

**LUCIANA CARNEIRO HERNANDES**

**TECIDOS E TESSITURAS: representação do feminino em María Rosa Lojo**

**ASSIS**

**2017**

**LUCIANA CARNEIRO HERNANDES**

**TECIDOS E TESSITURAS: representação do feminino em María Rosa Lojo**

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Doutora em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientador: PROF. DR. ANTONIO R. ESTEVES

**ASSIS**

**2017**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Biblioteca da F.C.L. – Assis – Unesp

H557t      Hernandes, Luciana Carneiro  
Tecidos e tessituras: representação do feminino em María  
Rosa Lojo / Luciana Carneiro Hernandes. Assis, 2017.  
205 f.

Tese de Doutorado – Faculdade de Ciências e Letras de  
Assis – Universidade Estadual Paulista.

Orientador: Dr. Antonio Roberto Esteves

1. Lojo de Beuter, Maria Rosa. 2. Literatura argentina. 3.  
Ficção argentina - Escritoras. 4. Argentina - História. I. Título.

CDD 868.99

**LUCIANA CARNEIRO HERNANDES**

**TECIDOS E TESSITURAS: representação do feminino em María Rosa Lojo.**

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Doutora em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Data de aprovação: 31/01/2017

**COMISSÃO EXAMINADORA**

**PRESIDENTE: PROF. DR. ANTONIO R. ESTEVES – UNESP / Assis**

**MEMBROS: PROFA. DRA. MARILU MARTENS OLIVEIRA – UTFPR / C. Procópio**

**PROF. DR. ALTAMIR BOTOSO – UEMS / Campo Grande**

**PROFA. DRA. CLEIDE ANTÔNIA RAPUCCI – UNESP / Assis**

**PROFA. DRA. MARIA DE FÁTIMA ALVES DE OLIVEIRA MARCARI – UNESP / Assis**

### **A meus pais**

#### **Morel Nerio Hernandez**

Mesmo que eu nunca tenha me sentido uma *exiliada-hija*, sempre houve o forte elo com a *Tierra Padre*. Você está em nosso DNA, nosso coração e nossa memória – não morrerá jamais.

#### **Célia Maria**

Com miçangas e pontos de cruz, nos ensinou a tecer: a construir laços e desfazer nós. Ainda que você mesma não acredite, foi a primeira feminista que conheci.

## AGRADEÇO

à **Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR** –, que concedeu-me o afastamento necessário para a conclusão desse Projeto;

ao **Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista – Unesp – campus Assis**;

a **María Rosa Lojo**, pela preciosa atenção dispendida nos *coffee-breaks* e intervalos de conferências em diversos eventos científicos;

ameu orientador **Antônio R. Esteves**, terno e eterno, pelo encantamento provocado desde a graduação e o incentivo constante para prosseguir pelos caminhos hispânicos, em qualquer margem de “la mar oceána” – ou no entrelugar...

às feministas **Ana Maria Domingues de Oliveira** e **Cleide Antônia Rapucci** pelas aulas-encontro dos cursos de Lírica e de Narrativa de Autoria Feminina, respectivamente, os quais, literal e literariamente descortinaram um tesouro: um universo de autoras e obras, no qual acredito ter mergulhado com tanta paixão como María Rosa nos *Siete platos de arroz con leche...*

a **Maria de Fátima Alves de Oliveira Marcari**, também feminista, pelas valiosas sugestões bibliográficas e pela oferta dos fios que permitiram com que eu saísse de vários labirintos presentes na trama lojeana;

a **Marilyn Martens Oliveira**, amiga de todas as horas, por compartilhar o amor à Literatura e o deslumbramento proporcionado pelo “olhar estrangeiro” (expressão emprestada de Adauto Novaes) – elementos fundamentais para o bordado de minha própria história;

a **Altamir Botoso**, pela leitura criteriosa desta tese e pelas contribuições precisas durante a arguição para o doutoramento;

aos professores das disciplinas cursadas como aluna regular, especial ou ouvinte nos Programas de Pós-graduação em nível de Mestrado e Doutorado que, além de instigarem a curiosidade, essencial para o desenvolvimento da pesquisa (e da vida), generosamente compartilharam os saberes com os quais continuo tecendo minha trajetória acadêmica, profissional e pessoal: **Ana Maria Carlos, Ana Maria Domingues de Oliveira, Antônio R.**

