimentos e conflitos interiores. A visão de mundo idealista cede diante do realismo e da crueldade dos fatos que cercam a vida da personagem. Nesse sentido, Filipa resolve enfrentar as dificuldades e buscar seus ideais. Ela descobre-se uma nova mulher, mais forte e corajosa, deixa para trás os seus sonhos de menina e acorda para novos sentimentos. As ações dessa mulher, ao longo da narrativa, possibilitam a criação de uma protagonista representativa dos conflitos femininos da época, já que todas as limitações que sofre, deixam-na mais corajosa e determinada para compreender os sentimentos que a invadem, as outras pessoas e o mundo a sua volta.

“Um homem brioso. Era o que diziam dele os que conheciam de perto, como os que apreciavam de longe.” (p. 60) É pelo olhar de uma mulher inserida no século

XVII, que Bento Teixeira surge no romance *Os rios turvos*. O poeta nasce com o nome de Bento Teixeira, mas, desde a introdução, o narrador apresenta-o como Bento, para tornar mais pessoal seu relato, afinal, acredita conhecê-lo no íntimo. A personagem é apresentada como um homem que tem uma vida difícil, questiona tudo e todos, pois é insatisfeito com a vida. As outras personagens veem o menino Bento como um garoto sofrido, com uma vida difícil. Os professores impressionam-se pelo interesse do garoto pelos estudos, o gosto pela leitura e sua aplicação. O jovem Bento é visto como um rapaz orgulhoso, inteligente e apaixonado por Filipa.

O poeta ama Filipa do seu jeito simples de ser e em segredo e, mesmo ofendido pelas constantes traições da mulher, não abandona sua devoção romântica e tenta controlar sua amada e seu ciúme. Assim é Bento Teixeira, a personagem recriada por Luzilá, um homem que, lentamente, consegue penetrar no coração da protagonista, mas não a impede de traí-lo. Ele a vê com amor e se sente atraído por aquela mulher espirituosa, sedutora, inteligente e surpreendente. O poeta não consegue expressar seu amor e é algumas vezes destrutado por Filipa que declara: “Para isso precisarias ter coração. E é o que te falta, Bento.” (p. 139) As atitudes sedutoras e caprichosas da personagem aumentam a angústia de Bento.

No relato ficcional, a vida sem graça e provinciana da figura do poeta contrasta com a vida repleta de acontecimentos interessantes de Filipa. A história de Filipa cruza-se quase o tempo todo com Bento e se estabelece uma estranha ligação de amor e ódio. Ela possuía as qualidades que ele não tem, tais como coragem de mudar, de amar e de enfrentar a vida. A diferença entre eles acontece, sobretudo, no fato de Filipa já nascer inspirada e com uma felicidade verdadeira, enquanto que Bento é infeliz, tinha atração pela infelicidade e não sabe escrever belas palavras: “Não sentes o que escreves, por isso teus versos não têm engenho nem arte.” (p. 139) Sem o “outro”, o “eu” da personagem Bento não se constitui na narrativa, pois a vida dele resume-se a tentar escrever, lecionar, amar, desconfiar e odiar a esposa. Nesse sentido, percebe-se que a figura de Bento transforma o mito masculino do homem forte, determinado, o cabeça do casal, pois ele teme sua esposa e obedece a seus desejos.

Filipa parece ser mais forte e autêntica do que Bento, porque ele traz da infância mal resolvida questionamentos transferidos para a maioridade: não possui

coragem, nem maturidade para resolvê-los, temendo enfrentar as dificuldades de ser um judeu: “Para onde fores te acompanhará. Assim lembrarás sempre que és judeu.” (p. 75) Bento casa-se por amor com Filipa, que, aos poucos, converte-se numa mulher adúltera e impetuosa e torna a relação dos dois insuportável: “Odeio e amo. Por que faço isto talvez perguntes. Não sei. Odeio e amo.” (p. 117), declara Filipa. Assim, num momento extremo de ciúme, ele a mata: “Matara aquela que a ele confiara seu destino, alguns anos atrás, quando era pouco mais que uma menina.” (p. 173), não num ato de coragem, mas de fraqueza porque sabe que nunca poderá controlar os ímpetos de Filipa.

No seu discurso, o narrador tenta convencer o leitor da autenticidade e bons sentimentos de Bento. Ao invés de somente descrever a história pessoal e o que as outras personagens dizem e pensam dele, o narrador justifica as atitudes do poeta, conquistando a simpatia do leitor: “Em meio àquele concerto de beleza, ele era o único elemento que destoava, um instrumento desafinado.” (p. 172) O leitor não deixa de julgar irresistível a personagem que acredita no amor da mulher, indo contra as acusações das outras figuras. Tal aspecto mostra a leitura diferencial de Luzilá para a personagem masculina, Bento Teixeira.

Filipa imagina que entende o poeta melhor do que ninguém, porque o ama e conhece a sua essência, através da convivência e de suas poesias. A verdadeira atração dela pelo poeta deve-se à descoberta das diferenças e semelhanças de personalidades e vivências. Filipa difere-se de Bento porque sabe dirigir os sonhos, busca o amor carnal sem medo do pecado, sem abrir mão dos seus ideais, sem se deixar levar pelas dificuldades. Ela consegue transformar seus sonhos em realidade. O narrador relaciona, ao longo da narrativa, a expressão “rios turvos” ao relacionamento do casal, devido às grandes emoções e conflitos frequentes. Se os elementos apontam para a diferenciação entre os personagens, há outros que sugerem a semelhança de ambos, tais como o interesse pela leitura e a criação literária, a imaginação, o amor à poesia e a insatisfação com a sociedade.

O poeta também revela atitudes românticas, mas nunca tão exageradas como as de Filipa: “Não, minha Filipa. E não é que não te ame. Mas um dia saberás.” (p. 24). Assim como ela, ele tem um único amor em sua vida, a esposa, um amor repleto de sentimentos contraditórios que a angustiam. O narrador dá destaque à

beleza e a maneira sedutora da mulher, trata de salientar sua culpa dos constantes adultérios e descreve o ciúme e inveja do poeta: “Bento a teria preferido mais discreta, comum, igual à maioria das outras mulheres.” (p. 60).

Como Filipa, Bento é uma pessoa descontente com a vida. Ele quer mais do que o provincianismo e seu cotidiano de professor. O poeta procura adaptar-se àquela vida comum, mas com o passar do tempo tenta escrever para alcançar a fama como os grandes poetas e ser reconhecido. Filipa também sofre com sua vida simples, sempre trabalhando em casa, cuidando dos filhos e do marido e por isso busca sua liberdade e novos envolvimento amorosos. Sua insatisfação move-a para questionar a sua realidade e na medida do possível, tentar mudá-la: “por que não me deste este presente em nossa primeira noite?” (p. 109).

As outras figuras introduzidas não possuem grande destaque na narrativa, pois se revelam apenas para comprovar a tensão entre as personagens que vivem entre o amor e o ódio: “Não só te tocarei, como farei de ti o que quiser.” (p. 114), o companheirismo e a inveja: “Como ter inveja de alguém como Filipa, que fazia tudo tão simplesmente, que escrevia versos como respirava, e que ademais era sua mulher?” (p. 24), sedução e medo, nas águas turvas do amor. Bento se opõe ao seu destino mais pelas palavras do que pelo comportamento, porque respeita as regras sociais da época e sua família. Sente-se cansado das constantes traições da mulher, decide mudar e a mata num momento de ciúme e medo. As ligações Bento com Filipa são distanciadas devido à timidez dele e à confusão dos sentimentos que dele afloram e ao mesmo tempo em que a despreza, precisa da presença dela. Bento Teixeira representa o Classicismo, porque suas atitudes são bastante formais e sempre dentro das normas sociais da época. A formalidade do poeta em relação ao amor e ao sexo assustam Filipa que não quer uma vida comum, sem grandes atrativos, mas no seu íntimo sabe que ele é a sua realidade.

O romance de Luzilá Gonçalves Ferreira apresenta aspectos importantes que o inserem no novo romance histórico proposto por Menton: o resgate de fatos sociais, religiosos, políticos e culturais, o uso de intertextualidade, elipses, personagens históricos do Brasil colonial, dialogia e análise do papel social da mulher na sociedade. Sua narrativa histórica é recontada pela ótica da solidão, desejo e da força feminina, revela a bravura, a violência, as paixões e intrigas dos colonizadores

do Brasil, desnudados por uma voz feminina, presa nos rios turvos de angústias que se move de acordo com a mentalidade da época. A personagem feminina de *Os rios turvos* é sensual, lutadora, solitária, determinada, corajosa e transgressora, que entre os afazeres domésticos e o cumprimento de suas funções primordiais: ser filha, esposa e mãe; luta para conquistar o seu espaço na sociedade patriarcal.

Narrativa criativa e repleta de poesia, *Os rios turvos* revela o cotidiano feminino, desvenda os segredos mais íntimos e os principais temores das figuras femininas daquele momento histórico. O conjunto de características presentes no romance demonstra que ele se volta não apenas para a revisão da história do Brasil do século XVII pelo viés da ficção, mas instaura um novo olhar para o universo feminino, que, ao visitar os capítulos da história brasileira, promove sua reescritura, amplia o campo de atuação da narrativa histórica e desvenda o pensamento daquela época. Nesse sentido, *Os rios turvos* revela-se como um novo romance histórico de autoria feminina, como se percebe também na obra *A casa das sete mulheres*, de Letícia Wierzchowski.

3.3 *A casa das sete mulheres*¹⁷⁴: releituras do passado em guerra

As mulheres é que ficam, é que guardam. Nove meses, uma vida inteira. Arrastando dias feito móveis velhos, as mulheres aguardam... Como um muro, é assim que uma mulher do pampa espera pelo seu homem. (p. 72)

Letícia Wierzchowski

A narrativa *A casa das sete mulheres*, de Letícia Wierzchowski, é tecida em torno das lutas entre os farrapos e os imperiais no século XIX, abordadas a partir da perspectiva das personagens do universo representado. O tempo diegético situado durante o segundo império, em época anterior à Abolição da escravatura, decorre num movimento de *flashback* da narradora, Manuela, que descreve os acontecimentos ocorridos nos dez anos da Revolução Farroupilha em seus diários pessoais, em que o passado explica o presente da protagonista. A voz de Manuela inaugura a narrativa, apresenta as personagens, situa o espaço, faz previsões para

¹⁷⁴ WIERZCHOWSKI, Letícia. *A casa das sete mulheres*. 13ª. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002. As citações dispostas na sequência serão retiradas dessa edição da obra.

os tempos difíceis e enfoca, principalmente, seu drama amoroso. Um ponto de relevância na análise da obra é a presença de elementos da cultura sul-riograndense, principalmente, aqueles que dizem respeito à condição da mulher, no início do século XIX, analisados à luz da crítica de autoria feminina que aliada à nova história permite uma leitura mais abrangente do romance.

Na obra de Letícia Wierzchowski, os elementos externos são fundamentais, ao propor um pacto romanesco que revela ao leitor uma narração em primeira pessoa, atribuída a Manuela e em terceira pessoa, revelada por um narrador que apresenta os conflitos da Revolução Farroupilha. Na capa do romance, destaca-se a imagem dos olhos de uma mulher, meigos, tristes, simbolizando um olhar apaixonado e esperançoso. Também se reconhece uma pintura sobre a Revolução Farroupilha, indicando o evento histórico utilizado como plano secundário da narrativa, porém motivador dos relatos e ações das personagens. Os elementos presentes na capa permitem ao leitor imaginar que a narrativa apresenta uma figura feminina envolvida com um conflito bélico, que se confirma na nota de abertura do romance que descreve o começo da Revolução Farroupilha.

A narrativa divide-se em dez partes sem títulos e apresenta o ano em que ocorrem os eventos da Revolução Farroupilha, de 1835 até 1845. Em cada parte, estão inseridos os “Cadernos de Manuela”, um diário que relata a percepção da personagem sobre os acontecimentos, as pessoas envolvidas, o espaço, entre outros aspectos. O romance inicia com a epígrafe de Jorge Luís Borges, intitulada “Os gaúchos”, de *Elogio da sombra*, que revela o universo dos gaúchos, envolvidos em pastoreio e guerras. A seguir, encontra-se um breve resumo dos acontecimentos de 1835, no Rio Grande do Sul e a explicação da chegada das sete mulheres da família de Bento Gonçalves na Estância da Barra. Todos os elementos servem para despertar o interesse do leitor e dar mais verossimilhança aos fatos que compõem a narrativa. O romance mescla história gaúcha e ficção e propõe uma análise da mulher observadora e da mulher participante, envolvidas nos acontecimentos da Guerra dos Farrapos.

Com o romance de Letícia Wierzchowski, aprende-se sobre Bento Gonçalves da Silva, Anita Garibaldi, Giuseppe Garibaldi, sobre o Brasil do século XIX e a cultura gaúcha, no processo de formação do povo sul-riograndense. Entretanto, é

necessário lembrar que ficção é lugar de liberdade de criação, inclusive para mostrar que a verdade da história poderia ser outra. Ficção é a história como ela poderia ser e não como ela pode ter sido, como define Aristóteles. A ficção historiográfica contemporânea de autoria feminina está voltada para um leitor, não totalmente experiente e questionador que busca o ficcional tanto quanto o histórico no romance. O romance histórico contemporâneo de escrita feminina cria no leitor a ilusão de penetrar na intimidade e no cotidiano das figuras históricas, aproximando-se da história como ela pode ter sido, mas sem abandonar a imaginação. Seu discurso constrói um universo possível, no qual se descortinam novas possibilidades, um espaço aberto para contar histórias e tornar ficcional os acontecimentos históricos, com fidelidade.

O estudo realizado por Seymour Menton¹⁷⁵ destaca as características do novo romance histórico, porém esclarece que não é necessário que a obra apresente todas as seis características para que se enquadre na categoria. A primeira refere-se à subordinação (em graus distintos para cada romance) da reprodução mimética de certo período histórico à apresentação de algumas idéias filosóficas, como a impossibilidade de conhecer a verdade histórica ou a realidade e o caráter cíclico da história. As idéias estão presentes no romance sob a forma de questionamentos da personagem Manuela que discute a política, as ideias da sociedade patriarcal, a guerra e a difícil vivência da mulher gaúcha do começo do século XIX. A Revolução Farroupilha é um elemento de continuidade no romance. É a história que passa por ela e não o contrário e, portanto, não há um novo início. Quando as personagens históricas morrem, há uma continuidade, pois o espaço e o tempo histórico continuam. Quem dá à história o caráter cíclico e quem escolhe o centro dessa narrativa é a narração em primeira pessoa, de Manuela, que relembra os acontecimentos de sua juventude.

A ideia de que é impossível perceber a história de modo total e absoluto, como discute a nova história, é transparente no romance *A casa das sete mulheres*. A representação do período histórico narrado (1835-1845) se dá muito mais pelos acontecimentos que envolvem a narradora e as personagens femininas do que pela descrição da Guerra dos Farrapos ou dos fatos históricos paralelos ao

¹⁷⁵ MENTON, Seymour. Op. Cit.

acontecimento narrado. A descrição da Estância e das personagens acontece mais fortemente pelo caráter moral do que por descrições cenográficas, ou seja, a reprodução mimética serve como apoio para a apresentação dos ideais políticos, sociais e religiosos que se concentram na figura de Manuela.

O romance apresenta, segundo Menton, uma distorção consciente da história através de omissões, exageros e anacronismos. Observa-se que Letícia faz um recorte para a abordagem da vida da Bento Gonçalves, descrevendo somente situações consideradas importantes para exaltar os feitos do herói farrapo e evidenciar a história de Manuela. A narração em terceira pessoa apresenta uma visão ideológica do discurso histórico oficial sobre a Revolução Farroupilha, trazida pelas vozes narrativas dos heróis farrapos e das figuras femininas que contam situações e eventos vividos. O leitor conhece a história oficial e os vários motivos da guerra, porém, no romance, são relatados somente os fatos de interesse dos sul-rio-grandenses. Tal desconhecimento dos motivos reais da guerra, na narrativa, mostra a preocupação em não desvendar detalhes e algumas verdades.

A vida das personagens históricas, no romance, tem como centro a Estância da Barra, uma espécie de entidade moral que surge como espaço histórico e ganha personalidade pelas descrições da narradora. A Estância é incorporadora das decepções e questionamentos de Manuela em relação à revolução, ao contexto político e social da época. O fato principal é a história de um amor impossível entre a sobrinha do general farrapo, Manuela e Garibaldi, de modo que a protagonista, centro da narrativa, revela talvez o que Menton chama de distorção consciente da história. Ela omite, exagera e torna anacrônica a narrativa romanesca em relação ao discurso da história e essa é a idéia do "novo romance histórico" que não dissolve a história em seu texto, mas a revisa, reajusta e questiona.

A escolha de Manuela de Paula Ferreira como protagonista e a ficcionalização de outras personagens históricas no romance realiza a terceira característica apresentada por Menton. *A casa das sete mulheres* não se aproxima do tipo de romance escrito por Walter Scott (citado como modelo de obra histórica definido por Lukács). Na narrativa, a protagonista é uma figura histórica e não fictícia como ocorria nos romances do século XIX, ao qual faltava a especificidade histórica. Ao tratar da metaficção (quarta característica do "novo romance histórico"), o autor

remete à influência de Borges e suas frases entre parênteses, ao uso da palavra "talvez" e seus sinônimos e às notas ao pé da página. Nesse sentido, não há no romance uma relação de obras utilizadas como objeto de pesquisa histórica ou notas para confirmar seu caráter metaficcional.

A autora utiliza, no lugar das notas, outro recurso que é o de transferir as reflexões sobre o passado da narrativa ao pensamento ou à recordação de Manuela. A apropriação de enunciados pré-elaborados pela narrativa histórica e ficcional (renovando-lhes o sentido) é outro recurso, que, além de confirmar seu caráter metaficcional, demonstra a intertextualidade (quinta característica) no romance, como se percebe nas cartas escritas entre as personagens ou os relatos históricos e ficcionais sobre a Revolução Farroupilha. No texto de abertura do romance que possui um tom de registro oficial, mas não há indicação de seu valor histórico, na obra. O texto revela o início da revolução com a invasão da cidade de Porto Alegre, capital da Província pelos farroupilhas,

no dia 19 de setembro de 1835 eclode a Revolução Farroupilha no Continente de São Pedro do Rio Grande. Os revolucionários exigem a deposição imediata do presidente da província, Fernandes Braga, e uma nova política para o charque nacional, que vinha sendo taxado pelo governo, ao mesmo tempo em que era reduzida a tarifa de importação do produto. O exército farroupilha, liderado por Bento Gonçalves da Silva, expulsa as tropas legalistas e entra na cidade de Porto Alegre no dia 21 de setembro. (p. 9)

Nos "Cadernos de Manuela", encontra-se o relato ficcional do mesmo fato histórico, revelando seu olhar feminino sobre o acontecimento e seu temor e das outras mulheres que esperam notícias da invasão da capital pelos farroupilhas,

hoje é o dia marcado. Ainda não são sete horas, e pergunto-me se Porto Alegre já amanheceu dominada pelo exército de meu tio. Não tivemos ainda qualquer notícia, e tudo lá fora parece aguardar, até os pássaros piam menos, em seus galhos (...); até a figueira parece fitar-me com perguntas terríveis para as quais não tenho resposta. (p. 36)

A última característica proposta por Menton para o novo romance histórico diz respeito aos conceitos bakhtinianos de dialógico (interpretações sobre os acontecimentos, as personagens e a visão de mundo, vindas de produções históricas). Em *A casa das sete mulheres*, a narradora reinterpreta os fatos históricos com sua visão feminina diferenciada, dando uma nova visão sobre o conflito que a envolvia. Manuela valoriza as vivências femininas do ponto de vista individual e

coletivo. Ela se expõe expressivamente naquilo que narra, construindo assim para o leitor um perfil de si, revelando sua identidade construída através de seus diários. Mesmo tomada de emoção e subjetividade, a narração permite ao leitor observar a história e cultura dos tempos de guerra no Rio Grande do Sul e a visão de mundo de uma mulher do século XIX.

A narrativa conduzida por um narrador em terceira pessoa define os elementos que constituem o universo da narrativa e, principalmente, a Estância da Barra, a qual é elevada quase à categoria de personagem, pois centraliza a maioria das ações: “A Estância também se situava às margens do Rio Camaquã e possuía um imenso laranjal, famosos entre todas as crianças da família Silva”. (p. 18) O narrador faz uma descrição minuciosa das personagens permanentes em toda a história e revela suas ações, seus pensamentos, medos, dúvidas, amores e ideais farroupilhas: “Peço, então, a *usted*, às minhas irmãs, e as outras todas que fiquem calmas e tranquilas e que tenham fé em Deus, pois Ele está do lado dos justos e nos guie nesta empreitada”. (p. 44)

As notícias, cartas, jornais, conversas e boatos chegam às mulheres e são transmitidas para os demais, como as cartas de Bento à esposa Caetana: “Entramos na cidade ainda nesta madrugada, o que sucedeu sem muitas pelejas e quase sem derramamento de sangue.” (p. 43). Assim, as personagens femininas não têm certeza dos fatos ocorridos, reproduzem o que ouvem ou leem. As informações não são aprofundadas; apenas comentadas e a maioria é desconstruída ou fragmentada, como afirmam os historiadores recentes ao recuperar a história do início do século XIX, através dos relatos dos viajantes europeus, formando um dado de verossimilhança importante: “Ainda não são sete horas, e pergunto-me se Porto Alegre já amanheceu dominada pelo exército de meu tio.” (p. 36).

A mescla do histórico e do ficcional que percorre as páginas da narrativa de Letícia Wierzchowski proporciona ao leitor um resgate da rotina de solidão, medo, angústia e espera das mulheres gaúchas, no período da Revolução Farroupilha, construindo um panorama possível, mesmo que subjetiva e isoladamente na figura de Manuela: “Fechadas naquela casa onde a vida se regia pelas horas de comer e de rezar, era impossível que compreendêssemos os intrincados caminhos daquele

sonho.” (p. 154). A narradora apresenta imagens do pampa gaúcho, das cidades, dos heróis farrapos, dos gaúchos, das mulheres sul-rio-grandenses do século XIX, imersos na narrativa da vida pessoal das sete mulheres da família Silva. A narração mostra as contradições da condição feminina cindida entre a solidão e a espera. As sete mulheres precisam da presença masculina como forma de proteção do mundo caótico que as envolve, mas quando se encontram sozinhas, tornam-se fortes e determinadas como as mulheres reveladas pela nova história que lutam para proteger sua família.

Nos “Cadernos de Manuela”, Manuela expõe uma visão diferenciada dos acontecimentos do conflito bélico entre gaúchos e imperiais. Não é a visão do herói que se revela, mas de uma figura feminina que sofre as influências da guerra e não pretende narrar tal episódio. Ela narra as paixões, os medos, as frustrações, a insanidade que envolve o universo feminino e destaca a sua paixão eterna por Garibaldi: “A história de Giuseppe Garibaldi está impressa na minha pele, como as digitais dos meus dedos.” (p. 203) Manuela sacrifica-se em prol do amor por Garibaldi. A partir dessa atitude, outros fatos importantes se desencadeiam e tornam sua participação na narrativa de extrema importância. A personagem compartilha os horrores da situação com outras mulheres, mas possui uma superioridade sobre elas, porque consegue analisar os fatos com um olhar mais aguçado e fortalece sua condição de mulher-sujeito. Age, fortalece-se e se rebela. Sua espera incansável por seu amor e a resistência ao casamento mostram a força de uma mulher que consegue se destacar no universo masculino patriarcal, fugindo aos padrões da representação feminina na literatura e na história tradicional.

A obra de Letícia Wierzchowski tem como centro da história a paixão entre Manuela e Giuseppe Garibaldi, o “herói de dois mundos”, mas também reconta a história sul-rio-grandense, a partir da experiência feminina construída em meio ao conflito bélico, embalado pelas esperas e perdas nos dez anos de guerra, como se vê nas palavras de Manuela,

a tristeza serena que era companheira constante das mulheres do pampa. Sim, pois não havia uma mulher que não tivesse passado pela espera de uma guerra, que não tivesse rezado uma novena pelo marido, acendido uma vela pelo filho ou pelo pai.”(p. 28)

Manuela narra a longa espera das sete mulheres na Estância da Barra, que começa em 1835 e termina em 1845 e entrelaça tal momento com a história do povo gaúcho que luta com ideais separatista e republicano contra o Estado monárquico e centralizador. Porém, o enfoque maior é uma história de amor, não só o amor de Manuela por Garibaldi, mas um sentimento de amor aos ideais farroupilhas, à terra, à família; o amor fantástico de Rosário por Steban, o sentimento fraterno que une Bento e suas irmãs, entre outros casos de amor.

A narrativa de *A casa das sete mulheres* é construída de forma não-linear e fragmentada, nos anos de 1847 a 1930, período longo, marcado por vários acontecimentos importantes na vida pública e política do Brasil, através da narração de Manuela que retoma o passado para explicar o seu presente: “E eu, ainda tinha meus dezoito anos, e não os oitenta e três que carrego hoje, por entre essas minhas rugas. Isso foi em 1838, quando todos nós ainda tínhamos sonhos” (p. 166). Manuela é a única personagem-narradora a expor, através de seus diários, os acontecimentos passados durante a guerra. A temporalidade do romance define-se também pela ordenação dos acontecimentos cronológicos da Revolução Farroupilha, a partir do esquema temporal do narrador em terceira pessoa, que, entre os “Cadernos de Manuela”, insere os capítulos indicando o ano dos acontecimentos da guerra. A superposição de planos narrativos favorece o paralelismo entre as vivências das sete mulheres e os tempos conturbados com os confrontos entre os farrapos e imperiais.

O romance *A casa das sete mulheres* projeta-se no passado com certo tom melodramático e forte tendência a certo enquadramento informativo, sugere o historiador Mario Maestri¹⁷⁶, mas se preocupa também com os aspectos psicológicos e as diferenças de ponto de vista das mulheres e a mentalidade, em relação a épocas passadas, aspecto destacado pela crítica de autoria feminina. Ao mesmo tempo em que se propõe a criar um romance regionalista, a autora exhibe traços modernos na sua escrita, como a disposição dos capítulos, a fragmentação da narrativa, os vários fios narrativos, a visão feminina, a alternância de estilos, vozes e épocas, fazendo que a obra trate a história de maneira descentralizadora, contestadora. Assim, a escritora reescreve o passado dentro de um novo contexto,

¹⁷⁶ MAESTRI, Mário. *As sete mulheres e as negras sem rosto: ficção, história e trivialidades*. Cadernos IHU Ideias. ano 2 - nº 17 – 2004. Site: <http://www.ihu.unisinos.br/uploads/publicacoes/edicoes/>.

utiliza as possíveis versões sobre o acontecimento histórico e questiona a versão oficial da guerra. A autora busca ambientação histórico-linguística superficial através do uso de algumas palavras e tratamentos arcaizantes – *charlava, mui, vosmecê* – e castelhanismos diversos – *mala suerte, usted*. No entanto, a linguagem do romance é simples, atual, e segundo Mário Maestri: “é estranha na forma e na essência ao mundo recriado. Sobretudo, é terrivelmente monocórdica”¹⁷⁷, ou seja, apresenta-se sem grandes recursos estilísticos.

Na obra, percebe-se a influência de obras de importantes escritores sul-riograndenses, tais como “O continente” (1951), da trilogia *O tempo e o vento*, de Erico Veríssimo, a novela de Josué Guimarães *Garibaldi & Manoela: amor de perdição* (1986) e *Os varões assinalados* (2005), de Tabajara Ruas. As narrativas desses autores estão mescladas na *Casa das sete mulheres*, explicadas pelo olhar e sentimentos de sete mulheres: Ana Joaquina, Perpétua, Caetana, Maria Manuela, Mariana, Manuela, Rosário, irmãs, esposa, filha e sobrinhas de Bento Gonçalves da Silva. As figuras escutam o vento assobiar e o tempo passar, como as personagens de Erico Verissimo, prisioneiras da Estância da Barra, esperando por seus amores e entes queridos.

Na maior parte da narrativa, a ação transcorre no espaço restrito da casa da Estância da Barra e a narração só consegue transpor o espaço circunscrito da casa através da imaginação e rememoração das personagens: “Quando as coisas serenassem, poderiam outra vez pensar na viagem, em Paris, em Roma, nos navios elegantes, nas casas de chá e nas modas chiques.” (p. 46) O restante da ação acontece em diferentes espaços do Rio Grande do Sul: “Levariam por terra os barcos até a Lagoa Tomás José, em Tramandaí.” (p. 276) e em outros Estados para descrever os acontecimentos da guerra: “Dali chegariam ao oceano e tomariam rumo a Laguna.” (p. 276), narrados na maioria das vezes pelo narrador em terceira pessoa.

“O ano de 1835 não prometia trazer em seu rastro luminoso de cometa todos os sortilégios, amores e desgraças que nos trouxe.” (p. 11), assim inaugura-se o romance *A casa das sete mulheres*, de Leticia Wierzchowski. A narrativa começa

¹⁷⁷MAESTRI, Mário. Op. Cit.

com os “Cadernos de Manuela”, no qual a personagem-narradora faz as previsões sobre o futuro da família e do povo gaúcho: “A estrela de sangue confidenciou-me este terrível segredo.” (p. 14); a difícil espera das sete mulheres da família de Bento Gonçalves da Silva: “1835 abriu suas asas, ai de nós, ai do Rio Grande.” (p. 14) e a chegada de seu grande amor: “E eu, fadada a tanto amor e tanto sofrimento.” (p. 14).

Circunscritas à Estância da Barra, à espera de notícias dos homens da família trazia a incerteza, a angústia, o medo e a solidão, que disputava com a insanidade um lugar no coração das sete mulheres. Para o tempo passar mais depressa, elas rezavam, dançavam, liam, escreviam, cozinhavam, teciam roupas e sonhavam com bailes, festas, viagens, romances e com o término do conflito, atividades típicas das mulheres do início do século XIX. As sete mulheres aguardavam seus maridos e filhos com fé e esperança por um reencontro, tais como “Penélopes do pampa” (p. 35), a esperar pela volta dos heróis de guerra. Na Estância da Barra, as mulheres convivem com a solidão e a falta de notícias, passam noites sem dormir, cuidando dos homens machucados pela guerra, ou reunidas à espera de um parto ou de uma carta.

Os registros sobre algumas figuras históricas e sobre o momento em que viveram, perderam-se na história sul-rio-grandense, deixando espaços para autora preencher com ficção, para tentar mostrar o que teria acontecido, durante aquele período histórico. Letícia cria algumas cenas fantasiosas para as personagens Rosário e Manuela, como o encontro de Rosário com o misterioso espírito de Steban, a paixão e a longa espera de Manuela por Garibaldi e suas previsões sobre os acontecimentos: “E foi então que vi, para as bandas do oriente, a estrela que descia num rastro de fogo vermelho. (...) era sangue que tingia o céu do Rio Grande.” (p. 14); e apresenta as estâncias com elementos inexistentes para a época em que ocorre a narrativa, tais como casas com lareiras, campos cercados, e janelas com vidraças, como destaca o historiador Mario Maestri; e para as descrições das personagens femininas, reveladas como mulheres lindas, deusas pastoris, fugindo do estereótipo da mulher da época, como salientam os historiadores da nova história que recuperam através dos escritos dos viajantes, as imagens das mulheres gaúchas da época,

Todas as mulheres que tenho visto do Rio Grande a esta parte são bonitas, têm olhos e cabelos negros, cútis branca e têm sobre as francesas a vantagem de serem mais coradas.¹⁷⁸

Os sujeitos femininos presentes na narrativa são belos na juventude e desejáveis na maturidade, como Caetana que: “mirou-se no espelho de cristal. Tinha quarenta e dois anos e ainda era bonita. Bento Gonçalves depois das escapadelas com as criadas, ele voltava para o quarto e sabia ser ainda mais carinhoso; mostrar, enfim, o quanto a queria.” (p. 72) São representadas como mulheres de olhos verdes como os campos gaúchos, ou azuis como o céu, de cabelos negros como a noite e dourados como os trigais, fugindo do estereótipo das mulheres gaúchas. Personagens de pele alva cheirando a rosas que desejam e entregam-se sem medo, em atos, sonhos e delírios¹⁷⁹.

O amor correspondido, realizado ou não, é o grande protagonista oculto da obra, como o amor de Manuela por Garibaldi: “Vivi por Giuseppe Garibaldi como muito poucas mulheres viveram por um homem, um homem que nunca foi de todo meu, mas de quem pude compreender a essência – era um cometa, uma estrela cadente –, justo que restasse tão pouco ao meu lado.” (p. 19); de Rosário pelo misterioso fantasma de Steban, de Caetana por Bento Gonçalves, de Perpétua por Inácio, de Mariana pelo peão João Gutierrez.

Nesse período de tempo, as relações construídas entre as sete mulheres possibilitam a quebra do paradigma centrado no patriarcalismo, à medida que há uma apropriação da escritura e da história individual e coletiva pela mulher. Manuela expõe ao leitor fatos através do olhar de mulheres inseridas em um espaço de lutas políticas e ideológicas, reafirmando sua posição de mulher-sujeito definida pela crítica de autoria feminina. Assim, torna-se importante analisar a representação dessa figura feminina e suas relações com as outras personagens.

A história tradicional do Rio Grande do Sul no século XIX apresenta homens envolvidos em lutas, demonstrando virilidade, disputas de poder das quais as

¹⁷⁸ SAINT-HILAIRE, Auguste. *Viagem ao Rio Grande do Sul: 1820-1822*. Rio de Janeiro: Ariel, 1935. p. 58. Em: PRIORE, Mary Del. *História das mulheres do Brasil*. Op. Cit. p. 278.

¹⁷⁹ Cf. o historiador as mulheres sul-rio-grandenses são jovens senhoras que aos vinte anos apresentam-se gordotas e bigodudas, aos quarenta, sisudas e volumosas matriarcas embutidas em vestidos negros, imortalizadas, em pudica distância de maridos e prometidos, nos retratos retocados de molduras ovais das paredes das moradias e nas páginas dos álbuns de capa de veludo e arabescos de ferro das famílias latifundiárias sulinas. MAESTRI, Mário. Op. Cit.

mulheres são excluídas. No entanto, no romance de Letícia as vozes femininas fazem-se ouvir e desconstróem o patriarcalismo dominante da época. A desconstrução acontece pelo comportamento transgressor das personagens Manuela, Rosário e Mariana. A primeira nega-se a casar com o noivo escolhido pela família, o primo Joaquim; questiona os atos masculinos durante a guerra, escreve suas experiências em diários e resolve esperar eternamente por Garibaldi. A segunda, Rosário, irmã mais velha de Manuela, decide viver num mundo fantástico, apaixona-se por um fantasma, Steban e para fugir dos acontecimentos e da solidão, acaba se suicidando no convento; já Mariana sai sozinha pela Estância sem pedir autorização à família, envolve-se com um peão e engravida antes de casar.

A recusa de Manuela, Rosário e Mariana de seguirem as regras sociais e a rotina da época revela-se ao longo da narrativa e fazem-nas tentar compreender os sentimentos que as acompanham por toda a trajetória, demonstrando que elas vivem entre o real e o imaginário. As jovens são mulheres que se mantêm longe dos acontecimentos e demoram a tomar conhecimento dos fatos do mundo real. A distância revela-se até no modo como a narradora recebe as informações sobre a revolução e sobre Garibaldi, quase sempre através de cartas ou de pessoas envolvidas no conflito. Além de distantes da realidade, as jovens são muito românticas e sonhadoras. Ao longo da narrativa, o romantismo é revelado por diferentes aspectos, como a gratuidade do amor de Manuela por Garibaldi; a intensidade do amor de Rosário por Steban e o amor sem barreiras de Mariana por João, que as deixa cegas para o mundo. A duração do sentimento que parece ser eterno e imortal é muito semelhante aos envolvimentos amorosos do Romantismo, no qual “são propostos sentimentos novos em que a escolha do cônjuge passa a ser vista como condição para a felicidade”, como revela Maria Ângela D’Incao.¹⁸⁰

“A arte de sofrer é inconsciente... E é preciso fingir que se vive, é preciso.” (p. 36) assim, apresenta-se a personagem, Manuela de Paula Ferreira, sobrinha de Bento Gonçalves, no romance *A casa das sete mulheres*. Uma mulher sensível, apaixonada, questionadora, observadora, inteligente e determinada que transgride o discurso hegemônico patriarcal de sua época quando expõe seus sentimentos,

¹⁸⁰ D’INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. Em: PRIORE, Mary Del. (Org.). Op. Cit. p. 234

medos, questionamentos durante o longo período da guerra, voltando-se contra as determinações da família e da sociedade. Ela subverte as regras sociais, opta pela solidão e amor eterno a Giuseppe, tornando-se a “Noiva de Garibaldi”, rompendo com o estereótipo das mulheres passivas e obedientes, representadas na história oficial. A história recente recupera a história feminina do século XIX e demonstra que “as moças amam homens que lhes são proibidos ou terminam morrendo ou se casam com outros de condição socioeconômica mais humilde”,¹⁸¹ como acontece com as personagens Manuela, Rosário e Mariana no romance.

Diferente das moças do século XIX descritas pela história tradicional, Manuela tem uma atitude de resistência ao discurso hegemônico masculino ao recusar-se a casar com Joaquim, intenção da família desde a infância de ambos, embora justifique sua atitude ao destino reservado a ela, como comprova a seguinte passagem: “Não se casaria com o primo para agradar sua família, não poria a vida fora por uma promessa, por um sonho que nunca tinha sonhado. Esperaria Giuseppe, porque não tinha outro caminho. Era daquelas mulheres com um destino e nada mais” (p. 318). Sua reação às regras patriarcais da época revela-se como uma possibilidade de busca de uma identidade própria, de uma mulher forte e determinada.

O comportamento de Manuela diferencia-se das outras personagens femininas por ser tão corajoso quanto o dos homens, oportunizando a busca e a conquista de uma identidade ausente até então, retratado através dos seus diários, cinquenta e cinco anos após o término da Revolução Farroupilha, como se vê na seguinte passagem,

restei eu, como um fantasma, para narrar uma história de heróis, de morte e de amor, numa terra que sempre vivera de heróis, morte e amor. Numa terra de silêncios, onde o brilho das adagas cintilava nas noites de fogueiras. Onde as mulheres teciam seus panos como quem tecia a própria vida. (p. 330).

Negando-se aos papéis femininos fundamentais da época, esposa e mãe, Manuela dedica-se a esperar notícias da guerra, de seu amor e escrever suas memórias: “E eu estou aqui, quieta, escrevendo estas linhas. Para que eu as leia, anos mais tarde, e lembre destes tempos”. (p. 71). Assim, demonstra coragem,

¹⁸¹ Idem. p. 238.

determinação e entre tantos destinos de mulheres, ela se destaca por ser “outra”: não é mãe, nem namorada, nem esposa, nem prostituta. A personagem salienta-se pela sua capacidade de olhar e ver-se no outro e descrever a trajetória de cada mulher da família durante os dez anos da guerra e de alguns homens também. Nas palavras de Manuela,

é isso que sou: um cofre, uma urna daqueles sonhos perdidos, do sonho de uma república e do sonho de um amor que se gastou no tempo e nas estradas desta vida, mas que ainda arde em mim, sob essa minha pele tão baça, com a mesma pulsação inquieta daqueles anos. (p. 203)

Manuela também subverte as regras do patriarcalismo, na medida em que expõe seus sentimentos, angústias e questionamentos, relacionados à família, a Revolução Farroupilha ou mesmo às regras da sociedade da época, nos seus diários: “Como um muro, é assim que uma mulher do pampa espera pelo seu homem”. (p. 72). Nos “Cadernos de Manuela” o leitor percebe impressões muito pessoais, relacionáveis às demais mulheres, já que os diálogos ocorridos entre as mulheres da estância muitas vezes demonstram suas insatisfações, medos e dúvidas: “É por um ideal que estamos aqui, esperando, divididas entre o medo e a euforia.” (p. 34). A transgressão de Manuela está na reação, porque ela ousa seguir um caminho oposto às diretrizes ditadas pelo sistema patriarcal dominante.

A protagonista revela um caráter romântico pela dedicação exclusiva a um único homem durante toda sua vida, as emoções fortes associadas ao suposto relacionamento e à ausência do relacionamento físico. Manuela tem alguns encontros rápidos com Garibaldi e em seus sonhos, a protagonista constrói um mundo irreal, romântico, idealizado. Ao longo do seu discurso memorialístico, transforma-se numa mulher questionadora, tenta descobrir e analisar suas vivências e das outras mulheres da família. Seu entusiasmo pela questão social diminui ao longo de sua rememoração e adquire maior espaço a investigação acerca do ser humano, seus sentimentos e seus conflitos interiores. A visão de mundo idealista destrói-se diante do realismo e da crueldade dos fatos que cercam a vida de Manuela, trazidos pela guerra. Assim, ela resolve enfrentar as dificuldades e entender sua vida, mostrando a força da mulher gaúcha do século XIX.

Desde a primeira atitude de transgressão, Manuela já se torna uma mulher diferente, mais consciente e realista. Após o desencanto com Garibaldi, as buscas

da personagem ficam mais fortes, levando-a a arriscar-se numa nova tentativa de mudança. A personagem descobre-se uma mulher corajosa, deixa para trás os seus sonhos de menina e acorda para novos sentimentos. As reflexões da personagem, ao longo da narrativa possibilitam a criação de uma protagonista tão representativa dos conflitos femininos da época quanto do idealismo romântico. Todas as limitações que sofre, deixam-na mais determinada para compreender os sentimentos que a invadem, as outras pessoas e o mundo a sua volta. Manuela confere à rememoração o poder de reconduzir o sujeito à origem para analisar os principais acontecimentos de sua trajetória. O despertar de si, o construir seu eu vem acompanhado da ativação da memória, permite e antecipa o processo de conhecimento do mundo. A protagonista, dividida entre a problemática de estar apaixonada por Giuseppe e entender seus conflitos interiores, busca construir uma nova identidade, livre das amarras de sexo, tão marcantes naquela época.

Presas à solidão da Estância da Barra, Manuela convive com as mulheres, admira-as em algumas atitudes: “D. Antônia fez pouco do acontecido. Tinha lá seus pensamentos e suas certezas”. (p. 55) e questiona-as em outras. As suas tias e as primas admiram a força da jovem, sua determinação e inteligência, pois conhecem sua maneira sensata de pensar e agir. D. Ana sabe que a sobrinha tem premonições e confia em suas atitudes, mas não entende o ato de rebeldia de Manuela em não aceitar o casamento determinado pela família e sua decisão de esperar sempre por Garibaldi. As figuras femininas elogiam e admiram Manuela, como se vê nas palavras de D. Antônia: “Vosmecê tem bom senso Manuela”. (p. 55) Os “Cadernos de Manuela” transmitem ao leitor impressões muito pessoais, mas perfeitamente relacionáveis às demais mulheres. Os diálogos entre as moradoras da estância demonstram suas insatisfações, solidão, medos e esperanças: “Era caso de uma moça morrer solteira. Uma solteira de guerra”. (p. 154) O diferencial está na reação a tais descontentamentos. Manuela ousa seguir um caminho oposto às regras patriarcais para a sua trajetória de vida: “Vivi por Giuseppe Garibaldi como muito poucas mulheres viveram por um homem, um homem que nunca foi todo meu”. (p. 165), demonstrando sua personalidade forte.