**Esteves, Cleide Antônia Rapucci, Eleusis Mírian Camocardi, Gizêlda Melo do Nascimento, Heloísa Costa Milton, Lea Mara Vallese, Luiz Roberto Velloso Cairo, Lygia Vianna Peres, Maira Angélica Pandolfi, Maria Lúcia Pinheiro Sampaio, María Rosa Lojo, Suely Fadul Villibor Flory, Tania Celestino de Macedo, Valdevino Soares de Oliveira e Zizi Trevizan;**

aos **funcionários da Seção de Pós-graduação** e da **Biblioteca “Acácio José Santa Rosa”** da UNESP-Assis, pela gentileza, solicitude e orientação;

aos membros dos grupos de pesquisa **CRELIT (UENP-CP)** e **EDITEC (UTFPR-CP)**;

às **amigas e companheiras de profissão** que assumiram minhas aulas e incentivaram a busca pelo doutoramento;

aos **amigos**, família que o coração escolheu;

à minha **família**, que vibra com os sonhos, oferece aporte para que sejam elaborados e reza para que eles se concretizem;

a minhas **irmãs meigas**, essenciais para o resgate do Princípio Feminino;

a **Adriana e Fernanda**, minha vida.

### **Tejidos**

*La mañana se construye con el color. Una mota de polvo macerada en el cuenco de la luz va encendiendo con su antorcha pequeña los cuartos de la casa.*

*Pero la mujer en el umbral ha iniciado un tejido en el revés del día. Teje la voz del padre muerto y la sombra silente de los que no han nacido; teje su propio nombre como fue pronunciando antes del Tiempo, teje la tierra donde la mañana dormirá, la rosa de la noche que arrasa los colores en su eclosión oscura.*

(María Rosa Lojo. *Esperan la mañana verde*. 1998)

### **El títere**

*Se mueve para complacer a los otros, como todos los desamparados. Hará cualquier papel menos el propio. Será la abuela rezando junto a la ventana un rosario hecho con bolitas de ojos que vieron al Señor; será el padre que murió con rebeldía, esperando que cambiasen para él las leyes de la tierra; será la madre que antes de envejecer se dobló como un traje de fiesta y se guardó en un cajón, para que no la sacasen a vivir.*

*Será la mujer que gobierna sus hilos de marioneta y lo retira del escenario cuando termina la función y le canta canciones de cuna y lo acuesta, con piedad, junto a sus hijos.*

(María Rosa Lojo. *Esperan la mañana verde*. 1998)



HERNANDES, Luciana Carneiro. **TECIDOS E TESSITURAS: representação do feminino em María Rosa Lojo**. 2017. 205 f. Tese (Doutorado em Letras – Área de Literatura e Vida Social) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Assis, 2017.

### RESUMO

Centralizando-se nos relatos de *Amores insólitos de nuestra historia* (2001, 2011) e nos romances *Finesterra* (2005), *Árbol de familia* (2010) e *Todos éramos hijos* (2014), o presente trabalho aborda como María Rosa Lojo articula o conceito de texto com a metáfora do tecido e como esse tecido/texto também está associado à vestimenta, às máscaras e à atuação performática dos personagens em geral, sempre associada ao ato de escrever e ao ato de apropriar-se, em especial no caso das mulheres, ou de outros personagens ex-cêntricos (HUTCHEON, 1991), de seu próprio corpo. A opção pela obra da escritora argentina contemporânea María Rosa como *corpus* desta tese justifica-se pelo painel que traça, em seus livros, da história argentina e pela maneira peculiar como constrói a sua teia narrativa, como elabora o seu bordado. Ao desconstruir mitos fundacionais e questionar a constituição identitária rio-platense, Lojo propõe ressignificar o próprio conceito de humanidade. Envolvendo os leitores, proporciona fruição poética e reflexão profunda. Ao resgatar autoras do século XIX, conta uma nova história da história e possibilita demonstrar como a mulher vai construindo uma forma própria de se colocar na literatura. Portanto, a questão que norteia o presente trabalho é em que medida a autora tece a história da Argentina para recriar-se argentina? Como ela constrói sensorial e sinestesticamente a trama-teia-texto de sua própria argentinidade? Também ela teria sido beneficiária do poder curativo do bordar e do narrar (BENJAMIN, 1994, 1997; GAGNEBIN, 1985), expurgando o sentimento da “exilada-filha” tantas vezes mencionado em entrevistas e artigos (também textos, também teias) e o da loucura, tema anunciado do próximo livro? Como principal suporte teórico da investigação foram utilizados textos de Showalter (1998), Rapucci (2011), Cunha (2004), Schmidt (1995, 2009, 2012) e Bonnici (2007), no que tange a estudos de gênero e autoria feminina; de Esteves (2010, 2011, 2013), Perkowska (2006), Trouche (2006) e Rivas (2004) sobre narrativas de extração histórica; Crespo Buiturón (2008, 2009), Molina (2010), Luesakul (2014) e Marques (2016), a respeito da estética e da autoria lojeana, além de textos críticos da própria escritora.