Manuela evolui na narrativa à medida que toma para si o comando do seu destino e escolhe viver à espera de Garibaldi. No início, ela é uma menina cheia de

silêncios, pensamentos, premonições, muito apegada à família e segue as normas sociais da época, mas se decepciona com a vida difícil e com as regras sociais e revela-se, tornando-se a única responsável pelo êxito ou fracasso de suas escolhas. Em momentos de desespero, toma atitudes impensadas que demonstram seu perfil de mulher transgressora, como queimar seus cadernos para esquecer o que passara, mas é impedida por Mariana, como se vê no trecho: “Um dia, quando você quiser e essa mágoa tiver passado, lhe devolverei os cadernos”. (p. 330) Num outro momento de rebeldia, Manuela corta seu cabelo, viola o perfil estético das mulheres da época e tenta se igualar com a força de Anita, sentindo-se corajosa: “Leva as mãos ao pescoço. A pele nua arrepiava-se. Manuela sente uma liberdade estranha, masculina, quase animal.” (p. 298) A passagem demonstra, além da decepção amorosa, o desespero de uma mulher que vive encerrada numa casa, esperando sempre. Esse é o momento de transformação da personagem que vivia dentro das ordens da família, mas a partir de tais acontecimentos rebela-se,

fui talhada para ser de um único homem, e serei dele eternamente. Mesmo que nunca nos casemos, mesmo que a guerra ou o destino o leve para longe de mim, permanecerei esperando-o até quando for necessário, até a eternidade. (p. 268)

As sete mulheres almejam uma nova vida, mais livre e atraente, pois se consideram exiladas e solitárias, lutam para sobreviver às duras regras patriarcais e as dificuldades da guerra. Elas se assemelham a mulher provinciana do sul do Brasil do início do século XIX, cheias de sonhos românticos que convivem com duras regras sociais do patriarcalismo dominante, conforme revela a historiadora Maria Ângela D’Incao. Imaginando uma vida glamourosa e grandes paixões, as moças da família de Bento Gonçalves sofrem ao entrar em contato com a realidade, defrontam-se com a monotonia e a estreiteza da vida. São obrigadas a conviver com a falta de liberdade, a repressão sexual, a falta de perspectivas existenciais, a submissão ao chefe da família, a educação rígida, entre outros aspectos. Pelo olhar de Manuela, observa-se o início das mudanças sociais que colaboram para a conscientização da mulher do final do século XIX, levando-a a questionar o seu “destino de mulher”, como salienta D’Incao.

Com as personagens masculinas, a protagonista tem contatos mais distanciados, como convinha aos relacionamentos da época. Através da relação de

Manuela com as figuras masculinas da narrativa torna-se possível a reconstrução de sua trajetória e a compreensão de seu percurso existencial. Com o pai, a personagem não tem ligação muito próxima, pois ele segue para a Revolução e falece. O leitor não conhece o relacionamento afetivo de ambos, porque a narradora não descreve os sentimentos do pai, não há gestos ou troca de palavras carinhosas entre eles. Ao primo Joaquim, Manuela dedica um grande carinho e respeita seus sentimentos, chega a alguns momentos questionar seu interesse por ele, mas deixa de lado ao apaixonar-se por Garibaldi.

A figura de Bento Gonçalves contrasta com a vida sem graça e provinciana de uma mulher que, para fugir de sua realidade, fantasia e idealiza o seu amado Garibaldi, como se vê nas palavras de Manuela: “Meu tio Bento também é um homem marcante, de força. Quando pisa no chão é como se a madeira tremesse um tanto a mais.” (p. 35). A atração da protagonista pela figura imponente do tio acontece devido à vida simples e interiorana que leva sempre escondida dentro de casa, aguardando por notícias da guerra e de seu amado. As mulheres representadas no romance não podem sair para as ruas, ir a bailes e festas ou escolher seu noivo, precisam manter a aparência de boa filha e moça bem educada, obedecendo às regras sociais e familiares da época, mas nem sempre seguem as regras.

A história de Manuela cruza-se quase o tempo todo com Bento Gonçalves e ambos têm o sonho de liberdade, mas tal maneira de pensar leva-a a encarar sua própria existência e descobrir novos sentimentos. Bento é autêntico, forte, determinado, corajoso como Manuela. A relação das personagens serve para discutir o caráter e as realidades complexas que emergem do texto. Bento é apresentado por Manuela como o general, líder da revolução, sempre de forma elogiosa e destacada pela sobrinha e outras personagens. No seu discurso memorialístico, a atitude de Manuela convence o leitor da autenticidade e bons sentimentos de Bento, pois, ao invés de somente descrever a história pessoal e o que as mulheres dizem e pensam dele, a narradora justifica as atitudes do tio, conquistando a simpatia do leitor. Ela acredita saber o que se passa no íntimo do general farrapo. O leitor não deixa de julgar irresistível a personagem que acredita nos sonhos e faz tudo com sinceridade e determinação. A protagonista imagina que

o entende, porque o ama, respeita e conhece a sua essência. Bento sabe dirigir os sonhos da infância para a maioridade, sem abrir mão dos seus ideais, sem se deixar levar pelas dificuldades ou pela fama, e transforma seus sonhos em realidade. Como Manuela, Bento é uma pessoa descontente com a vida e sua insatisfação move-o para questionar a sua realidade e na medida do possível, tentar mudá-la. Ao não obedecer às ordens do tio e comparar-se a ele, Manuela transforma o mito da donzela obediente, submissa, e desconstrói o mito masculino, pois não existe entre eles dominador e dominado.

Entre as personagens femininas existe uma grande cumplicidade e uma admiração muito forte. D. Antônia torna-se cúmplice da protagonista ao saber de seu amor por Garibaldi e manter segredo. Ela representa um exemplo de mulher interiorana daquela época e se assemelha as mulheres descritas pela nova história que seguem algumas regras ditadas pelo patriarcalismo, como se preocupar com a educação das jovens e a preparação para o casamento. D. Antônia demonstra ter atitudes nobres, de uma amiga verdadeira que cuida a felicidade das outras e também acolhe Mariana, quando a jovem é expulsa de casa pela mãe. É uma mulher forte que comanda sua estância sozinha na ausência dos homens, como as estancieiras descritas pela história recente.

Manuela compara a vida das mulheres da estância com as moças da cidade e destaca o universo limitado em que vivem. Todas são mulheres da alta sociedade, pois são filhas de fazendeiros com uma educação rígida e bastante religiosa, mas sentem-se inferiores às outras figuras femininas que podiam ir a bailes e festas na corte, viajar pelo mundo. A vida na Estância da Barra resume-se a tarefas tipicamente femininas, esperar por notícias de seus entes queridos e esperar sempre pelo final da guerra. A vida monótona e solitária leva a mulher do início do século XIX a buscar novos caminhos para ser feliz, como fez Rosário.

Rosário, irmã mais velha de Manuela, apresenta um comportamento de resistência ao patriarcalismo da época à medida que encontra na insanidade uma maneira de libertar-se dos padrões de obediência esperados pela família e pela sociedade da época. A moça tem na loucura um meio para escapar das dificuldades dos tempos de guerra, deixando a família apreensiva, como se observa nas palavras de D. Antônia: “Essa menina está com algum problema de cabeça.

Era bom procurar um médico entendido dessas cosas.” (p. 283) A clausura, a solidão e a raiva crescente da revolução propiciam a relação de Rosário com um ser imaginário, um combatente de guerra chamado Steban.

Rosário sente-se impedida de viver na cidade, sofre com a vida solitária do campo: “Cinco anos aqui – disse ela, balançando tristemente a cabeça. – É demais para uma menina, é muito sofrimento.” (p. 317) Ela suicida-se no convento, ficando somente a sua lembrança entre as outras mulheres, como afirma Manuela: “De Rosário, minha irmã mais velha, pouco restou. Lembro que sempre foi bela. A pobre Rosário faleceu com a República que ela mesma tantas vezes reprovou.” (p. 328) Assim, a representação do conflito de identidade de Rosário possibilita a visualização das questões que envolviam o sujeito feminino do século XIX em suas experiências e trazem à tona toda a problemática daquele momento, de mulheres que para fugir do sofrimento, encontravam no suicídio uma saída. Essa figura feminina também transforma os mitos femininos da donzela obediente e submissa e a da Santa Mãe, pois se rebela contra a família e encontra na insanidade uma maneira de transgredir as regras e ser feliz a sua maneira.

No período imperial, as jovens filhas de estancieiros gaúchos nunca passeavam sozinhas pela propriedade, destaca o historiador Mario Maestri, quanto mais pelas margens de rios como faz Mariana, irmã de Manuela: “Mariana ficou desolada, fugiu para a sanga, restou lá uma tarde inteira a chorar.”, ainda mais vivendo num período de guerra. A vigilância era rígida, mas a jovem consegue transgredir as regras sociais e viver um amor proibido, com o peão da Estância, João Gutierrez. Mariana sofre por ter que de enfrentar as duras regras sociais, pois se relaciona com um peão da estância e engravida, sendo amparada somente pela tia, D. Antônia. Ela é ofendida pela mãe que não aceita o “pecado” da filha, sendo excluída do convívio familiar, pois é uma má influência para outras moças e uma vergonha para a família de Bento Gonçalves. A jovem ousa subverter o discurso hegemônico patriarcal, lutar por seu destino e seu amor e mudar o perfil do sujeito feminino do início do século XIX.

De acordo com Maria Lúcia Rocha-Coutinho, no Brasil imperial, existiam matriarcas que, em virtude de viuvez, passam a administrar os bens e os rumos de suas famílias, porém,

A atuação destas matriarcas não alterou o papel da mulher na sociedade patriarcal brasileira. Isto porque a função dessas mulheres era de patriarca e não de matriarca e sua forma de domínio era o patriarcal, não matriarcal.”¹⁸²

A atuação das irmãs de Bento Gonçalves, D. Ana e D. Antônia, aproxima-se daquelas das matriarcas no sentido da imensa responsabilidade que assumem: proteger as sete mulheres, administrar a casa e a propriedade. Elas seguem algumas ordens dos homens da família, mas também transgridem as regras sociais ao proteger as sobrinhas que desobedecem.

D. Ana tem o papel de defender e preservar as sete mulheres da família de Bento Gonçalves e a propriedade. Ela possui características morais muito fortes: o apreço à lealdade, coragem, determinação, zelo, amor, em total solidão, atuando em todos os momentos como um homem da casa, pois as figuras masculinas estão na Revolução. A personagem zela pelo conforto das outras mulheres e preocupa-se em mantê-las juntas e longe dos conflitos. D. Ana ensina e defende as regras sociais para uma moça daquela época, deixa claro seu pensamento religioso, moral e ensina como se deveria portar uma jovem de boa família: obediente, submissa. Ela tenta manter os valores sociais e religiosos do momento histórico, mas nada faz para impedir os amores proibidos das sobrinhas ou a atitude de resistência de Manuela.

D. Antônia, irmã mais velha do General Bento Gonçalves, segue as ordens do irmão para auxiliar na Revolução e ajuda-o sem contestar. Por não ter filhos, torna-se a grande mãe das sete mulheres e ampara-as em momentos difíceis. A personagem possui características de uma mulher forte e decidida que não teme transgredir as regras para ajudar as sobrinhas. A venda de gado, a manutenção da estância e a organização de estratégias de guerra e a construção dos barcos, dependem de sua participação, mas as ordens e as decisões são de Bento, que comanda a revolução com a colaboração da irmã.

As outras mulheres da casa (Caetana, D. Ana, Perpétua, Maria e as escravas) não ousam discordar, enfrentarem decisões ou descumprir ordens dos homens da família. O domínio masculino dos lares estendia-se à sociedade como um todo,

¹⁸²ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 68

tornando difícil qualquer atitude transgressora ou questionadora; porém, algumas mulheres emitem suas opiniões, às vezes discordantes, a respeito dos fatos sucedidos ao longo do conflito ou, então, subvertem as regras patriarcais mesmo sob a vigilância da família.

“Caetana, por certo, com sua digna beleza e seu espírito ao mesmo tempo tão frágil e tão forte, deve ter-se rendido a essa aura que de Bento Gonçalves exala.” (p. 35) assim é representada a esposa do general por Manuela. Mulher apaixonada, zelosa, católica e muito bela que vive a esperar seu marido, como revela suas palavras: “Sem *usted*, não sei viver, e até mesmo um simples dia se torna custoso como um inverno... Mas espero, e rezo.” (p. 33); cuidando da educação dos filhos, sofrendo silenciosamente, sempre amparada pelas cunhadas, D. Ana e D. Antônia. Manuela descreve-a como uma mulher misteriosa, com lindos olhos verdes: “O rosto de Caetana ganhou outra vez ares misteriosos, e uma sombra nublou o verde agreste de seus olhos.” (p. 41) Caetana representa a grande mãe, mantenedora das tradições sociais da época, uma esposa dedicada, amantíssima que vive em função do marido e dos filhos.

Perpétua revela-se como uma jovem muito bonita, sonhadora, apaixonada, como destaca sua prima Rosário: “Havia algo que a diferia das outras, e era, ela tinha certeza, uma certa *finesse*.” (p. 47), mas não possuía o porte elegante de rainha de Caetana. Ela tem medo de morrer sem casar, pois teme ser “uma solteira de guerra” (p. 155). Jovem tímida, bondosa, obediente e apaixonada por Inácio, a personagem não transgride os valores patriarcais, pois espera Inácio tornar-se viúvo para depois aceitá-lo como marido. A personagem sonha ir aos bailes da corte, casar e ter uma vida mais atrativa. Sente os dias passar, presa na Estância da Barra, sempre submissa às ordens do pai e aceita a reclusão por ser uma jovem provinciana que não conhece os avanços femininos dos meados do século e também não tem coragem de enfrentar a família e a vida. Seus ideais representam a mulher romântica que busca o amor verdadeiro e é obstinada a esperar por Inácio. Uma alma boa, encantadora na sua maneira simples de ser, a personagem não sabe enfrentar as dificuldades e os sentimentos que a invadem, pedindo ajuda a sua mãe e suas tias.

Maria Manuela, mãe de Manuela, Rosário e Mariana, destaca-se como a personagem mais fraca entre as outras mulheres, como destaca D. Ana: “A vida era dura demais para ela. Desde pequena, a vida sempre lê pesara demais.” (p. 296) Mulher muito religiosa, nervosa, obediente aos valores patriarcais, teimosa, que se vangloria por ter um único amor e esperá-lo sempre. A narradora define-a como uma mulher de hábitos simples, bondosa e que não sabe como lidar com os sentimentos que a afloram. Por isso, fica inquieta com os problemas das filhas transgressoras e as julga de acordo com seus valores morais e religiosos, mas no final, admite ser caprichosa, solitária e sofre com seus defeitos que não a permitem voltar atrás e perdoar sua filha Mariana.

Em *A casa das sete mulheres*, as escravas domésticas aparecem muito pouco na narrativa, a maioria delas sem rosto, sem nome, sem traço, verdadeiras coadjuvantes invisíveis, um pano de fundo do romance, comparam-se aos objetos das estâncias, como destaca Mario Maestri¹⁸³. As mulheres brancas da elite possuem o direito à cidadania ficcional, bordam, esperam, amam servidas por várias escravas domésticas, referidas muitas vezes apenas como negras, no romance. Ao destacar apenas figuras femininas da elite, a autora reduz praticamente todas as personagens relacionadas com o mundo do trabalho a estado de seres imateriais, sem voz. As mulheres negras recebem características evidentemente pejorativas, como “as tetas da negra Xica”, a negra Milu que possui rosto retinto de preto e cabelos de carapinha. A narrativa revela o lugar em que a mulher negra sempre esteve representada durante muito tempo na literatura brasileira: na obscuridade, não assinalando nenhuma ruptura importante com a literatura tradicional.

Para destacar somente os sucessos dos heróis de guerra, a autora deixa de lado a narrativa realista pela solução romântica de grandes heróis: “Crescêncio, Teixeira, Netto e Bento Gonçalves são como baluartes, o vento não os verga, a chuva não os atinge, míticos centauros desse pampa.” (p. 108) Percebe-se a escolha por exibir as personagens masculinas como heróis valorosos, idealistas: “Sim, aquele era um sonho pelo qual se merece lutar até a última gota de sangue: a liberdade de uma terra e de um povo, a criação de uma nação igualitária, onde não

¹⁸³ Cf. MAESTRI, Mario. Op. Cit. A apresentação categorial dos cativos domésticos de *A casa das sete mulheres* são raras as referências aos assenzalados. Isso nasce de ignorância radical do universo escravista pastoril, grande palco dessa ficção.

houvesse imperador ou escravo.” (p. 245) São homens que vão para a guerra com ideais e sem medo da morte, jovens ansiosos à espera dos amores que sonham com suas mulheres. Manuela os admira em seus ideais e coragem, mas os questiona, em certos momentos de reflexão e deixa clara a indignação sobre a postura machista de algumas personagens masculinas e por não achar correto que tenham maiores direitos que as mulheres. Ao discutir as ordens masculinas e subverter as regras, as figuras femininas ajudam a desconstruir os mitos masculinos dos homens fortes, que detêm o poder sobre as mulheres, revelando uma renovação do romance histórico contemporâneo de escrita feminina.

Manuela relaciona-se com diferentes homens na narrativa. Com os representantes de sua família tem uma relação de respeito e obediência, em alguns momentos, mas, em outros, recusa-se a obedecê-los; com os agregados da estância, dá ordens e se mantém distante; e com homens envolvidos na Revolução tem uma postura correta para uma moça de família, mas não teme pedir notícias sobre seu amor. As relações demonstram que Manuela no início da narrativa parece uma típica moça do século XIX: obediente, submissa e educada com valores éticos, religiosos e morais muito fortes, porém, ao longo do romance tem atitudes transgressoras como não aceitar um casamento imposto pela família e não seguir o modelo ideal de mulher daquele momento: filha submissa, esposa e mãe dedicada, transformando o mito feminino da donzela submissa e da Grande Mãe.

A casa das sete mulheres recupera a identidade feminina da mulher sul-riograndense do século XIX, porém, mesmo dando voz à mulher para que questione o momento histórico, a obra não rompe totalmente com a ideologia patriarcal da época. As figuras femininas estão em uma estância protegidas da revolução, desenvolvem atividades tipicamente femininas e as decisões referentes à compra ou venda de gado e à administração geral da estância ficam por conta dos homens da família. A visão e o domínio patriarcal são representados não só pelos homens, detentores do poder, mas também por algumas mulheres que mantêm o grupo sob as ordens masculinas, as quais anulam qualquer tipo de questionamento acerca do comportamento submisso.

Desse modo, ao analisar os aspectos constitutivos do romance, percebe-se que *A casa das sete mulheres*, enquanto representação de sujeitos sem voz junto à

sociedade, possibilita questionamentos acerca da identidade feminina através de um processo de construção e inserção contínua das mulheres representadas no texto, tanto em relação à história individual de cada uma quanto à coletiva do povo sul-rio-grandense. Por isso, a cultura pode ser reinterpretada pelo olhar múltiplo dos distintos papéis sociais, o que justifica a visão feminina da guerra retratada pelas sete mulheres.

Na narrativa, o cenário da Revolução Farroupilha perpassa a vida das figuras femininas que assistem aos fatos e participam de algumas situações, com o intuito de manter, no caso de D. Antônia, D. Ana, Caetana, Maria Manuela e Perpétua; ou subverter, no caso de Manuela, Mariana e Rosário, o patriarcalismo do momento histórico. As tradições familiares e sociais são representadas pela autora de uma forma ampla, tanto pela voz narrativa quanto pelas personagens, oportunizando ao leitor conhecer não só ações que mantêm o sistema patriarcal dominante, mas também as atitudes transgressoras de algumas personagens que proporcionam enfrentamentos singulares e importantes para afirmar decisões femininas consideradas subversivas.

O conjunto de características presentes, no romance, demonstra que o mesmo volta-se não apenas para a revisão da história gaúcha pelo viés da ficção, mas instaura um novo olhar para o universo feminino, que, ao revisitar os capítulos da história brasileira, promove a reescrita da história sul-rio-grandense e ampliam o campo de atuação da narrativa histórica, desvendando o pensamento da época. *A casa das sete mulheres* apresenta características que o qualificam como um novo romance histórico, dá voz a uma personagem feminina para reler os acontecimentos do passado, como propõem a crítica de autoria feminina e apresenta uma seleção dos fatos históricos revelados pela história recente. A autora destaca a importância da contribuição feminina na Revolução Farroupilha com ações que passaram imperceptíveis na história tradicional, impossibilitando maior visibilidade ao papel feminino no momento histórico.

O romance de Letícia Wierzchowski possui elementos do novo romance histórico, assim como as produções contemporâneas históricas de autoria feminina analisadas anteriormente: *Desmundo* e *Os rios turvos*, pois revela uma nova perspectiva da narrativa histórica pelo olhar feminino. As obras lembram o

passado histórico sem abrir mão de critérios atuais para discutir e reconstruir o conhecimento da história. Assim, a leitura de *Desmundo*, *Os rios turvos* e *A casa das sete mulheres* permite que se realize um estudo comparativo para analisar os elementos comuns que os classificam como novo romance histórico, tentativa a ser realizada no capítulo seguinte.

4 NOVOS OLHARES: ROMANCE CONTEMPORÂNEO HISTÓRICO DE AUTORIA FEMININA

4.1 Três romances para três mulheres: estudos comparativos

Ao desmontarem os estereótipos da reclusão, passividade e da religiosidade, os estudiosos acabavam criando outros: o da mulher rebelde ou vítima.

Leila Mezan Algranti

As inovações observadas nos romances históricos de autoria feminina, no final do século XX, revelam na literatura brasileira um processo de desenvolvimento e de transformação. As escritoras possuem uma independência maior em face dos fatos históricos, mas sem descuidar da documentação historiográfica. A escrita feminina histórica mergulha numa investigação profunda, rigorosa e detalhada, tanto de caráter arqueológico como histórico, referente ao período dos fatos narrados nos romances, diferenciando-se dos romances históricos tradicionais. Nessa perspectiva, propõe-se estudar comparativamente as obras de Ana Miranda, Luzilá Gonçalves Ferreira e Leticia Wierzchowski, para buscar características comuns e evidenciar os elementos que os classificam como novo romance histórico.

Seymour Menton, em *La nueva novela histórica latino-americana: 1979-1992* (1993), define seis características que diferenciam os novos romances históricos dos tradicionais, aparecendo essas em maior ou menor intensidade, nem sendo necessário que todas se encontrem numa mesma obra para que se constitua em um novo romance histórico. A primeira característica destaca a agregação de ideologias de outras épocas (ou do autor) ao momento histórico relatado. A segunda salienta a distorção da história, através da manipulação do discurso, tais como o exagero dos fatos, a omissão e a descaracterização da imagem temporal por meio de anacronismos. A terceira corresponde à ficcionalização de personagens históricos conhecidos; a quarta característica revela a presença da metaficção, o texto que se auto-referencia, com comentários e explicações do narrador referentes à própria

construção da narrativa. A quinta demonstra o grande uso da intertextualidade, nos mais variados graus; e a sexta discute a presença dos conceitos bakhtinianos de dialogia, carnavalização, paródia e heteroglossia.¹⁸⁴ Fernando Ainsa, em *La nueva novela histórica latinoamericana* (1991)¹⁸⁵, ao apresentar as características do novo romance histórico, salienta também a tentativa de arcaizar a linguagem, como um dos elementos que caracterizam esse subgênero.

Desmundo (1996), de Ana Miranda, *Os rios turvos* (1993), de Luzilá Gonçalves Ferreira e *A casa das sete mulheres* (2002), de Letícia Wierzchowski, são obras comprometidas com o seu próprio tempo, ao evidenciar a preocupação das autoras em recriar a história do Brasil colonial e imperial para compreender o presente, salientando um novo olhar sobre o passado das mulheres no Brasil. As romancistas ao se debruçarem sobre uma personagem principal, ao lhe darem voz e ao acentuarem suas características individuais, põem em evidência a sua origem social, as diretrizes culturais, religiosas e morais que presidiram à sua educação. Nos romances, os momentos históricos, políticos, religiosos e ideológicos que perpassam o texto tendem a projetar a visão de mundo de uma escrita do final do século XX e início do XXI, que volta o olhar para o passado na tentativa de reconstruí-lo e, com isso, compreender sua contemporaneidade, como destaca Seymour Menton, na primeira característica do novo romance histórico. A característica torna a obra singular e a diferencia dos romances históricos tradicionais.

A construção das personagens femininas em tais narrativas demonstra que as mulheres são portadoras de uma verdade construída culturalmente sobre a sua função social, segundo o modelo de família patriarcal. Desde a Antiguidade, a construção da personagem feminina na literatura obedece ao *ethos* do momento histórico em que está inserida e atribui características da submissão e opressão que as tornam incapazes de seguir o seu destino sem tomar atitudes que afrontem o paradigma feminino, como se percebe nos romances históricos tradicionais. Com o passar do tempo e as transformações políticas, econômicas e sociais, tal paradigma adapta-se (sem deixar de existir), revelando mudanças nas produções literárias no século XX, quando, a partir da segunda metade do século, vivenciam um período de

¹⁸⁴ MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de América Latina: 1979-1992*. México: FCE, 1993. p. 134

¹⁸⁵ AINSA, Fernando. *La nueva novela histórica latinoamericana*. Plural, 240, 1991, p. 82-85

ruptura e novos olhares, alcança expressão com temáticas pouco tratadas e com elementos sociais considerados marginalizados. As autoras direcionam seus olhares para a mulher, dando-lhe voz para narrar e analisar a história do Brasil sob nova perspectiva.

No novo cenário literário, destacam-se autoras que se debruçam sobre a história do Brasil para recontá-la. Suas obras desconstróem os mitos masculinos do homem forte e dominador e apresentam uma narrativa em que se destaca a mulher, no espaço brasileiro, o qual não se deixa dominar e torna-se heroína da história, revelando-se responsável pela recuperação e manutenção do patrimônio material e cultural do grupo familiar. À narrativa central, somam-se outros relatos com figuras históricas que ilustram o sistema de valores da sociedade da época. Tais obras retratam acontecimentos da história do Brasil com a ficcionalização de personagens históricos conhecidos, como define Menton, na terceira característica do novo romance histórico e centralizam seu protagonismo mulheres que subvertem as regras sociais para desafiar as formas de pensamento tradicionais.

Os romances *Desmundo*, *Os rios turvos* e *A casa das sete mulheres* têm como protagonistas mulheres decididas e transgressoras. Ana Miranda escolhe para protagonizar seu romance uma órfã portuguesa do século XVI, Oribela, que narra um episódio histórico silenciado pela história cultural tradicional. Luzilá Gonçalves Ferreira divide o protagonismo entre o casal Filipa Raposa e o poeta Bento Teixeira, mas a figura feminina sobressai-se pelas suas qualidades, tornando-se a personagem principal da narrativa. Letícia Wierzchowski revela no seu romance *Manuela*, sobrinha de Bento Gonçalves, que relata a história das sete mulheres de sua família em seus diários pessoais. São três visões de autoria feminina singulares na história brasileira que, através do romance histórico, buscam seu espaço na construção da multifacetada identidade brasileira.

Em *Desmundo*, Ana Miranda destaca um fragmento da vida colonial brasileira da segunda metade do século XVI, através da narração de Oribela, uma das órfãs enviadas pela rainha de Portugal para casar com os colonizadores para “embranquecer” a população da colônia. Ela rejeita o marido, apaixona-se pelo mouro Ximeno e funda uma genealogia de mestiços, assunto recuperado pela história recente, ao analisar a história das minorias. A partir do episódio, Ana

Miranda traça o enredo de *Desmundo*, que recria a história de uma das órfãs portuguesas e seu encontro com as novas terras, o “desmundo”. Oribela, ao mesmo tempo em que descobre as novas terras colonizadas, também desvenda o amor, seu corpo e sua sexualidade e age de acordo com a mentalidade da época sempre com medo do pecado, mas acaba se entregando ao amor e subverte as leis patriarcais e da Igreja Católica.

Em *Os rios turvos*, de Luzilá Gonçalves Ferreira, a ação salienta a difícil relação amorosa do casal Filipa Raposa e do poeta Bento Teixeira e a perseguição aos judeus no Brasil, no século XVII. O protagonismo é dividido por Filipa Raposa e seu marido que se cruzam, na ficção, na cidade de Espírito Santo e seguem depois para outras cidades do nordeste brasileiro. A narrativa destaca o processo de inquisição de Bento Teixeira e resgata a história das mulheres na colonização brasileira. Filipa é representada como uma mulher inteligente, culta, leitora de grandes escritores, professora e poeta. Na história oficial, pouco se sabe sobre Filipa Raposa, dando liberdade para a autora ficcionalizar as lacunas encontradas. Nesse sentido, o narrador apresenta tal figura feminina como uma mulher bastante singular: olhos verdes e cabelos vermelhos, sensual, apaixonada pela vida e que não aceita as duras regras patriarcais e as transgride.

Em *A casa das sete mulheres*, de Leticia Wierzchowski, cabe a Manuela desafiar o poder hegemônico patriarcal da época. A obra apresenta uma mulher como sujeito da história, num romance baseado nas lacunas da história sul-rio-grandense. A narrativa revela tanto a mulher-observadora, como mulher-participante envolvida nas situações e nas decisões da Revolução Farroupilha. Manuela resgata a posição feminina submissa da sociedade sul-rio-grandense do século XIX, na qual às mulheres é reservado o espaço doméstico, o cuidado com a família e a administração do lar. Porém, a protagonista, juntamente com as irmãs Rosário e Mariana, rebela-se contra as regras sociais de sua época, ao questionar e não aceitar seu destino.

Ao relatar os conflitos, as angústias e os questionamentos das protagonistas, a história oficial vai sendo desconstruída na medida em que se constroem as narrativas. Desse modo, a ficcionalidade permite uma visão histórica mais crítica e menos opressora e diferencia-se das obras históricas tradicionais. Os focos

narrativos dos romances apresentam-se de duas formas: em 1ª pessoa (narrador-personagem), como em *Desmundo* que revela uma espécie de fluxo de consciência feminino da personagem Oribela; e na *Casa das sete mulheres*, revelado nos “Cadernos de Manuela”; e o narrador em 3ª pessoa, de *Os rios turvos* e também na obra de Letícia Wierzchowski, na qual o narrador divide a narração com a protagonista. Os romances tecem os relatos das vidas das personagens e narram uma série de acontecimentos que abarcam a história colonial e imperial no Nordeste e no Sul do Brasil. Proliferam narrativas dentro das narrativas, já que se cruzam pelo caminho das protagonistas uma infinidade de personagens históricos e ficcionais a quem os narradores cedem à palavra para que tais figuras contem suas histórias.

O universo ficcional dos romances históricos contemporâneos de autoria feminina apresenta uma ampla galeria de personagens históricos, característica do novo romance histórico, proposto por Menton e figuras ficcionais. Em *Desmundo*, encontram-se algumas personagens históricos apenas citados, tais como o Padre Manuel da Nóbrega, o Bispo Sardinha; Francisco de Albuquerque entre outros; já Oribela, a Velha, Ximeno, Dona Branca, Viliganda e as demais órfãs são personagens puramente ficcionais. *Os rios turvos* tem como protagonistas Bento Teixeira e Filipa Raposa, personalidades históricas do Brasil colonial, como também Ana Lins (mulher de Bartolomeu Ledo), Dona Brites, André Gavião, Antônio Barbalho, Antônio Lopes Sampaio, Antônio Teixeira, entre outras; e as figuras ficcionalizadas por Luzilá para a construção da narrativa, tais como Violante Fernandes (tia de Filipa), Isabel (escrava), André (filho mais velho de Bento), Antônio Ribeiro (livreiro), Boa Ventura do Sagrado Coração, Pe. Antônio Andrade, Pe. Domingos Gonçalves, etc.¹⁸⁶ A narrativa de Letícia Wierzchowski revela inúmeras figuras históricas, como os grandes heróis farroupilhas: Bento Gonçalves da Silva, Giuseppe Garibaldi, Gomes Jardim, David Canabarro, Anita entre muitos outros; e as sete mulheres da família Gonçalves da Silva que juntamente com as personagens ficcionais formam o universo narrativo.

Os três romances destacam-se por recontar episódios do Brasil colonial e imperial que se valem de vozes femininas e revelam inúmeros personagens

¹⁸⁶ Informações segundo a tese de doutorado de Mariléia Gärtner. *Mulheres contando histórias de mulheres: o romance histórico brasileiro contemporâneo de autoria feminina*. Assis, 2006. [site:www.cipedya.com/web](http://www.cipedya.com/web).

históricos e ficcionais, invertendo a forma tradicional de contar a história e de narrar dos romances históricos tradicionais, pois deixam de mostrar a figura do herói. Na narrativa, emergem figuras deixadas à margem pela literatura e história oficial, e revelados pela nova história e pela crítica feminina, tais como os indígenas, negros, judeus, mouros, loucos, prostitutas, entre outros que contribuem para diferenciar a própria linguagem das obras.

A linguagem dos romances contemporâneos históricos de autoria feminina mistura muitas vezes a língua portuguesa com outras línguas como a indígena, castelhana, iorubá para dar mais veracidade a narrativa, característica destacada por Ainsa¹⁸⁷. Em *Desmundo*, o relato de Oribela salienta palavras arcaicas, indígenas e uma aclimação discursiva, para aproximar o tempo discursivo do passado. Assim, o leitor, através de um processo de construção mimética, crê que os acontecimentos contados são realmente passados no século XVI, porque a autora tenta reproduzir a linguagem da época. Algo parecido, embora em menor grau, ocorre no romance de Wierzchowski, com a utilização dos castelhanismos e expressões gauchescas. As personagens revelam-se como elementos orquestradores da construção do romance polifônico e suas vozes relatam a história e os textos alheios, destaca Mariléia Gärtner¹⁸⁸. A obra de Luzilá revela uma linguagem culta, subjetiva, repleta de poesia que salienta o universo ficcional das personagens principais. As técnicas narrativas são usadas para fazer com o que o leitor penetre no universo ficcional que funciona como uma espécie de viagem ao passado que o romance histórico pretende proporcionar.

Em *Desmundo*, *Os rios turvos* e *A casa das sete mulheres*, a linguagem utilizada revela a voz de uma mulher historicamente oprimida pelo contexto social, religioso, pelas ideologias patriarcais. Através da narração em primeira e em terceira pessoa, percebe-se a voz de todos aqueles que sofrem com o processo de aculturação e perseguição pela Inquisição (no caso de Oribela e Filipa) e de submissão e medo da guerra (no caso de Manuela e das sete mulheres), no período colonial e imperial. As vozes femininas surgem-se contra as vozes oficiais e têm muitas facetas delineadas pelo discurso narrativo, pois denunciam a exclusão da

¹⁸⁷ AINSA, Fernando. *La nueva novela histórica latinoamericana*. Plural, 240, 1991.

¹⁸⁸ GÄTNER, Mariléia. Op. Cit. p. 120

mulher na história brasileira, por meio da negação de sua liberdade, sexualidade e opinião.

Os romances de Ana Miranda, Luzilá Gonçalves Ferreira e Letícia Wierzchowski têm suas linguagens elaboradas por meio dos procedimentos da intertextualidade, quinta característica para o novo romance histórico como destaca Menton. Ao tratar dos procedimentos intertextuais em *Questões de literatura e de estética* (1988), Bakhtin propõe que o romance “admite introduzir na sua composição gêneros diversos, tanto literários (novelas intercaladas, peças líricas, poemas, sainetes dramáticos, etc.), como extra-literários (de costumes, retóricos, científicos, religiosos).” Os romances *Desmundo*, *Os rios turvos* e *A casa das sete mulheres* usam inúmeras relações intertextuais para construir suas narrativas, como já se percebe nas notas de aberturas dos romances que anunciam a presença da intertextualidade, por exemplo, em *Os rios turvos*,

O leitor atento reconheceria no intertexto o *Diálogo das grandezas do Brasil*, o *Valeroso Lucideno*, Gil Vicente, Camões, antigas canções da Península Ibérica. E, sobretudo, o admirável livro *Gente da Nação*, do historiador Jose Antônio Gonçalves de Mello, que me fez conhecer Filipa Raposa. (p. 1)

A abertura da obra chama a atenção para o entrelaçamento intertextual que ocorrera na narrativa entre o romance e *Diálogos das grandezas do Brasil*, de 1618, de Antônio Gonsalves de Mello e, por sua vez, também faz parte do jogo intertextual. No romance de Ana Miranda, manifestam-se relações intertextuais com o discurso histórico desde o momento em que as epígrafes são cotejadas. Percebem-se diluídas no texto as obras de Gil Vicente, o discurso de Pero Vaz de Caminha, entre outros, quando a Oribela narra sua experiência no desmundo. Em *Os rios turvos*, os diálogos entre Bento e Filipa são repletos de pequenos trechos poéticos de Camões, Ovídio e do próprio poeta e também se refere aos *Cantares de Salomão*. Na obra de Letícia, encontram-se os trechos de documentos históricos da época da Revolução Farroupilha e cartas de Bento Gonçalves a sua esposa e irmãs, mas em nenhuma parte do romance a autora apresenta como uma fonte histórica.

Com o dialogismo, nos romances, são desvelados alguns elementos da história do Brasil colonial e imperial e o leitor é lançado num espaço geográfico-histórico para conhecer o Brasil na época da colonização nos séculos XVI, XVII e XIX, suas paisagens, costumes e população. As obras tecem as narrativas dos silenciados,

impondo-se a tarefa de reconstrução, pelo imaginário, da possibilidade de homens livres. Criando o presente, recriando o passado, os romances históricos de autoria feminina contemporânea tentam reconstruir/recontar a história brasileira com um novo olhar.

As transformações da narrativa histórica de autoria feminina contemporânea seguem uma tendência ideológica pelo qual se modificam os objetivos e fundamentações, não só das escritoras, mas da sociedade ou de grupos sociais, revelando diferentes pontos de vista e reflexões sobre os registros históricos. Como os romances salientam a voz da mulher, a força do discurso masculino é destituída, e, conseqüentemente, algumas verdades históricas passam a ser contestadas também, uma vez que ocorre a re-apropriação dos relatos do Brasil colônia e império pela voz de uma mulher. Em *Desmundo*, *Os rios turvos* e *A casa das sete mulheres*, as lacunas e silêncios históricos manifestam uma nova versão da história e encontram na re-criação da história oficial, pistas que permitem construir a história das mulheres no Brasil.

As narrativas não apresentam um tempo cronológico explícito. Em *Desmundo*, embora implicitamente a ação se apresente entre a chegada das órfãs à Bahia, em 1551 segundo os registros históricos e a partida de Francisco de Albuquerque, o marido, no mesmo barco que “levava a Portugal o Bispo Sardinha” (p. 210) e historicamente se sabe que o primeiro bispo do Brasil abandona sua diocese em 1556, o tempo não é revelado pela narradora. Em *Os rios turvos*, o tempo diegético situa-se no século XVII, durante a formação da sociedade nordestina e revela-se através de um movimento de *flashback* de Filipa, no qual o passado explica o presente da personagem. Já na obra de Letícia, apesar de a narrativa em terceira pessoa situar a história entre os dez anos da Revolução Farroupilha, a voz de Manuela aparece muitos anos depois, quando a personagem já está idosa. Os romances apresentam, de acordo com Menton, uma distorção consciente da história através das omissões de alguns assuntos e acontecimentos históricos, exageros anacronismos, pois as autoras fazem recortes na história para dar maior ênfase a vida de suas protagonistas e evidenciar sua busca existencial.

Um dos temas centrais dos romances analisados é o exílio. Oribela, Filipa e Manuela sofrem com o exílio interior e exterior, no qual tentam encontrar sua

identidade ou um sentido para a vida, porque sentem saudades de sua terra natal. Outros temas emergem nas narrativas que sustentam o universo ficcional das obras, tais como o amor, a insanidade, o desejo de entender a vida e a morte, a discussão da identidade nacional, entre outros. As vozes femininas tidas durante muito tempo como dissonantes tentam oferecer uma imagem mais ampla da múltipla realidade para revelar o universo feminino da época.

Em comum, além da visão privilegiada da mulher para reler a história do Brasil, os romances de Ana Miranda, Luzilá Gonçalves Ferreira e Letícia Wierzchowski, explicitam uma forma especial de se situar. Os romances realizam uma espécie de inversão da ordem patriarcal, pois não se percebe mais a visão do dominador e do dominado. Daí que, historicamente e também na ação dos romances, elas sofram com o peso da pressão das autoridades religiosas: Filipa é perseguida pela Inquisição e Oribela enfrenta a fúria da Igreja Católica, que, através do braço secular, a condenam suas atitudes transgressoras. O amplo leque de diversidade dos romances de autoria feminina deve-se as diferenças formais, como a agilidade narrativa, com capítulos curtos e o foco centralizado na voz da mulher, embora outros focos também compareçam.

Além de adotar o ponto de vista feminino, invertendo a tradicional forma de contar a história e de narrar o romance, revelam-se nas narrativas outras personagens antes marginalizadas pelos romances tradicionais, como os judeus, negros, mouros, prostitutas, insanos, andarilhos, freiras, peões entre outros. No painel de personagens silenciadas pelos romances tradicionais, encontram-se figuras que têm papel relevante dentro das obras analisadas. Em *Desmundo*, a índia Temerico atua como coadjuvante de Oribela e lhe apresenta a nova terra, seus habitantes, sua cultura, sua língua e desperta a sexualidade da personagem. Em *Os rios turvos*, os judeus têm papel fundamental dentro da narrativa, que narra a perseguição da Inquisição ao povo judeu no Brasil colonial. Na obra de Letícia, revelam-se personagens como os peões da estância, as negras domésticas, os lanceiros negros, as chinas (prostitutas que acompanhavam os farrapos), entre muitas outras que formam o universo ficcional. Observa-se que surgem narrativas dentro das narrativas, já que se cruzam pelo caminho das protagonistas muitas personagens silenciadas pela literatura tradicional e história oficial.

Diante do forte caráter metaficcional, por tratar de fatos e personagens históricas conhecidas e revelar figuras marginalizadas pela literatura e história tradicional, os romances analisados podem ser classificados como novo romance histórico, pois o distanciamento entre o tempo da publicação do romance e da história narrada é fundamental para o desencadeamento das significações subjacentes ao texto, o que possibilita a construção de personagens femininas singulares, permitindo uma nova leitura do espaço da mulher na história brasileira.