**PALAVRAS-CHAVE:** María Rosa Lojo. Nação e identidade. Literatura de autoria feminina. Narrativas de extração histórica latino-americanas. Ficção argentina - Escritoras.

HERNANDES, Luciana Carneiro. **FABRIC AND TESSITURES: the representation of the feminine in María Rosa Lojo**. 2017. 205 l. Thesis (Doctorate in Literature - Area of Literature and Social Life) -São Paulo State University (Unesp), School of Sciences, Humanities and Languages. Assis, 2017.

### ABSTRACT

Focusing on the reports of *Amores insólitos de nuestra historia* (2001, 2011) and the novels *Finesterre* (2005), *Árbol de familia* (2010) and *Todos éramos hijos* (2014), this paper addresses how María Rosa Lojo articulates the concept of text with the metaphor of the fabric and how this fabric/text is also associated with the dress, the masks and the performance of the characters in general always associated with the act of writing and the act of appropriation, especially in the case of women, or other excentric characters (HUTCHEON, 1991), of his/her own body. The option for the work of the contemporary Argentine writer Maria Rosa as a *corpus* of this thesis is justified by the panel that traces, in her books, the history of Argentina and the peculiar way in which she constructs her narrative web, how she elaborates her chain-stitch. By deconstructing foundational myths and questioning the rio-platense identity constitution, Lojo proposes to re-signify the very concept of humanity. Involving readers, provides poetic enjoyment and deep reflection. By rescuing authors from the nineteenth century, she tells a new history of history and makes it possible to demonstrate how women are building their own way of putting themselves in the literature. Therefore the question that guides this work is to what extent the author weaves the history of Argentina to recreate herself an Argentinian? How does she construct sensory and sinesthetically the web-text-plot of her own argentinity? Had she also been benefited from the curative power of embroidery and narration (BENJAMIN, 1994, 1997; GAGNEBIN, 1985), expunging the feeling of the "exile-child" so often mentioned in interviews and articles (also texts, also webs) and of madness, the theme of the next book announced? As the main theoretical support of the research, texts from Showalter (1998), Rapucci (2011), Cunha (2004), Schmidt (1995, 2009, 2012) and Bonnici (2007) were used in gender studies and female authorship; Esteves (2010, 2011, 2013), Perkowska (2006), Trouche (2006) and Rivas (2004) on historical extraction narratives; Crespo Buiturón (2008, 2009), Molina (2010), Luesakul (2014) and Marques (2016), regarding aesthetics and Lojeana authorship, as well as critical texts by the writer herself.

**KEYWORDS:** María Rosa Lojo. Nation and identity. Female Authorship Literature. Latin American historical extraction narratives. Argentine fiction – Women writers.

HERNANDES, Luciana Carneiro. **TEJIDOS Y TESITURAS: representación del femenino en María Rosa Lojo**. 2017. 205 h. Tesis (Doctorado en Letras - Área de Literatura y Vida Social) - Facultad de Ciencias y Letras, Universidad Estatal Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Assis, 2017.