Os três romances apresentam mulheres ousadas, como aquelas resgatadas pela nova história que superam os estereótipos de passividade e submissão do passado, sem ferir o estatuto da verossimilhança literária e do possível histórico. Consta que, para se libertarem das amarras do patriarcado e se lançarem livremente na vida, Oribela e Manuela cortam os cabelos num ato de coragem e rebeldia para a época e Filipa Raposa decide falar sobre sua necessidade sexual e vontade de trair o marido com outros homens. Nesse sentido, ao apresentar a mulher como heroína do romance, *Desmundo*, *Os rios turvos* e *A casa das sete mulheres* propõem a renovação da narrativa histórica feminina dentro da literatura brasileira.

Seguindo o modelo do novo romance histórico proposto por Menton, *Desmundo*, *Os rios turvos* e *A casa das sete mulheres* apresentam uma leitura diferenciada do passado histórico e, para negar a história oficial, reinventá-la e modificá-la, buscam um olhar inovador, revendo a participação da mulher na formação do Brasil colonial e imperial. Portanto, nos romances, as memórias das protagonistas constituem um recurso ficcional importante para demonstrar a importância dos vazios e do esquecimento do passado que se procura resgatar e o quanto de invenção, de ficção, há nessa rememoração. A ficcionalidade de tais obras resulta das lembranças das vivências de Oribela, Filipa Raposa e Manuela. Por meio da memória, o discurso feminino é repensado, produzindo possibilidades de leitura que desarticulam as estruturas de poder, características da crítica literária tradicional. Pode-se dizer, então, que o romance histórico contemporâneo feminino brasileiro encontra um espaço próprio e as escritoras publicam obras como uma espécie de “redescoberta” do subgênero.

Desse modo, *Desmundo*, *Os rios turvos*, *A casa das sete mulheres*, reconstruindo os caminhos que Oribela, Filipa e Manuela percorrem, recontam a

história do período colonial e imperial e, ao mesmo tempo, buscam o sentido da mulher na história. Ana Miranda, Luzilá Gonçalves Ferreira e Letícia Wierzchowski são mulheres que narram histórias de mulheres e reconstróem a história colonial e imperial brasileira. Assim, o romance histórico de autoria feminina passa a ser um espaço em que se reescreve a história, partindo dos vazios e silêncios que constituem os documentos oficiais, ou escritos pelos homens. As características propostas por Menton (1993) atribuem a essa nova modalidade de romance que trata da história, características diferenciais encontradas nos romances de autoria feminina contemporâneos.

Em comum, além da visão privilegiada da mulher para a re-escritura da história do Brasil, *Desmundo*, *Os rios turvos*, *A casa das sete mulheres* demonstram uma forma especial de a mulher situar-se como transgressora das regras patriarcais. As narrativas têm o foco centralizado na voz feminina, apresentam intertextos de textos históricos e poesias de autores brasileiros e estrangeiros, mistura de línguas, manifestações populares da época, entre outras características singulares. Todas são técnicas narrativas para que o leitor possa penetrar no universo fictício, como uma espécie de “viagem ao passado” para que o homem atual conheça a história do Brasil por outro ângulo que não a visão dos heróis.

Nesse sentido, os estudos comparativos revelam que os pontos em comuns evidenciam uma escrita diferenciada para as obras de autoria feminina, nos quais o passado é vivido e apresentado com um novo olhar, uma percepção da mulher que revela o universo ficcional e histórico brasileiro, explora o seu universo e delimita seu território através de um discurso inovador que atenta para a observação sociológica da situação da mulher na história do Brasil. As escritoras encarregam-se de ressuscitar a história colonial e imperial pelo olhar da mulher e demonstrar a transformações que sofrem os mitos femininos.

4.2 Oribela, Filipa e Manuela: transformações dos mitos femininos

Mitos são histórias de nossa busca da verdade, de sentido, de significação, através dos tempos.

Joseph Campbell

Durante muito tempo as mulheres são esquecidas pela história oficial, contudo, a terceira geração da Escola des Annales, movimento que revoluciona os métodos e a escrita historiográfica, no século XX, revela uma nova história feminina, principalmente com os historiadores Georges Duby e Michele Perrot. Assim, a mulher ressurgiu na história e rompe com os paradigmas impostos pela sociedade. Para reconstituir as vivências femininas e as práticas culturais, observa-se que mesmo presentes desde o início do processo de colonização brasileira, tais figuras não possuem destaque na história oficial. Apesar de silenciadas, as mulheres têm muito a dizer, a reconstruir, ou reconstituir sua trajetória esquecida por tanto tempo.

As representações acerca da mulher, nos mais variados períodos da história humana, são baseadas na imagem produzida dela, na maioria das vezes, criada pelo homem: padre, irmão, marido, tutor, pai. Assim, a figura feminina revela-se como uma “imagem fabricada” e toma como base os paradigmas da Igreja e da sociedade patriarcal. O modelo feminino, ora representado como um ser imaculado nos moldes de Maria, mãe de Jesus, ora comparado a Eva que leva o homem à perdição, cria os principais mitos femininos que se perpetuam na história e na literatura tradicional.

Para compreender a formação de um mito, Mircea Eliade, em *Aspectos do mito* apresenta a seguinte definição,

o mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada em perspectivas múltiplas e complementares....o mito conta uma história sagrada, relata um acontecimento que teve lugar no tempo primordial, o tempo fabuloso dos começos (...) um comportamento humano, é sempre portanto uma narração de uma criação, descreve-se como uma coisa foi produzida, como começou a existir.”¹⁸⁹

Nesse sentido, mitos são representações simbólicas do inconsciente de uma coletividade – sociedade e cultura – e se manifestam na imaginação e na vida das pessoas, nas ações dos indivíduos e se materializam por meio de arquétipos que podem ser interpretados como um modelo preexistente, seguido inconscientemente. O arquétipo é inerente ao ser humano e identificado por meio de estruturas psíquicas que não possuem formas definidas, sendo representadas por meio de características que se materializam em forma de mitos, sobrevivendo ao tempo e ao

¹⁸⁹ ELIADE, Mircea. *Aspectos do mito*. Rio de Janeiro: 70, 1989. p.12-13.

espaço, revela Maria Scchetto¹⁹⁰. Assim, o entendimento do ser humano passa pelo conhecimento da mitologia, na qual se encontram padrões de comportamentos que o definem. O comportamento feminino, projetado pela sociedade patriarcal e pela Igreja, visto como um aspecto doutrinário, fabrica mitos femininos que se perpetuam pela história e literatura tradicional. Um dos procedimentos recorrentes na escrita histórica de autoria feminina contemporânea é a releitura ou reinterpretação dos mitos femininos, criados pela cultura patriarcal e que cristalizaram determinadas imagens femininas como estereótipos na literatura.

A contribuição fundamental dos romances históricos de autoria feminina contemporâneos, que servem de *corpus* do trabalho, é o fato de se rejeitar a ideia da colônia, como espaço primordialmente masculino, como se vê nas obras *Desmundo* e *Os rios turvos* e também salientar o importante papel da mulher gaúcha no período da Revolução Farroupilha, em *A casa das sete mulheres*. Nesse sentido, verifica-se que as escritoras rompem com os mitos femininos que apresentavam as mulheres como donzelas passivas, submissas, obedientes e cumpridoras das regras patriarcais ou simbolizando a pureza da virgem Maria, a grande mãe. Nos romances analisados, as figuras femininas são questionadoras, insubmissas, determinadas, transgressoras de regras, o que as diferencia da grande maioria das mulheres da época colonial e imperial e das personagens representadas pelos romances históricos tradicionais. A todo o momento das narrativas elas questionam os ensinamentos religiosos, os princípios morais e se posicionam contra os valores patriarcais. Além disso, a ficção histórica contemporânea de autoria feminina mostra através da desconstrução e da releitura um olhar diferenciado para a representação dos mitos femininos.

Dessa forma, as narrativas históricas que compõem o *corpus* inserem-se no âmbito literário como expressão dos mitos universais, criados acerca da feminilidade e seus respectivos arquétipos, porém apresentam características que apontam para uma transformação dos mitos femininos. De acordo com Turchi,

Mito e literatura relacionam-se como criações da humanidade que atualizam, através das imagens, os arquétipos presentes no inconsciente

¹⁹⁰ SCCHETTO, Maria. *Quatro olhares e um arquétipo*. Juiz de Fora: Franco Editora. 2005, p. 32

coletivo. O mito exprime a condição humana e as relações sociais no grupo onde ele surge e configura-se em formas literárias.¹⁹¹

Para Turchi, a ligação existente entre mito e literatura, numa perspectiva mais ampla, indica que ambos possuem uma relação na qual a literatura pode ser considerada um meio pelo qual os mitos são atualizados e se perpetuam. A conexão entre ambos possibilita ao mito uma transformação, uma espécie de atualização que permite eternizá-lo. A literatura torna possível a convergência de diversas áreas do conhecimento, provocando o surgimento de um novo humanismo que envolve toda a cultura humana, mediante a interdisciplinaridade de várias áreas e se pode considerar como parte central das humanidades, destaca Turchi.¹⁹²

Gilbert Durand,¹⁹³ em *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral* apresenta inúmeras obras literárias para demonstrar que a literatura é o universo no qual ele insere suas afirmações acerca da potencialidade das imagens e do uso da simbologia, que revelam os arquétipos universais transformados em arquétipos literários. Para conhecer as relações de desigualdade entre homens e mulheres, basta analisar obras artísticas e literárias, nas quais se encontram respostas para o entendimento do estudo sobre os arquétipos femininos na literatura. O *corpus* desse trabalho apresenta narrativas reveladoras de múltiplas facetas femininas – como a guerreira, a mãe, a donzela, a prostituta, mas com uma nova leitura. Segundo Turchi, as narrativas míticas veiculam imagens simbólicas, calcadas em arquétipos universais, que reaparecem, periodicamente, nas criações artísticas individuais, entre elas, a narrativa histórica de autoria feminina contemporânea.

Na obra *O segundo sexo*, Simone de Beauvoir destaca que,

a história mostrou-nos que os homens sempre detiveram todos os poderes concretos; desde os primeiros tempos do patriarcado, julgaram útil manter a mulher em estado de dependência; seus códigos estabeleceram-se contra ela; e assim foi que ela se constituiu, concretamente como o outro.¹⁹⁴

¹⁹¹ TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003. p. 39.

¹⁹² TURCHI, Maria Zaira. Op. Cit. p. 39

¹⁹³ DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 225

¹⁹⁴ BEAUVOIR, Simone. Op. Cit. p. 86

Beauvoir salienta que o processo cultural e não o conjunto das diferenças naturais é o fator que subjugam a mulher ao poder dos homens, pois “nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade: é o conjunto da civilização que elabora e qualifica o feminino”.¹⁹⁵ De acordo com a teórica, os mitos sobre o feminino são projeções da fantasia masculina, representações do marginalizado e do reprimido que não se integraram no esquema do sujeito masculino. Na busca de um feminino essencial, corre-se o risco de repetir os velhos atributos da mulher como natureza. A desmitificação do feminino pode criar uma reprodução da ordem patriarcal das coisas e a incorporação de uma subjetividade masculina. Para a estudiosa, um reconhecimento mútuo de dois sujeitos não é admissível. A mulher como outra é um mito do homem. Ela serve como projeção da sua esperança e angústia, e o sujeito masculino vê nela uma mediadora da natureza. A mulher é assim definida como um ser que assenta em si próprio, realizando-se completamente no presente da realidade.

A ausência da mulher como sujeito na história corresponde à sua presença como imagem mítica na literatura tradicional. As obras ficcionais trazem imagens femininas contraditórias, tais como as da Nossa Senhora, da mulher idealizada, da bruxa, da jovem inocente, da sedutora, da mãe dedicada ou da *femme fatale*. A diversidade das imagens estereotípicas, porém, se junta numa estrutura dualista: ela divide o feminino numa forma idealizada e demoníaca, santa ou prostituta, anjo ou demônio, mas sempre identificada com a natureza. Na literatura brasileira, encontra-se uma presença abundante de imagens míticas da mulher, representadas de forma idealizada, como as musas de Álvares de Azevedo e de tantos poetas românticos; ou demoníaca que oscila entre adoração e condenação, como Lúcia, de José de Alencar, Virgília, Marcela e Sofia, de Machado de Assis; entre o amor e ódio, como Capitu, de Machado de Assis; medo e opressão, como Isaura de Alencar; incorpora o ser reprimido e enigmático e está ligada à natureza. Para o trabalho, interessa a relação entre mito e literatura e a forma como através da característica imemorial do mito, a sua validação inesgotável permanece na literatura ao longo da história. Nesse sentido, tendo como objeto de estudo o romance histórico de autoria feminina contemporâneo, opta-se pela reatualização do mito da Grande Mãe e da donzela pura e submissa.

¹⁹⁵Idem. p. 9.

No início da colonização brasileira, a história representa a mulher como um ser que precisa ser dominado, controlado para que cumpra as ordens patriarcais e religiosas, ou seja, as figuras femininas resumem-se a serem mães e esposas, submissas e protetoras, valorizadas somente para a manutenção da espécie, por sua capacidade reprodutiva. Nas religiões, como no Cristianismo e no Judaísmo, os dogmas legitimam a inferioridade feminina ao enfatizar que o homem é o cabeça da família e à mulher cabe o respeito e a obediência. A supremacia masculina se estende por séculos e se percebe, assim, sua influência em todas as áreas da sociedade.

A partir do século XVII, a mulher inicia timidamente a busca por seu espaço. Ela começa a utilizar sua inteligência tão reprimida para tentar se igualar aos homens, se adaptar ao modelo dominante e se inserir na sociedade através do poder, da competição, do sucesso, mas isso não as satisfaz, pois continua sentindo-se incompleta, e, muitas vezes, nega sua verdadeira essência feminina. A busca por um lugar na sociedade não é permitido às mulheres que continuam a viver à sombra do poder patriarcal. No início do século XIX, as mulheres ganham o *status* de cuidadora do lar e da família, que as manteve na mesma posição de sempre: mãe e esposa, porém as necessidades da sociedade empurraram-nas as suas conquistas. São diferentes faces, às vezes contraditórias, que se conjugam sob o modelo da feminilidade: o materno.

O aspecto central na problematização das identidades femininas é o exercício da maternidade. Durante a colonização brasileira e no Brasil imperial, cobra-se da mulher boa vontade e dedicação para com os filhos e maridos, mas também que tenha disciplina, esteja fisiologicamente preparada para uma boa gestação e seja saudável. As figuras femininas devem buscar saberes novos para exercerem melhor a prática da maternidade. A maternidade é ressaltada como um sacerdócio, como uma função a ser exercida com a total entrega da mulher aos filhos. É a missão feminina, o compromisso que as mulheres assumem com Deus e com a Pátria e o não cumprimento desses deveres é encarado como falha grave, um desvio de comportamento imperdoável.

As mulheres que compõem o objeto de estudo dessa tese, Oribela, Filipa Raposa e Manuela compartilham entre si aspectos de uma feminilidade considerada

primordial, arcaica. São figuras femininas do período colonial e imperial, que, transformadas em personagens de ficção, recebem novas perspectivas através da escrita de Ana Miranda, Luzilá Gonçalves Ferreira e Letícia Wierzchowski. As personagens Oribela e Filipa mantêm uma relação intrínseca da feminilidade com as imagens da nutrição e da maternidade, da bondade e da fecundidade, no Brasil colonial, pois “em todas as épocas, portanto, e em todas as culturas os homens imaginaram uma Grande Mãe, uma mulher materna para a qual regressam os desejos da humanidade”, afirma Gilbert Durant.¹⁹⁶ A imagem da Grande Mãe, fortalecida pela Igreja católica, é a entidade religiosa e psicológica mais universal encontrada nas obras literárias, revelada sempre como uma figura benfazeja, nutridora, protetora, conciliadora, cuidadosa.

No romance *Desmundo*, Oribela quebra o estereótipo da mulher brasileira colonial, somente fadada ao casamento, aos afazeres domésticos e à maternidade. Oribela, ainda que possua o estereótipo da Grande Mãe, é representada de maneira a exercer um papel ativo na sociedade e se destaca por sua inteligência e determinação. Oribela tem um filho, fruto de seu adultério com o mouro Ximeno Dias: “era meu filho nascido no canto onde anoitece o mundo, cujo se deu nome de um pau” (p. 203). E revela seu amor de mãe: “no que olhava eu os olhos dele, em alvíssaras e o mais do rosto, tudo feito a perfeita sombra dos céus, de mãe que era” (p. 203). Mas a narradora de *Desmundo* transforma o mito da Grande Mãe, pois se torna mãe sem abandonar seus desejos de mulher e lutar por sua liberdade e de seu filho. Oribela subverte o papel de esposa submissa, cuidadora do lar, ao negar-se a ficar trancada em casa, assumir seu lugar de esposa e amante do marido e traí-lo. Todas as atitudes de Oribela revelam os anseios de uma mulher que resiste à opressão do esposo e às duras regras da Igreja. Embora tenha vindo à força para o Brasil, a órfã é uma jovem sonhadora e rebelde, que luta por sua felicidade, ainda que nem sempre tenha forças suficientes para isso, devido à sua condição de mulher naquele contexto. Oribela sofre ao ter que subjugar-se ao marido, obedecer aos preceitos e valores da moral vigente, a masculina. Essa figura feminina não tem protetores, tem o prazer sexual negado, sofre na noite de núpcias ao ser estuprada pelo marido e com a dor e o momento de tortura. Nesse momento difícil, destaca-se a visão da mulher como objeto, como revela a narradora-personagem de *Desmundo*,

¹⁹⁶DURAND, Gilbert. Op. Cit. p. 225

os homens se serviram de suas esposas. (...) Para deitar, um monte de feno, mas a mim foi segurando Francisco de Albuquerque e derrubando. É acaso a leoa mais mansa que o leão? (...) tudo meu estava como que em grilhões, entre suas forças, embaixo de seus pesos, a arrancar tudo que era seu e de Deus, cobrar sua repartição, seu quinhão que lhe valia por direito de esposo, como em mim havia de ser tudo seu, assim foi Francisco de Albuquerque trabalhar sobre mim, recolher de minha boca o silêncio e a fechadura em sua boca. (p. 76)

Mesmo sofrendo com o estupro de Francisco de Albuquerque, Oribela não deixa de lutar para escapar do marido e descobrir o amor e a satisfação sexual. Ela encontra a paixão e o amor nos braços do mouro Ximeno Dias, como se percebe no trecho,

era tal, que atraiu em tudo que ha em mim e lhe fui sentir a boca, ele despertou e me tomou em seus braços num desatino e grandíssimo ímpeto, correndo com as mãos pelo meu corpo, dizendo suas falas de amante, a beijar meus beijos e outras obras bem desconcertadas, famintos afagos, (...) se fazia em mim, um prazer perseverante, tragando minhas tentações para vencer minhas malicias, inferno glorioso, tirado de meu corpo, de minha natureza humana, minha perdição e minha alma indo a luz, portas se abrindo, minha boca bem aventurada, ele um todo poderoso a me desfalecer, demandar, huha, hiohio (p.179).

Diferente de Oribela, Filipa Raposa, em *Os rios turvos*, segue algumas regras da sociedade patriarcal: casa-se, cuida do lar, do marido e dos filhos, mas suas ações subvertem as regras sociais, já que se recusa a ficar presa dentro ao marido. Filipa e seus filhos são representados na narrativa em ambientes abertos, rompendo com o modelo da mãe/mulher prisioneira no lar, como se vê na seguinte passagem: “os dois meninos chegaram primeiro. Vinham, como sempre, pulando sobre as pedras, correndo pelo capim, parando aqui e ali para apanhar algo no chão.” (p 162)

O modelo da Grande Mãe é transformado por Filipa, pois a autora apresenta-a como uma mulher que supera a visão de maternidade, imposta pelo patriarcado, em que a boa mãe deve necessariamente se anular em prol dos filhos, negando-se a si mesma. A personagem subverte o discurso patriarcal e busca sua liberdade, sua sexualidade e seu direito de ser feliz. Nesse sentido, os valores sociais e ideológicos da sociedade colonial brasileira não conseguem reprimir a sexualidade da esposa de Bento Teixeira. Em *Os rios turvos*, Filipa busca incessantemente sua satisfação sexual, deixa um pouco de lado seus deveres de mãe amantíssima e esposa dedicada, como se observa no seguinte trecho do romance: “Então Filipa desvendou os mistérios daquela alegria intensa, pela qual ansiara naqueles três anos.” (p. 108) A personagem procura sua satisfação pessoal com outros homens, porque o marido

segue os moldes patriarcais e só depois de estarem casados há três anos, Filipa e Bento têm uma relação sexual plena e prazerosa. Bento liberta-se por um momento de seus medos de pecar e satisfaz os desejos da esposa, como se observa no trecho do romance,

- Ao Diabo o Levítico, que tanta asneira escreveu - disse Bento. - Ao Diabo os cristãos-novos, Filipa, sou cristão-velho e quero te amar sem proibições nem leis. Vem que eu beberei teu sangue, e farei de ti aquela mulher completa de que fala o Novo Testamento. (p.108).