### RESUMEN

Centralizándose en los relatos de *Amores insólitos de nuestra historia* (2001, 2011) y en los romances *Finesterre* (2005), *Árbol de familia* (2010) y *Todos éramos hijos* (2014), el presente estudio aborda cómo María Rosa Lojo articula el concepto de texto con la metáfora de tejido y como ese tejido/texto también se asocia con la vestimenta, con las máscaras y la actuación performativa de los personajes en general, siempre vinculada al acto de escribir y al acto de apropiarse, en especial en el caso de las mujeres, o de otros personajes ex céntricos (HUTCHEON, 1991), de su propio cuerpo. La opción por la obra de la escritora argentina contemporánea María Rosa como *corpus* de esta tesis se justifica por el panel que describe, en sus libros, de la historia argentina y por la manera peculiar como construye su tela narrativa, como elabora su bordado. Al deconstruir mitos fundacionales y cuestionar la constitución de identidad rioplatense, Lojo propone replantear el propio concepto de humanidad. Envolviendo a los lectores, proporciona disfrute poético y reflexión profunda. Al rescatar autoras del siglo XIX, cuenta una nueva historia de la historia y permite demostrar como la mujer va construyendo una forma propia de colocarse en la literatura. Por lo tanto, la pregunta que guía el presente trabajo es: ¿en qué medida la autora teje la historia de Argentina para recrearse argentina? ¿Cómo ella construye sensorial y sinestésicamente la trama–tela–texto de su propia argentinidad? ¿También ella habría sido beneficiaria del poder curativo de bordar y narrar (BENJAMIN, 1994, 1997; GAGNEBIN, 1985), expurgando el sentimiento de “exilada-hija” tantas veces mencionado en entrevistas y artículos (también textos, también telas) y el de la locura, tema anunciado del próximo libro? Como principal soporte teórico de la investigación fueron utilizados textos de Showalter (1998), Rapucci (2011), Cunha (2004), Schmidt (1995, 2009, 2012) y Bonnici (2007), con respecto a los estudios de género y autoría femenina; de Esteves (2010, 2011, 2013), Perkowska (2006), Trouche (2006) y Rivas (2004) sobre narrativas de extracción histórica; Crespo Buiturón (2008, 2009), Molina (2010), Luesakul (2014) y Marques (2016), con respecto a la estética y a la autoría lojeana, además de textos críticos de la propia escritora.

**PALABRAS CLAVE:** María Rosa Lojo. Nación e identidad. Literatura escrita por mujeres. Narrativas de extracción histórica latinoamericanas. Ficción argentina – Escritoras.

## SUMÁRIO

<b>PALAVRAS INICIAIS .....</b>	<b>13</b>
<b>1. DUAS PRECIOSAS DAMAS EM DIÁLOGO: LITERATURA E HISTÓRIA .....</b>	<b>30</b>
1.1. LITERATURA E HISTÓRIA .....	31
1.2. LITERATURA DE AUTORIA FEMININA .....	53
1.3. ROMANCE HISTÓRICO HISPANO-AMERICANO DE AUTORIA FEMININA.....	88
<b>2. (RE)CONTAR A HISTÓRIA:TECENDO A PALAVRA, O CORPO, O SER .....</b>	<b>105</b>
2.1 O TECIDO E A NARRATIVA .....	106
2.2 O VESTIDO, A MÁSCARA E A PERFORMANCE .....	134
2.3 O TECIDO, A VESTIMENTA E A MULHER DONA DE SEU PRÓPRIO CORPO/TEXTO. ....	158
<b>PALAVRAS FINAIS .....</b>	<b>182</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>185</b>

## PALAVRAS INICIAIS

María Rosa Lojonasceu em 1954 em Buenos Aires, filha de espanhóis. Seu pai era um galego republicano que decidiu exilar-se na Argentina depois da Guerra Civil Espanhola e ali conheceu sua mãe, castelhana e monarquista, que havia cruzado o Atlântico por motivos semelhantes. As implicações dessa herança, que a levam a vivenciar com grande constância o entrelugar (SANTIAGO, 2000) estão bastantes presentes nos textos ficcionais e não ficcionais da escritora. Doutora em Letras pela Universidade de Buenos Aires e pesquisadora principal do *Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas* – CONICET, María Rosa Lojo se dedica ao estudo da Literatura Argentina e orienta os temas: gênero, construção de imaginários nacionais, vínculos entre história e ficção, teorias do símbolo e estereótipos etnoculturais. Na Universidade del Salvador é responsável por um Seminário-Oficina permanente para o Programa de Doutorado.

Como pesquisadora e crítica literária publicou cinco obras de ensaio: *La 'barbarie' en la narrativa argentina (siglo XIX)* (1994); *Sábato: en busca del original perdido* (1997); *El símbolo: poéticas, teorías, metatextos* (1997); *Cuentistas argentinos de fin de siglo. Tomos I y II – Estudio preliminar.* (1997); *Los 'gallegos' en el imaginario argentino: Literatura, sainete, prensa.* (2008) Atuando como coautora, editora e diretora de pesquisa publicou *Identidad y narración en carne viva: cuerpo, género y espacio en la novela argentina 1980-2010* (2010) e *Diario de viaje a Oriente (1850-51) y otras crónicas del viaje oriental de Lucio V. Mansilla*(2012); além de duas edições críticas: *Lucía Miranda*(1860) de Eduarda Mansilla (2007) e *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sábato (Colección Archivos) (2008). Assina também mais de cento e cinquenta publicações de pesquisas, entre artigos em revistas especializadas, capítulos de livros e anais de congressos. Colabora em suplementos literários y revistas de cultura de vários jornais argentinos: revista *ADNCultura*, do jornal *La Nación*; revista *Ñ*, do jornal *Clarín*; *RADAR Libros*, do jornal *Página12*.