O momento de paixão é mesclado com o medo da sensualidade e das normas religiosas, mas é um temor exclusivamente masculino, diferente da narrativa de Ana Miranda, na qual a repressão sexual marca diretamente o comportamento de Oribela que teme pecar contra as leis de Deus e dos homens. Luzilá salienta a ideia do desejo sexual de Filipa e revela nas palavras da personagem: “- Bento, só agora me sinto uma mulher casada. Só agora me sinto tua mulher. E sou feliz.” (p.108) Diferentemente da protagonista de *Desmundo*, Filipa responsabiliza o marido pela sua falta de prazer sexual e mostra-se livre para amar. Ambas tomam para si a palavra de ordem, com seu discurso repleto de questionamentos, contando fatos da universalidade humana. As protagonistas de *Desmundo* e *Os rios turvos* problematizam questões indicativas, historicamente, da submissão e da insubmissão da mulher, ultrapassam os impasses postos na representação do feminino nas obras tradicionais, ao tecer e retecer um novo destino e romper com as regras sociais imperantes na cultura da época colonial brasileira.

Já Letícia Wierzchowski, em *A casa das sete mulheres*, desestabiliza a imagem feminina desenvolvida no século XIX, da mulher do lar, mãe e esposa dedicada. Manuela, personagem principal do romance, subverte os modelos femininos ao não casar com o homem escolhido pela família, o primo Joaquim e não se tornar mãe, e justifica sua atitude ao destino reservado a ela, como comprova a seguinte passagem,

não se casaria com o primo para agradar sua família, não poria a vida fora por uma promessa, por um sonho que nunca tinha sonhado. Esperaria Giuseppe, porque não tinha outro caminho. Era daquelas mulheres com um destino e nada mais. (p. 318).

No romance, Manuela apresenta uma grande resistência social e encontra sua independência e identidade na escrita de seus diários e nas suas atitudes

transgressoras. A personagem principal se revela aos poucos e recebe contornos precisos, como sua própria voz, sua biografia, seu caráter, seus questionamentos.

Na sociedade colonial e imperial brasileira, a Igreja prega que a mulher, por “derivar-se do homem”, deve-lhe obediência e adoração e eles respaldados por uma sociedade patriarcal, utilizam-se de sua autoridade para controlar e oprimir os desejos e os comportamentos femininos, como se observa em *Desmundo*, na fala repleta de temores de Oribela,

e disse o padre, que era de missa e sermão. (...) E para ir ao céu, que se esforcem a sentir todos os sofrimentos e tribulações, dádivas, sem folganças nem vícios nem pecados soterrados na alma, corrigidos por trabalhos corporais, apartados do mal por cilícios, em si de si mesmo, de si mesmo a si, sem malícias, enfermidades. (p. 17)

Oribela, Filipa Raposa e Manuela vivem em conflito com seus impulsos sexuais e o medo de pecar contra os valores católicos, impostos desde sua infância. Há um grande medo do castigo divino por parte não só de Oribela, mas de muitos habitantes do “desmundo”, no romance de Ana Miranda, como revela a passagem: “(...) ia o pai mandar muitas setas de fogo, gemidos, chamas de enxofre que nunca acabam de queimar, tal que o ímpeto de um rio de lágrimas não poderia apagar.” (p. 50) O sentimento de culpa, a vergonha de sentirem-se pecadoras e o temor a Deus, toma conta das personagens e as fazem agir conforme os costumes e as leis de Deus. Elas são questionadoras, insubmissas, o que as diferencia da grande maioria das personagens femininas representadas nos romances tradicionais e na história oficial e apontam para a transformação do mito feminino da donzela submissa. As personagens a todo o momento questionam-se sobre os ensinamentos religiosos e os princípios morais que as envolvem, rebelam-se contra tais regras e se opõem ao seu destino de mulher. As obras analisadas são romances históricos contemporâneos e não tradicionais, nos quais é permitido às escritoras modificar e problematizar a realidade e não apenas representá-la.

As atitudes mais condenáveis de Oribela e Filipa são a sua insubmissão com relação aos maridos e o adultério. Tais personagens não são passivas, fazem questão de afrontar os esposos, de buscar o conflito, o enfrentamento e abandonar a casa e as obrigações domésticas, funções ditas como femininas por excelência. São mulheres de temperamento lascivo, impetuoso, que as tornam personagens

problemáticas que vivem relações conjugais marcadas por constantes desequilíbrios. As figuras femininas não se enquadram nos moldes esperados para uma esposa e mãe de família, por isso sofrem desaforos e humilhação. Oribela é castigada fisicamente, o que mostra a condição feminina de opressão e a falta de liberdade ou de escolha na época,

e d'arrancada deu com uma vara. No sacrário me fez em joelhos rezar por perdão de minha rebeldia, me deu pancadas nas mãos até ver sangue, que não doeu tanto e foi murmurar mais castigos com outros padres. Tornei a cela, fosse a uma cova para ser enterrada viva não estaria eu tão cara de coruja, com nojo muito verdadeiro e suspiros verdadeiros. (p.57)

A forma de subjetivação feminina assumida pelas personagens é uma ameaça constante aos modelos familiares, à autoridade masculina, viesse ela do pai ou do esposo. Seus comportamentos colocam em xeque os próprios papéis familiares masculinos e femininos, nos quais o homem deve ser a cabeça do casal, dirigindo a mulher, controlando-a, orientando-a. As atitudes transgressoras são incompatíveis com a doçura, com a passividade, com a candura que os padrões familiares apontam como traços característicos e naturais das mulheres da sociedade colonial brasileira.

As atitudes femininas vistas como corretas são produtos das estratégias de doutrinação da Igreja católica. A mulher, desde a infância, é ensinada a obedecer, a assumir postura de recato, de simplicidade, de resignação, de reservas com o corpo, de não tomar atitudes demasiadamente expansivas, principalmente quando estivesse nos espaços públicos, como fica evidente no seguinte trecho de *Desmundo*, em que a personagem Velha ensina às órfãs como serem boas esposas,

ora ouvi, filhas minhas. Aquela que chamar de vadio seu homem deve jurar que o disse em um acesso de cólera, nunca mais deixar os cabelos soltos, mas atados, seja em turvante, seja trançado, não morder o beijo, que é sinal de cólera, nem fungar com força, que é desconfiança, nem afilar o nariz, que é desdém e nem encher as bochechas de vento como a si dando realeza, nem alevantar os ombros com indiferença e nem olhar para o céu que é recordação, nem punho cerrado, que ameaça. (p. 27).

Os modelos de comportamento feminino contribuíram para formação do mito da donzela passiva, obediente, a donzela pura. Porém, as protagonistas dos romances analisados transformam esse estereótipo feminino. Oribela transgride as regras patriarcais e religiosas e revela-se diferente dessa imagem, pois envolve-se

com o mouro, figura maldita, temida, considerada cúmplice do próprio demônio na cultura ocidental. Ela se encanta com os poderes que ele exerce sobre seu corpo e sua alma e não resiste a essa paixão. O medo da relação se revela no momento de concretização do ato amoroso entre os dois,

(...) minha perdição e minha alma indo à luz, portas se abrindo, minha boca bem aventurada, ele um todo-poderoso a me desfalecer, demandar, huhá, hiohio, digo que sim, re-si, eia, sus, lago dos cães, hua, hua, ala, ala, saca saca, hão, hão, mas ele disse que não, e foi dizendo que não e não, que ia causar um grandíssimo mal, tamalavez, ieramámuitieramá, se vos eu arrebatat, de maneira que estando ele sobre mim vi entre seus cabelos os chifres, endureci a seus suspiros e me desfiz do encantamento (p.179).

Assim como Oribela, Filipa e Manuela também transformam o mito da donzela passiva. Filipa finge ser uma moça pura que segue as normas sociais e religiosas, mas antes de casar já tenta envolver Bento num jogo de sedução incomum para uma jovem do século XVII. Filipa também fala de seus desejos sexuais abertamente com o noivo, sem medo de pecar ou de subverter as duras regras sociais e deixa Bento horrorizado com sua postura. Entre as três, Manuela é a única que se mantém pura e virgem até o final de sua vida, como uma donzela romântica que espera eternamente por seu amado impossível, mas desobedece às ordens da família, da Igreja e da sociedade patriarcal e, conseqüentemente, subverte o modelo de donzela passiva e obediente. As personagens sofrem para transgredir as regras, sendo punidas severamente e criticadas com palavras duras dos homens da família, como revelam as palavras de Bento Teixeira, em *Os rios turvos*,

- Que me perguntas?
- Pergunto-te o que cantas, o puta aleivosa.
- Bento enlouqueceste? Que palavras são essas, e por que me chamas de arca de Noé?
- Chamo-te tal porque não fica animal que em ti não entre. (p. 152).

Além do sofrimento com os desaforos e a humilhação, Filipa Raposa é castigada fisicamente pelo marido e depois assassinada, revelando a difícil situação da mulher no século XVII.

Nos romances *Desmundo*, *Os rios turvos* e *A casa das sete mulheres*, as personagens femininas apresentam-se como artífices das suas próprias vidas. Elas exemplificam o mito da donzela virgem, solitárias e vulneráveis, quando se submetem aos caprichos dos maridos ou da família, mas transformam a imagem na

narrativa, quando transgridem as regras. São abordagens diferentes de mitos femininos, mas tendo em comum a característica mais definidora de heroína, a força. Enquanto o romantismo permeia a história de Oribela e Filipa, levando-as a transitar por disputas entre o índio e o colonizador, os judeus e os cristãos; a realidade cruel da Revolução Farroupilha é revelada por Letícia Wierzchowski, na saga da sua heroína Manuela, que se impõe perante o clima hostil do conflito e sua humilhante condição de mulher submissa da época. Oribela, Filipa e Manuela amam e sofrem de forma dramática, mas corajosa, buscando, com seus questionamentos, suas identidades femininas.

Os temas predominantes na literatura feminina brasileira contemporânea são a busca de uma identidade auto-definida e autônoma e de subverter e reescrever imagens tradicionais sobre o feminino. Nessa perspectiva, as narrativas contemporâneas históricas de autoria feminina se posicionam como testemunhas das condições socioculturais ou como sujeitos discursivos, que procuram uma identidade textual própria. As estratégias para encontrar uma identidade feminina se manifestam na transcrição ou na reescrita de ícones tradicionais do feminino – como, por exemplo, da mãe idealizada, da donzela, da *femme fatale* – ou na criação de imagens novas. Elas tecem releituras de mitos tradicionais para assim questionarem as representações femininas convencionais: é através da recepção dessas imagens que as autoras podem desconstruí-las e redefini-las.

A produção contemporânea histórica de autoria feminina reescreve o corpo feminino ou parte dele para redefinir o seu desejo. O erotismo não está representado somente na sua forma sexual, mas se expressa em uma grande variedade de formas. As escritoras destacam suas protagonistas como personalidades divididas internamente, que oscilam entre a sua condição feminina e o grande desejo de livrar-se de complexos de inferioridade e da pressão que as impede de alcançar uma personalidade autônoma. O reencontro das figuras femininas com suas identidades escondidas, necessidades inconscientes, vontades de que elas sequer suspeitam, acontece quando rompem com sua situação de submissão e violência e procuram realizar seus desejos.

As mulheres dos romances analisados crescem em ambientes bem conservadores nos quais prescrições, convenções e proibições as perseguem e

dirigem. Apesar disso, desejam ser felizes e livres. Ao mesmo tempo em que suas ambições encontram desentendimento, elas são preparadas para cumprirem suas obrigações de esposas e mães dedicadas, como se vê nas palavras da personagem Velha, de *Desmundo* que ensina as órfãs como serem boas esposas,

açõite e língua furada àquela que arrenegar. Os esposos devem dar panos às mulheres, mas só nas festas reais, se lhes oferecer o mercador um bom preço, que eles não façam obra alguma desde o posto do sol até o sol saído e dia de domingo e a viver segundo o capricho dos homens. (p. 67).

As obras tratam da definição da verdadeira identidade feminina na confrontação com as imaginações e mitificações dessa identidade. É fundamental para as narrativas por um lado a busca do eu próprio, por outro lado a contradição que se encontram as protagonistas. A confrontação das noções obediência/desobediência sempre implica uma sensação de culpa, como outro aspecto no processo do auto-reconhecimento. O legado de culpa as autoras explicam como um legado da Igreja Católica e das regras patriarcais.

A desobediência feminina, a tentativa de fugir da distribuição dos papéis prescrita pela sociedade patriarcal para mulheres provoca muita resistência. Quando se pensa na identidade da mulher brasileira captada através da narrativa histórica de autoria feminina contemporânea, faz-se indispensável incluir um traço comum as escritoras – a culpa – sem dúvida, parte do legado da Igreja Católica. A mulher moldada ideologicamente pelo paradigma patriarcal não poderia ter chance de fugir das normas falocêntricas, sem arcar com o peso da censura interna. A dificuldade de reunir uma imagem mitificada imposta pela tradição patriarcal e a imagem de si provoca um bloqueio nas personagens e sensação da culpa que impede a sua verdadeira confrontação com suas identidades.

Oribela, Filipa e Manuela vivem em dois universos distintos: aquele que inclui tudo de sua vida cotidiana: seu marido, filhos, família, normas religiosas e sociais, o conservadorismo e o espaço limitado; e aquele que revela sua busca por identidade, liberdade, satisfação pessoal, amorosa e sexual. Desde o casamento, o marido incorpora o primeiro universo feminino, mas também as vozes do passado da mulher, tais como os ensinamentos que as jovens recebem das mães, dos pais e da Igreja. O outro lado representa o desconhecido, o não-convencional e o subversivo, pois revela a tentativa de realização pessoal e sexual. No contexto religioso e

opressor da época colonial e imperial, as mulheres, impossibilitadas de sentir prazer no casamento, conviviam com a dualidade própria dos desejos sexuais, o que tornava comum entre os hábitos das mulheres, a masturbação, o homossexualismo e traição, de acordo com Emanuel Araújo, no texto “A arte da sedução: sexualidade feminina na colônia.”¹⁹⁷

A crítica à repressão sexual feminina na sociedade brasileira colonial revela-se em *Desmundo* e *Os rios turvos*, quando as protagonistas questionam o comportamento masculino moldado pelas regras do patriarcado e destacam a homossexualidade feminina como uma busca para a satisfação. Luzilá demonstra tais momentos que envolvem a sexualidade feminina no encontro da personagem Brazia com Filipa,

- vem comigo - disse a chamada Brazia. - Deves estar acesa, e eu sou quente como o meu nome. E te mostrarei coisas que teu marido não te deu, por não querer, por não saber, que importa. O que te darei minha bela, homem algum te dará. Porque nós, mulheres, somos mais doces do que eles quando nos amamos (p. 117- 118).

Oribela também se confronta com o homossexualismo de uma das órfãs, mas como Filipa, recua temendo pecar contra as leis de Deus. As duas protagonistas encontram a paixão nos braços de um homem, revelando a busca pelo lirismo na narrativa com a paixão entre Oribela e Ximeno e Bento e Filipa, como se observa nas palavras da protagonista de Luzilá: “Então sentiu que todo seu corpo clamava por Bento, pelo homem que amava” (p. 118). Já em *A casa das sete mulheres* não há indicação de homossexualismo, mas como as outras duas autoras, Letícia Wierzchowski também denuncia a repressão sexual feminina sofrida ao longo da história, mas salienta um novo olhar: da mulher que espera e encontra no amor impossível sua satisfação pessoal. A presença das personagens homossexuais, em *Desmundo* e *Os rios turvos*, demonstra que o sexo não é apenas para procriar, mas também para satisfazer e propõe uma nova versão da história das mulheres que rompe com as interdições da vida privada feminina legitimada pelas versões oficiais da história e da literatura.

¹⁹⁷ ARAÚJO, Emanuel. A arte da sedução: sexualidade feminina na colônia. In: _____ PRIORE, Mary Del (org.) *História das mulheres no Brasil*. 2. Ed.. São Paulo: Editora Contexto, 2007. p. 73.

De acordo com Araújo, a sexualidade feminina na época colonial manifestava-se sob vários aspectos, sempre se esgueirando pelos desvãos de uma sociedade misógina e suportando a culpa do pecado a ela atribuída pela Igreja. A mulher podia ser mãe, irmã, filha, religiosa, mas de modo algum amante¹⁹⁸, como se observa nas palavras de Oribela, em *Desmundo*,

mas Oribela não entende esse sentimento e deixa transparecer as marcas de uma vida de repressão ao sentir-se culpada e pecadora por ter amado outro homem que não o seu marido, ter deitado e se entregado a um mouro: Um grande pecado que devia eu de dar suplício ao corpo, minha unhas afiei na parede e raspei a minha pele dela tirando sangue (...) (p.187)

Verifica-se em Oribela, assim como em Filipa, que a reconstrução da sexualidade passa por séculos de opressão e submissão, a fim de encontrar prováveis respostas para as indagações em torno de suas verdades. Os romances que formam o *corpus* da tese tratam da busca da identidade feminina e mostram a transformação dos padrões tradicionais, tais como a dificuldade dos maridos das protagonistas de *Os rios turvos* e *Desmundo* não conseguirem pôr limites nas suas esposas: “E disse eu. Ora, hei, hei, não era melhor morrer a ferro que viver com tantas cautelas?” (p. 67), assim como a família de Bento Gonçalves não pode dominar Manuela que possui um comportamento tão corajoso quanto o dos homens em combate, oportunizando a busca e a conquista de identidades ausentes na literatura tradicional. Tal momento é retratado nos diários de Manuela, cinquenta e cinco anos após o término da Revolução Farroupilha,

restei eu, como um fantasma, para narrar uma história de heróis, de morte e de amor, numa terra que sempre vivera de heróis, morte e amor. Numa terra de silêncios, onde o brilho das adagas cintilava nas noites de fogueiras. Onde as mulheres teciam seus panos como quem tecia a própria vida. (p. 330)

As novas imagens de mulher nas narrativas históricas contemporâneas modificam a ideia do mito da donzela submissa ou da Grande Mãe, pois representam figuras que lutam pela realização de suas aspirações e da sexualidade. Os romances demonstram que o modelo culturalmente marcado modifica a situação da identidade feminina que fica confusa, uma vez que a mulher fica dividida entre dois paradigmas. O tradicional, no qual ela não tem espaço para ser sexualmente ativa e independente do homem e o atual que implica na desconstrução do

¹⁹⁸ ARAÚJO, Emanuel. Op. Cit. p. 73

tradicional e na multiplicação e diversificação de papéis sexuais e sociais. Tal diversidade agrava a desigualdade social e separa as pessoas em grupos, estigmatizando-as e marginalizando-as.

Ao se observar os perfis das protagonistas, no que se refere ao seu comportamento e a sua caracterização, verificam-se vários pontos intersticiais entre elas, apesar de pertencerem a séculos diferentes. Tais pontos se vinculam, indiscutivelmente, às questões que, associadas aos modelos femininos, permeiam os mitos e discursos acerca da mulher, difundidos ao longo dos séculos sob a forma de verdade, pelos que detinham o poder e a autoridade. As protagonistas situam-se na zona limítrofe entre o tabu e a transgressão. Elas têm plena consciência de que a vida social se organiza sob a égide de várias regras, dentre as quais estão os tabus ligados à sexualidade. Todas sabem que o desrespeito às normas acarretaria inúmeras consequências desastrosas tanto para si quanto para a família e para a coletividade.

Embora Oribela e Filipa Raposa casem e cumpram com o destino imposto pela “natureza” às mulheres, Filipa, em função do erotismo, e Oribela devido à rebeldia contra a nova família, principalmente ao marido autoritário, aos olhos da sociedade se encaixam no estereótipo da mulher demônio, oposto ao da santa mãe, cultuado no meio burguês. Mesmo que se possa deduzir que Oribela torna-se transgressora em função do trauma provocado pelo estupro ainda na adolescência e seja descrita como uma mulher temerosa e reservada, no início da narrativa, no final torna-se uma personagem forte e decidida. Verifica-se por meio dos discursos autorizados e dos mitos subjacentes à condição feminina, como a mulher, de forma estereotipada, é, ao longo da história, associada aos modelos do mal, do pecado, da morte, do medo, do trágico, da violência, do erotismo, da loucura, da doença, dentre outros estereótipos responsáveis pela sua relativa demonização.

Devido às forças do mal que, supostamente, atuam em seu corpo e na mente feminina, os regimes patriarcais estabelecem prescrições e criam estratégias, com o intuito de expulsar o perigo que “dominava a mulher”, conservando-a de maneira dócil e submissa. Entretanto, apesar do esforço para alterar sua representação, nem todas as mulheres se enquadraram no arquétipo do bem, ajustando-se ao padrão de doçura e submissão e sobre aquelas que se ajustam totalmente ao papel, para a

desconfiança de que, mais cedo ou mais tarde, sua “natureza” iria se rebelar e retornar ao que já fora, como a personagem Manuela que se rebela contra a família e a vida difícil.

O discurso religioso sobre a mulher – e sua sexualidade –, no período colonial brasileiro, segundo Emanuel Araújo, reiterava o mito da queda do Éden, apregoando o “estigma atávico que predisponha fatalmente a [mulher e, por intermédio dela e de sua sexualidade, o homem à transgressão.”¹⁹⁹ Isto é, lembra que todas as mulheres estão fadadas a pagar eternamente pelo pecado ou erro de Eva de quem eram herdeiras. Como se vê no trecho de *Desmundo*,

E nos mandaram em joelhos rezar, que fazíamos pouco de nossos ímpetos mulheris dados ao demônio que devíamos temer e vigiar, vivia o Mau dentro de nossas almas negras, para não sermos arrebatadas pelo espírito do maligno e que depois nos fôssemos confessar em joelhos. (p. 41)

Tal aspecto reforça o louvor aos comportamentos e modelos pautados no recato, no pudor e na submissão feitos pela Igreja e sociedade patriarcal, como se observa em *Desmundo*: “Deves deixar de moimentos da alma e aceitar teu destino à sombra de teu esposo e se desenfadar.” (p. 136), além do casamento e, principalmente, da maternidade, recomendados à mulher ou mesmo exigidos dela, como elementos de salvação. Nesse sentido, as mulheres que não se sujeitassem ou não cumprissem a sina a elas reservada pela “natureza”, utilizando sua sexualidade com outras finalidades que não a procriação, seriam mais suscetíveis aos distúrbios mentais, a outras moléstias e, conseqüentemente, à morte, como acontece com Filipa – morta pelo marido que a acusa de adultério. Porém, nos romances contemporâneos históricos de autoria feminina, as mulheres não seguem as regras e partem ao encontro da sua sexualidade reprimida, como fazem Oribela e Filipa; ou como Manuela que se torna solteira sem apresentar nenhum problema mental ou tentar o suicídio. Tal personagem é uma solteira por opção e revela as mudanças da literatura contemporânea. No início da narrativa, a protagonista de Letícia Wierzchowski parece ser submissa, mas depois se torna contestadora, luta por seus ideais e desobedece as ordens da família.

Os romances *Desmundo*, *Os rios turvos* e *A casa das sete mulheres*, procuram descrever a presença da mulher em uma sociedade patriarcal e poligâmica, na qual

¹⁹⁹ ARAÚJO, Emanuel. Op. Cit. P. 46

a palavra do homem é lei e contestá-la é crime imperdoável; e demonstrar como as figuras femininas conseguem burlar tais regras e se tornarem questionadoras e transgressoras, transformando os mitos femininos criados pela literatura tradicional. Tais romances demonstram o regime familiar patriarcal no qual todas as mulheres devem se submeter ao pátrio poder, uma vez que o homem decide sobre a vida daqueles que estão a ele subordinados. Tal realidade é também retratada nas obras analisadas e fica evidente como a mulher é tratada no Brasil colonial e imperial. Em *Desmundo*, Oribela sofre com os castigos corporais, ou melhor, a violência na qual é permitida ao marido com permissão da sociedade. Filipa, em *Os rios turvos* também é vítima das agressões físicas e psicológicas do marido. Porém, no decorrer das narrativas, observa-se o nascimento da conscientização do papel feminino, quando as figuras femininas começam a questionar-se em relação às leis em vigor na sociedade e revelar um duelo íntimo entre a emoção e a razão.

Em *A Casa das sete mulheres*, a narrativa descreve também uma literatura oposta ao falocentrismo, pois não se encontra na obra a visão do herói masculino, mas a história de Manuela, uma jovem forte, inserida em uma sociedade, na qual a mulher, submetida pelas leis masculinas, se fortalece e luta pelo direito de desobedecer às regras familiares e não casar com o homem a quem fora prometida. A narrativa revela uma personagem que narra os acontecimentos e aos poucos se constrói como mulher.

Ana Miranda, Luzilá Gonçalves Ferreira e Letícia Wierzchowski demonstram, em suas obras, a busca, a tentativa de construção de uma nova vida, de uma nova realidade que se apresenta também em decorrência das mudanças sociais que ocorrem paralelamente. Diferente do que acontece na história e na literatura tradicional, nas quais as mulheres são representadas na maioria das vezes recolhidas ao lar sob o domínio do pai, do marido ou de alguma figura masculina e vivem à parte da história contada pelos homens. A força narrativa do romance histórico de escrita feminina está na forma como as autoras moldam suas personagens e transformam os mitos femininos da mulher/mãe, da mulher/donzela, ao revelar personagens que não suportam as limitações impostas ao sexo feminino, uma vez que as limitações as impediam de lutar por seus ideais: a liberdade, o amor, a sexualidade.

Nas obras analisadas, em alguns momentos, há uma igualdade de papéis entre homens e mulheres. Subverte-se o molde do dominador e dominado, desconstruindo os mitos masculinos do homem herói, forte, poderoso. Fica evidente a condição da mulher em relação aos homens. Elas não temem o confronto e tem uma liberdade que as diferencia das outras personagens dos romances. Essa liberdade de ação é bem explorada pelas autoras que representam suas figuras, semelhantes aquelas recuperadas pela nova história. Se as atitudes das protagonistas fossem atribuídas às personagens masculinas, estaria seguindo a ordem natural das coisas, como destaca a história tradicional. Entretanto, realizada por uma mulher, a atitude é vista com “maus olhos” pelo patriarcalismo, como salienta a história oficial. As personagens femininas não temem preconceitos e se arrisgam amar, questionar, libertar-se, lutar contra as regras patriarcais e não se arrependem. Tomam iniciativas, falam o que pensam e reafirmam sua posição de mulher-sujeito, definida pela crítica de autoria feminina como sendo a personagem que age e toma decisões no universo patriarcal.

Nas obras *Desmundo* e *Os rios turvos*, as personagens não reprimem sua sexualidade, mesmo temendo pecar contra os preceitos da Igreja e seus deveres para com o marido e a sociedade. O sistema colonial vigente, no qual as figuras femininas estão inseridas (século XVI, XVII), exigia-lhes submissão, virtude e fidelidade ao marido, contudo, as personagens distanciam-se dessas características, pois se rebelam contra o sistema para buscar seus sonhos e ambições. Assim acontece com Manuela que não segue as regras da sociedade em que está inserida, indo contra os valores patriarcais.

Ao romper com a imagem da mulher como elemento subjugado, oprimido e recluso, revelada pela história tradicional, as produções contemporâneas históricas de escrita feminina transformam os mitos femininos, ao destacar personagens femininas marcantes, questionadoras, corajosas, sensuais que fogem dos estereótipos das mulheres de suas épocas. As figuras femininas tornam-se representações das mulheres que se rebelaram quanto à injustiça de seu tempo e ficaram ocultas na história e literatura tradicional e agora são reveladas pelas narrativas contemporâneas históricas de autoria feminina, transformando os mitos femininos que por muitos anos perpetuaram-se na literatura tradicional.

CONCLUSÃO

Nas últimas décadas do século XX, importantes transformações atingem o Brasil e o mundo, rapidamente, e deixam o sujeito moderno com dificuldade de encontrar sua própria identidade: a sociedade passa da censura à liberação. As mudanças devem-se às inúmeras crises econômicas, sociais e políticas e às transformações nos papéis sexuais decorrentes da liberalização sexual feminina. O ativismo feminino muda a sociedade brasileira. Surgem novos modelos sexuais e sociais que rompem o equilíbrio social, segundo ideias tradicionais do patriarcado, geram uma inversão de valores e acentuam a fragmentação cultural. A nova posição feminina torna-se um enigma para a sociedade da época que não sabe exatamente qual o papel da mulher nessa relação. O ativismo feminino une-se às novas pesquisas acadêmicas da História e da Literatura que alteraram mitos e concepções acerca da mulher.

No Brasil, a abordagem histórica do tema “mulher na literatura” inicia-se a partir dos anos 70, quando algumas pesquisadoras debruçam-se sobre a temática feminina para desvendar momentos da história brasileira e compreender o neocolonialismo que toma conta de grande parte do mundo. A escrita de autoria feminina busca, por meio das personagens, estabelecer representações que questionam e contestam as posições ocupadas por homens e mulheres na sociedade. A inclusão social da mulher passa por um processo de renovação da sua identidade, no campo literário. A produção literária de autoria feminina pretende falar da luta da mulher por espaço, reconhecimento, igualdade, mas, sobretudo, da reformulação da identidade feminina na sociedade brasileira.

A literatura produzida pelas mulheres envolve o gênero humano, aborda temas universais e se diferencia por meio do ponto de vista de temas abordados, de universos criados e do meio social e das condições antropológicas, socioeconômicas e culturais. Em vez de se partir do princípio de que mulheres escrevem diferente dos homens, é necessário que haja a identificação dos

elementos que compõem o discurso tecido pelas mulheres. O discurso feminino é a materialização de formações ideológicas, ao mesmo tempo em que revela que o texto produzido possui elementos de expressão social, determina suas ideias e comportamento, mesmo que o discurso em questão seja literário. Examinar as marcas da construção subjetiva da mulher na literatura implica compreendê-la em sua relação com as formações sociais e históricas em que são produzidas as obras. Nesse ponto, dois conceitos tornam-se nucleares: o de ideologia e o de discurso.

O resgate do termo “feminino” feito pela crítica de autoria feminina revela um contexto semântico repleto de preconceitos e estereótipos, deixados pela literatura tradicional e reescrevê-lo numa prática libertadora tem como objetivo tornar visível o que foi silenciado e colocado em plano secundário. Atualmente, a literatura feita por mulheres envolve a conquista da identidade e da escritura, ultrapassa os condicionamentos de uma ideologia que as manteve nas margens da cultura. Superadas as necessidades da mulher se apresentar sob o anonimato, de usar pseudônimo masculino e de utilizar-se de estratégias para esconder seu desejo a literatura de autoria feminina revela um processo de reconstrução da categoria “mulher”, enquanto questão de sentido e lugar privilegiado para a reconstrução do feminino e para a recuperação de experiências silenciadas pela literatura tradicional. Isso ocorre com as escritoras de romances contemporâneos históricos, como as autoras das obras que formam o *corpus* de análise da tese de Doutorado: Ana Miranda, Luzilá Gonçalves Ferreira e Letícia Wierzchowski.

O romance contemporâneo histórico de autoria feminina revela-se, ao mesmo tempo, velho e novo. Ele se apóia no romance histórico do século XIX como modelo, mas também apresenta traços específicos do contexto em que se insere. Dessa forma, independentemente do nome atribuído às obras, seja meta-ficção historiográfica ou novo romance histórico, elas primeiramente são romances. Renovam-se em cada momento do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual, revitalizam-se no tempo e no espaço específico de sua produção e recepção. O grande número de obras históricas de autoria feminina, produzidas nas últimas décadas no Brasil, comprova que tais produções ficcionais apresentam uma realidade mais compatível do que aquelas expostas nos romances históricos tradicionais e, por isso, conquistam os leitores. As produções revelam um diálogo

entre uma voz contemporânea e a voz da história oficial, que entrecruza o passado brasileiro com o olhar do presente, por isso despertam curiosidade no público leitor. O romance histórico contemporâneo de escrita feminina questiona os acontecimentos do passado numa tentativa de reescrevê-lo, demonstrando a preocupação com a história.

Segundo Hyden White é preciso "reconhecer que só podemos conhecer o "real" comparando-o ou equiparando-o ao imaginável". Assim como não se faz narrativa histórica sem o "imaginável", também não se faz narrativa ficcional sem uma base no "real".²⁰⁰ Observa-se que a narrativa da história não é exatamente a narrativa do "real", mas de uma história verificável e a narrativa ficcional não é puramente imaginária, mas uma narrativa possível, próxima do "real" e/ou da narrativa verificável, no caso do novo romance histórico ou da meta-ficção historiográfica. Por outro lado, é preciso dizer que, nos romances analisados na tese, a imaginação se projeta tanto sobre o texto ficcional quanto sobre as narrativas históricas que tratam da vida das personagens históricas, dos costumes e acontecimentos dos séculos XVI, XVII e XIX. É um discurso do "imaginável", porém não é ficcional apenas porque é imaginável, mas porque neles há recursos estéticos, estilísticos e lingüísticos que os caracterizam também como narrativas ficcionais e novo romance histórico.

O novo romance histórico quer subverter o fechamento, a totalização, a circularidade proposta pela história tradicional e narrar um contexto de época e não um acontecimento ou a biografia de uma figura histórica. Não há centro ou hierarquia, há uma inter-relação entre cultura, sociedade colonial e imperial, personagens históricos e fictícios e acontecimentos, com o objetivo de representar momentos do processo de formação da identidade brasileira. A importância das protagonistas femininas nos romances, portanto, se dá pela sua representatividade histórica e literária. Sem, portanto, se preocupar com a expressão da verdade histórica, mas de uma verdade histórica possível, no discurso ficcional.

A história recente e também o novo romance histórico mostram, hoje, transformações nesse sentido da informação, há uma vertente ideológica

²⁰⁰ WHITE, Hyden. O texto histórico como artefato literário. In . *Trópicos do discurso*. 2 ed. São Paulo: EDUSP, 2001. p. 115.

questionadora que desmistifica a história como a dona da verdade. E é essa verdade polêmica e questionável que atrai a curiosidade do leitor. O ser do passado torna-se, assim, objeto de estudo para o ser do presente que busca, através da história do romance, a identidade do ser no mundo. Talvez esse seja um dos motivos da proliferação do romance histórico na contemporaneidade. As narrativas históricas não se fecham como verdade duradoura como a história oficial fazia. Nas obras, o verossímil ganha proporções de uma verdade que se encerra no próprio romance e que pode se multiplicar no mundo romanesco. É essa a característica maior do novo romance histórico, o qual se adapta ao caos, à fragmentação, ao grande número de informações da sociedade pós-industrial.

A proposta de uma poética do pós-modernismo, de Linda Hutcheon, coincide com a de Seymour Menton, no sentido de definir o romance histórico contemporâneo como o resgate do passado que não se confunde com a ficção do século XIX. Ao analisar, detalhadamente as obras, Hutcheon denomina meta-ficção historiográfica os romances que ao mesmo tempo são intensamente auto-reflexivos e paradoxalmente se apossam de acontecimentos e personagens históricos. O que é convencional é utilizado na meta-ficção historiográfica com intenção subversiva. A pesquisadora destaca a importância da teoria de Lukács e a recomenda, mas aponta também para o fato de que os critérios de seu estudo já não dão conta de boa parte da produção contemporânea. Apesar disso, os romances históricos contemporâneos não se fecham como definição sociológica dos séculos XVI, XVII e XIX, eles vão além das definições, quando abrem questionamentos atualizados sobre as imagens do passado.

Com os romances, Ana Miranda, Luzilá Gonçalves Ferreira e Letícia Wierzchowski vêm atualizar a história do Brasil, através do uso de uma linguagem reflexiva e irônica, pois vestem a máscara da verdade e, ao mesmo tempo, levam o leitor a refletir sobre o posicionamento das personagens históricas. São os aspectos da ironia e da reflexividade o que diferencia essas obras históricas do romance histórico tradicional, definido por Lukács, no qual a história é tratada como um retrato de costumes.

Há, nos romances analisados, representações de personagens que ajudam a compor o cenário histórico; e também personagens ficcionais que são invenções das

autoras, mas que surgem a partir de um trabalho de pesquisa sobre a realidade e a cultura do tempo da narrativa. Ou seja, fatos documentados historicamente surgem, nas obras, repletos de detalhes que justificam, ou que dão um encaminhamento possível para determinadas realizações, trazendo a verossimilhança para o texto. Por exemplo, a chegada das órfãs portuguesas ao Brasil para casar com os primeiros colonizadores, em *Desmundo*, o processo de Inquisição a Bento Teixeira, em *Os rios turvos* e os acontecimentos marcantes da Revolução Farroupilha em *A casa das sete mulheres*. O detalhamento descritivo e a trama ficcional fazem com que o fato histórico se realize diante dos olhos do leitor, revelando por quem, quando, onde, por que e como são realizadas as ações.

O novo romance histórico revê a história sob diferentes pontos de vista, se se considerar que a variação sobre a personagem ficcionalizada faz variar o ponto de vista sobre a história e, logo, possa apresentar outra verdade. Nesse sentido, é um resgate histórico feito pela escrita histórica feminina, numa releitura do passado atualizado pelo presente, confirmando a posição das autoras como leitoras em suas produções. As escritoras exploram perfis humanos complexos e interessantes, inclusive fugindo aos padrões sociais prestabelecidos pela história e literatura tradicional. Podem, portanto, ao utilizar a imaginação criadora, transformar uma mulher em heroína destemida, corajosa, transgressora, modificando o mito da donzela submissa e oprimida e da grande mãe e destruindo o mito masculino do homem herói, forte e dominador, pregado pelo patriarcalismo. Assim, de acordo com as ideologias patriarcais que embasavam a realidade, o romance histórico feminino transforma, por meio da ficção, os papéis sociais, produzindo personagens femininas capazes de provocar polêmica, trazer à tona discussões de ordem moral, ética, política, religiosa, pois não há mais a questão do dominador e dominado, nos romances históricos contemporâneos de autoria feminina.

A produção literária contemporânea de autoria feminina surge para transformar os esquemas representacionais tradicionais, construídos a partir da centralidade de um único sujeito (homem, branco, com ótima situação social), revelando novos olhares e transformando os mitos femininos. O resultado da nova produção ficcional histórica aponta para a re-escritura de trajetórias, imagens e desejos femininos. Nessa perspectiva, a noção de representação se afasta de sua concepção

hegemônica e passa a significar a representatividade, a diversidade de percepções sociais, mais especificamente, de identidades femininas que não seguem as regras do patriarcalismo. Nas obras analisadas, as autoras fazem uma importante contribuição à literatura brasileira, ao apresentarem três figuras femininas diferenciais: Oribela, Filipa Raposa e Manuela, que desconstruem o mito da donzela submissa e da grande mãe, pregado pelo patriarcalismo. As escritoras representam e constroem imagens femininas condizentes com o tempo em que elas se inserem, mas também destacam a subversão feminina aos ideais tradicionais.

A condição social feminina sempre esteve associada à dependência do masculino, que representava uma espécie de protetor, incumbido de preservar a mulher dos perigos do mundo. Desde crianças, elas são preparadas para as funções de esposa, mãe e dona-de-casa, enquanto os meninos, para ser o chefe da casa e da família. Na sociedade patriarcal, a mulher é uma figura relativamente sem importância social, um complemento do homem, como revela a história oficial numa visão de mundo masculinizada e patriarcal que retrata a submissão feminina. A nova história recupera a participação da mulher na sociedade brasileira e demonstra figuras diferenciadas, que surgem na literatura histórica contemporânea, revelando que a submissão feminina é algo sempre presente, uma vez que para sobreviver, garantir seu sustento e ser aceita na sociedade, a mulher dependia do homem, mas nem todas as mulheres aceitam sem contestar a opressão e as ordens masculinas.

Nos romances analisados, é possível encontrar personagens que se destacam pela ruptura com o estereótipo da mulher que se submete ao homem. Nessas narrativas notam-se mudanças, como destaca Seymour Menton ao caracterizar o novo romance histórico, na visão tradicional de que os heróis masculinos são os construtores da história; ao mesmo tempo em que experimenta novas formas de narrar, promove uma mistura de gêneros literários e ainda revisita o passado do Brasil. A revisitação é pautada por uma inserção das mulheres como sujeitos atuantes no contexto sócio-histórico-cultural, não como heroínas capazes de atos grandiosos, mas como pessoas comuns que participaram da construção do país, como propõe a história recente. Observa-se, no entanto, que não se trata de uma tentativa de diminuição ou de apagamento da figura masculina, mas de afirmação de uma identidade feminina, conforme afirma a leitura da crítica de autoria feminina.

No desenvolvimento das narrativas, percebe-se ligação entre elementos históricos e ficcionais, ou seja, no decorrer da leitura, o leitor tem a sensação de veracidade dos fatos. Desse modo, pela estrutura dos romances *Desmundo*, *Os rios turvos* e *A casa das sete mulheres*, as fronteiras entre a literatura e a história fundem-se, propondo uma convenção de veracidade que permeia as obras. É possível perceber, desde o início dos livros, a relação entre a história do Brasil e a das mulheres, uma vez que o próprio enredo da narrativa apresenta fatos históricos. Dessa forma, provoca, sutilmente, a quebra do discurso oficial, propondo de antemão uma releitura, ou questionamento quanto à veracidade dos documentos considerados registros oficiais dos fatos históricos, como expõe a nova história.

Diferentemente do romance histórico tradicional, a ficcionalização de personagens históricas (masculinas) é usada para emprestar verossimilhança à narrativa, localizá-la no espaço e no tempo e valorizar a ação das mulheres. As narrativas históricas contemporâneas de escrita feminina inovam ao utilizar as mulheres como protagonistas; destacar o comportamento e o desempenho feminino, desconstruindo a concepção tradicional na qual o homem é o herói, tido como construtor da História e a mulher como participante secundária, uma auxiliadora dele. Todas as personagens femininas, nos romances analisados, contribuem, mesmo sem muita consciência disso, para a formação da sociedade brasileira dos séculos XVI, XVII e XIX.

Ressalte-se que, nos romances analisados, a narrativa não recai na idealização da mulher, pois essas são transgressoras, insubmissas e têm atitudes questionáveis, segundo os modelos femininos de suas épocas. As personagens trazem à tona a luta das mulheres contra a posição de submissão, a busca pela liberdade, a satisfação pessoal e sexual. No entanto, percebe-se que em todo o decorrer das narrativas, não apenas as protagonistas, mas todas as personagens coadjuvantes vivem suas vidas de acordo com as condições de cada época, de cada momento histórico, denotando verossimilhança ao texto ficcional.

As produções também transgridem os ideais tradicionais estéticos, nos quais o narrador onisciente centraliza o espaço, o tempo e as personagens. As obras revelam a voz feminina como narradora, como se observa em *Desmundo*, no qual tudo o que chega ao leitor passa pela personagem Oribela. Na voz da protagonista,

conhece-se os questionamentos, medos e a ausência de um sistema de valores para comportar a fragmentação identitária da mulher representada. A narração feminina, na voz de Manuela, em *A casa das sete mulheres*, registra a ação e os pensamentos das personagens no tempo em que eles ocorrem. Simula, apesar da presença ocasional do narrador em terceira pessoa, a incompletude da percepção, já que fragmentos de memória se misturam com ações, sensações, fantasias. As histórias das outras personagens aparecem diluídas ao longo do romance de Wierchowski, por meio da representação das trajetórias das mulheres, presentes na vida da protagonista, formando no grande painel uma variada gama de perfis femininos, representativos da diversidade feminina do Brasil Imperial.

Um dos maiores desafios que Ana Miranda e Letícia Wierchowski apresentam, é narrar o mundo colonial e imperial sob o ponto de vista de uma mulher, o que representa uma ruptura com os paradigmas de representação da história da época. Oribela e Manuela narram os fatos, acrescentam a eles seus questionamentos, temores, dúvidas, expectativas e suas discordâncias. É por meio de suas ideias que o leitor é levado a questionar a história da nação brasileira e das figuras que fizeram parte da história, buscando uma melhor compreensão dos fatos do passado. Ainda que Filipa Raposa, em *Os rios turvos*, não seja a narradora, sua voz destaca-se e traduz os ideais de uma jovem questionadora, insubmissa e determinada, que consegue expressar seu deslocamento dentro do mundo colonial e patriarcal.

A escrita histórica contemporânea de autoria feminina revela momentos da história do Brasil omitidos, silenciados ou alterados pela escrita tradicional; que através do discurso feminino podem ressurgir com grande verossimilhança, indicando possibilidades de revisão e releitura. As produções históricas, ao revisitarem os primeiros anos da colonização e do Império brasileiro, se propõem a mudar, dar um novo olhar para história oficial. As narrativas dão voz à mulher para confirmar ou questionar o que se identifica como parte da identidade cultural brasileira. Assim, a literatura passa a analisar a sociedade e a reinterpretá-la, ou seja, a problematizar o real ao invés de apenas descrevê-lo e configurar uma nova expressão do nacional.

As autoras, ao retratarem o passado, deixam de se preocupar com detalhes, com a fiel representação das personagens e suas ações, buscam incluir os leitores em histórias cheias de passado, mas sem preocupação direta com a “verdadeira” história nacional. As escritoras podem recriar, reinventar personagens na busca de melhor representar suas ideias. Não há mais a necessidade de se criar ou identificar o patriotismo ou a nacionalidade como nos romances históricos do século XIX e, por isso, podem entrar na história e tirar dela o que de melhor houver para a representação ficcional, sem compromisso com a história oficial.

Os romances analisados na tese apontam para o amadurecimento da literatura escrita por mulheres. Ana Miranda, Luzilá Gonçalves Ferreira e Letícia Wierzchowski saem do privado em direção ao público, deixando de lado o ponto de vista meramente intimista, que revela o olhar totalmente voltado para o particular e apontam um olhar diferencial para o mundo exterior. Nas obras, a personagem feminina revela-se como o elemento estruturador e organizador da narrativa e não mais como mera fonte temática. Surgem novos assuntos como a sexualidade, a sensualidade, a liberdade, a busca dos sonhos, o questionamento da história, entre outros, extrapolando o simples resgate da história da mulher brasileira, como se vê em *Desmundo*, *Os rios turvos* e *A casa das sete mulheres*, nos quais mulheres contam história de mulheres.

Essas produções históricas trazem à tona histórias imaginadas ou possíveis dos acontecimentos do Brasil colonial e imperial, e demonstram coragem ao repensar o passado um novo ângulo. A leitura de *Desmundo*, *Os rios turvos* e *A casa das sete mulheres* permite ao leitor conhecer, ou reconhecer momentos fundamentais da história do Brasil, como a formação do povo brasileiro, o processo de colonização, a chegada das órfãs para casar com os colonizadores, a perseguição aos cristão-novos e a Revolução Farroupilha. O reconhecimento se dá de maneira crítica e reflexiva, como propõe a crítica de autoria feminina. É como aprender um pouco mais da história e, ao mesmo tempo, questionar aquilo que se sabia sobre ela, olhando para um passado nem tão afastado, já que a ficção proporciona uma possibilidade de ver mais intimamente o passado recriado, através de personagens e enredos envolventes.

Ao revelar novos contornos, as obras contemporâneas históricas de escrita feminina propõem características diferenciadas dos romances tradicionais. A produção ficcional de Ana Miranda, Luzilá e Letícia apresenta características do novo romance histórico, proposto por Menton. Têm suas linguagens elaboradas por meio dos procedimentos da intertextualidade; admitem na sua composição gêneros diversos, tanto literários (novelas intercaladas, peças líricas, poemas, etc.), como extraliterários (de costumes, retóricos, científicos, religiosos). Observa-se que a linguagem dos romances mistura muitas vezes a língua portuguesa com outras línguas, como a indígena, castelhana, iorubá para dar mais verossimilhança à narrativa e lançar o leitor num espaço geográfico-histórico para conhecer o Brasil, na época da colonização e do império. Também se caracterizam por serem discursos dialógicos: as vozes infiltradas no discurso romanesco permitem uma leitura entrecruzada com a história. Os romances tecem as narrativas dos silenciados, marginalizados, impondo-se a tarefa de reconstrução pelo imaginário, da possibilidade de homens livres. Criando o presente, recriando o passado do povo oprimido, os romances tentam reconstruir/recontar a história da colonização brasileira com um olhar diferencial e transformar as imagens míticas da mulher donzela submissa e da grande mãe.

Pode-se afirmar que as hipóteses iniciais da tese: apontar os elementos diferenciais do romance contemporâneo histórico de autoria feminina, analisar como são representadas as figuras femininas, verificar as transformações dos mitos femininos no Brasil são confirmadas. A análise da representação da mulher em *Desmundo*, *Os rios turvos* e *A casa das sete mulheres*, mostra o olhar inovador para a literatura de autoria feminina. Ana Miranda, Luzilá Gonçalves Ferreira e Letícia Wierzchowski afirmam uma nova identidade da mulher, ao apresentar suas personagens como heroínas, fugindo dos estereótipos de passividade e reclusão, sem se afastar do verossímil. São mulheres agentes de suas ações, divergindo das figuras femininas representadas pela história e literatura tradicional. Observa-se, assim, que o fascínio suscitado pelos romances analisados não se esgota, contudo, na leitura efetuada. Ao contrário, instiga futuras investigações e análises em outras obras históricas contemporâneas de autoria feminina, por sua pluralidade e universalidade.

REFERÊNCIAS

AINSA, Fernando. *La nueva novela histórica latinoamericana*. Plural, 240, 1991.

ALENCAR, José de. *Sonhos d'ouro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Jornadas em meu país*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1920.

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.

ARAÚJO, Emanuel. *A arte da sedução: sexualidade feminina na colônia*. In: _____. PRIORE, Maria Del (org.). *História das mulheres no Brasil*. 2. Ed. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

ARAÚJO, Maria da Conceição Pinheiro. *Tramas femininas na imprensa do século XIX: tessituras de Ignez de Sabino e Delia*. (Tese de Doutorado). Porto Alegre: PUCRS, 2008.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec; Editora da Unesp, 1993.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BICALHO, Maria Fernanda Baptista. *O bello sexo: imprensa e identidade feminina no Rio de Janeiro em fins do século XIX e início do século XX*. (Tese de Doutorado). Rio de Janeiro: UFRJ, 1988.

BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Lukács e a literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

BOURNEUF, Roland & OUELLET, Real. *O universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976.

BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992.

BURKE, Peter. As fronteiras instáveis entre história e ficção. In:_____. *Gêneros de fronteira – cruzamento entre o histórico e o literário*. Tradução Sandra Vasconcelos. São Paulo: Xamã, 1997.

BURKE, Peter. *Formas de hacer história*. Madrid: Alianza, 1991.

CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 7 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993b.

CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: I. Briguet & Cia, 1968.

CULLER, Jonathan. *Sobre desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Trad. Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

DECCA, Edgar de. O que é romance histórico? Ou, devolvo a bola para você, Hayden White. In: *Gêneros de fronteira – cruzamento entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997.

DEL PRIORE, Mary. (org.) *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2000.

DINNERSTEIN, Dorothy. *The Mermaid and the Minotaur: Sexual Arrangements and Human Malaise*. Harper & Row, New York, 1976

DUARTE, Constância Lima (Org.). *Gênero e representação: teoria, história e crítica*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ELIADE, Mircea. *Aspectos do mito*. Rio de Janeiro: 70, 1989.

FERREIRA, Luzilá Gonçalves. *Rios turvos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

FETTERLEY, Judith. *The resisting reader. Approach to American fiction*. Indiana University Press. Midland Books: n. 247, 1981.

FLORESTA, Nísia. *Os direitos das mulheres e injustiça dos homens*. Introdução, posfácio e notas de Constância Lima Duarte. São Paulo: Cortez, 1989.

HAHNER, June. As mulheres e os direitos da mulher no Brasil de meados do século XIX. In: *A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas: 1850-1937*. Trad. Maria Thereza P. de Almeida e Heitor Ferreira da Costa. São Paulo: Brasiliense, 1981.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

HELENA, Lucia. *A solidão tropical: o Brasil de Alencar e da modernidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LE GOFF, Jacques. *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1976.

LOBO, Luiza. Literatura e história: uma intertextualidade importante. In: DUARTE, Constância Lima (Org.) *Gênero e representação: teoria, história e crítica*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

LUCKÁCS, George. *O romance como epopéia burguesa*. Trad. Letizia Zini Antunes. Assis: UNESP, 1984.

_____. *La novela histórica*. Trad. de Jasmín Reuter. México: Ediciones Era, 1996.

_____. *Teoria do romance*. Lisboa: Presença, 1966.

MAESTRI, Mário et al. *História e romance histórico: fronteiras*. Revista Novos Rumos. n. 36, 2002.

MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de América Latina: 1979-1992*. México: FCE, 1993.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *História da literatura brasileira: prosa de ficção – de 1870 a 1920*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1973.

MILLETT, Kate. *Sexual politics*. New York: Doubleday, 1970.

MIRANDA, Ana. *Desmundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*. Florianópolis/Santa Cruz do Sul: Mulheres; Edunisc, 1999.

_____. Feminismo e literatura ou quando a mulher começou a falar. In: MOREIRA, Maria Eunice (org.). *História da literatura, teorias, temas e autores*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 2003.

NAVARRO, Márcia Hoppe (Org.). *Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre: UFRGS, 1995.

NUNES, Maria Eloísa Rodrigues. *Novos olhares: a representação da mulher nos romances Desmundo e Dias e dias, de Ana Miranda*. (Dissertação de mestrado) PUCRS: Porto Alegre, 2003.

PEIXOTO, Afrânio. *Noções de história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1931.

RIBEIRO, José. A. P. *O romance histórico na literatura brasileira*. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

SABINO, Ignez de. *Mulheres ilustres do Brasil*. Rio de Janeiro: Garnier, 1899.

SADE, Marquês de. "Nota sobre o romance ou A arte de escrever ao gosto do público". In: *Crimes de amor*. Porto Alegre: L&PM, 2002. p. 27

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SCCHETTO, Maria. *Quatro olhares e um arquétipo*. Juiz de Fora: Franco Editora, 2005.

SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil para a análise histórica*. Trad. SOS Corpo. Recife: [s.n], 1994

SHOWALTER, Elaine. "A crítica feminina no território selvagem". In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. *The new feminist criticism. Essays on Women, Literature and Theory*, 1985.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. 5. ed. Coimbra : Almedina, 1983.

SOMMER, Doris. "Irresistible romance: the foundational fictions of Latin América". In *Nation and Narration*. BHABHA, Homi. London and New York: Routledge, 1999. p. 71-98.

STREY, Marlene Neves; Sônia T. Lisboa Cabeda; Denise Rodrigues Prehn. (Org.) *Gênero e cultura: questões contemporâneas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história*. Brasília: UnB, 1998.

WATT, Ian. *The rise of the novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. London: Penguin, 1983.

WIERZCHOWSKI, Letícia. *A casa das sete mulheres*. 13ª. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ZILBERMAN, Regina. "O Romance Histórico – teoria e prática". In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Lukács e a literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

Periódicos, revistas, internet

ABREU, Márcia. *Caminhos do romance no Brasil: séculos XVIII e XIX*. In: <http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br>

AGUIAR, Neuma. *Gênero e ciências humanas*. Disponível em: <HTTP://books.google.com.br>

BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. *O novo romance histórico brasileiro: o caso gaúcho*. In: Revista Letras de Hoje. Porto Alegre, v. 37, n. 124, jun., 2001.

FERREIRA, Luzilá Gonçalves. "Escrita feminina". Disponível no site: http://avidatemacorquevocepinta.blogspot.com/2007/10/escrita-feminina_18.html

FIGUEIREDO, Vera Follain. "O romance histórico contemporâneo na América latina". In: <http://filipe.tripod.com/Vera.html>

GÄRTNER, Mariléia. *Mulheres contando histórias de mulheres: o romance histórico brasileiro contemporâneo de autoria feminina*. Assis, 2006. [site:www.cipedya.com/web](http://www.cipedya.com/web).

GIL, Maria Roneide. *Identidade nacional brasileira: a interpretação do outro*. Disponível in: site: www.freud-lacan.com/articles.

IRIGARAY, Luce. *A questão do outro*. Trad. Tânia Navarro Swain. *Revista Lybris: Estudos Femininos*: 2002. Disponível em: www.unb/ih/his/gefem/lybrys1_2/irigaray.html

KOLOGY, Annette. "Reply to commentaires". In: *Women writers, Literary historians, and Naration Readers*. New literary history. v. 11. n. 3, 1980. In: <http://jstor.org/stable>.

MAESTRI, Mário. *As sete mulheres e as negras sem rosto: ficção, história e trivialidades*. Cadernos IHU Ideias. ano 2, n. 17, 2004. Site: <http://www.ihu.unisinos.br/uploads/publicacoes/edicoes/>.

MENEGA, Ronaldo. *Eurico, o presbítero, uma narrativa de fundação*. Disponível em: www.geocities.com/ail-br

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História & literatura: uma *velha-nova* história. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Número 6 - 2006, disponible em: <http://nuevomundo.revues.org/document1560.html>.

REVISTA ESTUDOS FEMINISTAS. Cláudia Lima Costa (Org.). Santa Catarina: CFH/CCE/UFSC, 200.

REVISTA LABRYS: ESTUDOS FEMINISTAS, 2002. IRIGARAY, Luce. "A questão do outro". Trad. Tânia Navarro Swain. Disponível em: WWW.unb/ih/his/gefem/lybrys1/irigaray.html

SCHMIDT, Rita Terezinha. *Cultura e dominação: o discurso crítico do século XIX*. Letras de Hoje. Revista do Curso de Pós-graduação em Línguas e Letras. PUCRS, POA, n. 109, p. 83-90, set. 1997

SINDER, Valter. A reinvenção do passado e a articulação de sentidos: o novo romance histórico brasileiro. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 26, 2000.

TOFALINI, Luzia Aparecida Berloff. *Das narrativas clássicas ao romance*. In: <http://revistas.unipar.br>. 13 nov, 2002.

TOMPKINS, Jane. *Sentimental power: uncle Tom's cabin and politics of literary history*. In: *Sensations designs: the cultural works of American fiction, 1790-1860*. New York: Oxford, 1985. p. 122-146. In: <http://web.princeton.edu/sites/english/NEH/TOMPKINS.HTM>

VELLOSO, Mônica. *A literatura como espelho da nação*. *Estudos Históricos, Rio de Janeiro*, vol. 1, n. 2, 1988, p.239-263. Disponível in: site: <http://www.casaruibarbosa.gov.br>

CURRICULUM VITAE - CNPQ

Fevereiro/2011

1 Dados Pessoais

- 1.1 Nome** Maria Eloísa Rodrigues Nunes
- 1.2 Filiação** Aloy dos Santos Nunes e Neuza Rodrigues Nunes
- 1.3 Data de Nascimento** 11/04/1968
Porto Alegre/RS – Brasil
- 1.4 Carteira de Identidade** 1046118566 - SSP - RS - 03/11/1986
- 1.5 CPF** 58049495000
- 1.6 Endereço residencial** Av. Presidente Vargas, 1783
Ilha da Pintada - Porto Alegre –RS
CEP - 90090-000
Telefone: 51 32031204/ 96849157
E-mail: meloisanunes@bol.com.br
-

2 Formação Acadêmica/Titulação

- 2.1 Graduação:** Licenciatura em Letras Português
Instituição: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - Porto Alegre, RS, Brasil
Faculdade de Letras
Ano de conclusão: 2001
- 2.2 Pós-graduação:** Mestrado em Letras
Área de concentração: Teoria da Literatura
Instituição: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - Porto Alegre, RS, Brasil
Faculdade de Letras – Pós-Graduação em Letras
Ano de conclusão: 2005
- 2.3 Pós-graduação:** Doutorado em Letras
Instituição: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – Porto Alegre – RS
Faculdade de Letras – Pós-Graduação em Letras
Ano de conclusão: 2011
-

3 Formação complementar

- 3.1 1984-1986:** Técnico em Contabilidade e Auxiliar de escritório
Instituição: Escola Estadual Cândido José de Godói

Porto Alegre/RS

3.2 1994-1997: Curso de Inglês

Instituição: Planet Idiomas

Porto Alegre/RS

3.3 1998-2000: Cursos de Informática

Instituição: SENAC Informática

Porto Alegre/RS

3.4 2002-2004: Extensão Universitária em Espanhol.

Instituição: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil

Ano de obtenção: 2012

4 Áreas de atuação

1 Teoria Literária

4 Idiomas

Entende	Espanhol (Bem) , Inglês (Razoavelmente)
Fala	Espanhol (Bem) , Inglês (Razoavelmente)
Lê	Espanhol (Bem) , Inglês (Bem)
Escreve	Espanhol (Bem) , Inglês (Bem)

6 Artigos em revistas (Magazine)

6.1 REVISTA PRESENÇA PEDAGÓGICA. *Transformações*. Belo Horizonte: Dimensão (UFMG), 2004. p. 70-71

6.2 REVISTA LITERÁRIA BLAU. *Teia de silêncios*. Porto Alegre, 2000. p. 45

6.3 AUTORES GAÚCHOS. Vida e obra (pesquisa). LYA Luft. *Canção da mulher que escreve.*/ Lya Luft. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2006. p. 23-33

6.4 AUTORES GAÚCHOS. Vida e obra (pesquisa). SCLIAR, Moacyr. *A escrita de um homem só*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2006. p. 23-34

6.5 MEDEIROS, Martha. Vida e obra (pesquisa) SCLIAR, Moacyr. *A escrita de um homem só*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2006. p. 23-34

7 Trabalhos Técnicos

7.1 Monografia de conclusão do curso de graduação: *A representação social da mulher, na obra de Machado de Assis*. PUCRS, Porto Alegre (2000)

7.2 Relatório de Estágio: Relatório de estágio na Escola Estadual de Ensino Médio Almirante Barroso PUCRS, Porto Alegre. (2002)

7.3 Projeto de dissertação: *Novos olhares: a representação da mulher nos romances Desmundo e Dias e dias*, de Ana Miranda. PUCRS, Porto Alegre. (2004)

7.4 Dissertação de Mestrado: *Novos olhares: a representação da mulher nos romances Desmundo e Dias e dias* (2005)

7.5 Projeto de tese: *Romance histórico de autoria feminina: com a palavra a mulher* (2008)

7.6 Tese de doutorado: *Romance histórico de autoria feminina: com a palavra a mulher* (2011)

8 Atuação Profissional

8.1 1986-1990: Secretária da Diretoria

Empresa: J. Brochier LTDA.

Porto Alegre/RS

8.2 1998-1999: Bolsista de iniciação científica do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, no projeto “Banco de autores da Literatura Infanto-juvenil”, com orientação da Profa. Dr. Regina Zilberman e Ângela Rocha Rolla

Instituição: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Porto Alegre, RS

8.3 1999-2002: Bolsista de iniciação científica do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, no projeto “A constituição Literária: leitura, escrita e emancipação do autor”, com orientação da Profa. Dr. Regina Zilberman.

Instituição: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Porto Alegre, RS

8.4 2002-2004: Bolsista de Mestrado do conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, no projeto “A constituição Literária”, com orientação da Profa. Dr. Regina Zilberman.

Instituição: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Porto Alegre, RS

8.5 2009: Professora de Língua Portuguesa e Literatura

Instituição: Escola Estadual de Ensino Médio Almirante Barroso

Porto Alegre/RS

9 Atividades Extra-curriculares:

9.1 1995/2002: Secretária do Departamento Social da Colônia de Pescadores Z-5

Porto Alegre/RS

9.2 1999/2001: Coordenadora voluntária do projeto “Formação do leitor”, da Biblioteca da E.E.E Médio Almirante Barroso

Porto Alegre/RS

9.3 2001/2003: Professora voluntária do projeto “Oficina de Leitura, interpretação e redação”, da E.E.E Médio Almirante Barroso

Porto Alegre/RS

9.6 2002: Professora do curso de Espanhol, da E.E.E Médio Almirante Barroso, no projeto “Amigos da escola”

Porto Alegre/RS

9.7 2003-2004: Participante do projeto “Amigos da escola das Ilhas do Delta do Jacuí”, para a formação de bibliotecas escolares

Porto Alegre/RS

9.8 2006: Monitora do Espaço Cultural Henrique Bertaso, da Livraria do Globo, no projeto “Centenário de Erico Veríssimo”

Porto Alegre/RS

9.9 2005-2006: Estagiária do Instituto Estadual do Livro, como pesquisadora do Projeto Autores Gaúchos

Porto Alegre/RS

9.10 2007-2008: Professora voluntária do projeto “Oficina de redação”, da E. E.E Médio Almirante Barroso

Porto Alegre/RS