De acordo com sua página eletrônica (<http://www.mariarosalajo.com.ar/>), foi conferencista e professora visitante em universidades argentinas e estrangeiras: Universidade Nacional Autónoma de México, Universidade Complutense de Madrid, Universidade de Salamanca, Universidade de Valladolid, Universidade de Santiago de Compostela, Universidade de Murcia, Universidade de Toulouse Le Mirail, Universidade Stendhal de Grenoble, Universidade de Roma III, Universidade de Siena (Arezzo), Universidade de

Milán, Universidade Federal do Paraná e Universidade Estadual Paulista, em Assis-SP, entre outras.

Como escritora, María Rosa Lojo publicou quatro livros de microficcões / poema em prosa: *Visiones*(1984), *Forma oculta del mundo* (1991),*Esperan la mañana verde*(1998)e*Bosque de Ojos* (2011).Este último é o resultado da junção dos três anteriores com *Historias del Cielo*, inédito. Também publicou quatro volumes de contos: *Marginales*(1986), *Historias ocultas en la Recoleta*(2000), *Amores insólitos de nuestra Historia* (2001),*Cuerpos resplandecientes. Santos poulares argentinos.*(2007); e oito romances: *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste* (1987), *La pasión de los nómades*(1994),*La princesa federal* (1998),*Una mujer de fin de siglo*(1999),*Las libres del Sur*(2004), *Finisterre* (2005), *Arbol de Familia*(2010) e *Todos éramos hijos* (2014).Escrito em galego, com ilustrações de Leonor Beuter, sua filha, Lojo publicou em Vigo, na Galiza, *O libro das Seniguais e do Único Senigual* em 2010. Em março de 2012, o periódico *Cultura Los Andes* apresenta a primeira versão em castelhano – *Las Siniguales y el único Sinigual* –do que seria, segundo as autoras, “*una propuesta de vanguardia para un público sin limitaciones*” e não um livro para crianças.

*Bosque de Ojos*, publicado em 2011, reúne quatro livros de textos breves escritos por María Rosa Lojo ao longo de vinte e sete anos: *Visiones*(1984); *Forma oculta del mundo* (1991); *Esperan la mañana verde*(1998)e *Historias del Cielo* (inédito).As mudanças no ritmo, na linguagem metafórica, no imaginário todo “foram inevitáveis”. As obsessões centrais, no entanto, permanecem: a busca do outro lado do real, de “outros mundos” que pulsam ocultos dentro desse, percorrem os quatro livros. Sob o título Poemas em prosa houve tentativas anteriores de reunião dos textos, mas a “dose” de poema ou de prosa das obras incomodava os “fanáticos por classificações” e o aparecimento da categoria microficcão diluiu as incertezas.

Sobre o volume, Lojo (2016) escreve:

Se trata, ante todo, de una producción desplegada a lo largo de veintisiete años. La entonación, la atmósfera, el lenguaje metafórico, el ritmo, el imaginario todo, han sufrido cambios inevitables. He preferido, en general, no hacer modificaciones sustantivas de los libros anteriores, respetando el momento vital y estético en que fueron escritos y publicados. [...]

Me doy cuenta, por otro lado, de que las obsesiones centrales permanecen. No se escribe sobre lo que se quiere sino sobre lo que se puede. La búsqueda del otro lado de lo real, de los “otros mundos” que laten, ocultos, dentro de éste, recorre sin duda los cuatro libros hasta *Historias del Cielo*, donde emergen las paradojas que plantea imaginar un “más allá” (reverso inevitable, al menos para mí, de cualquier “más acá”). El título de este volumen no es casual, tampoco, porque el eje de la búsqueda pasa por la mirada. Ojos miopes que se instalan en el ángulo dislocado, la

dimensión suplementaria, la perspectiva insólita desde la cual se “desautomatiza la percepción” (Shklovski) y el lado oscuro se hace visible por relámpagos o destellos.”

*Marginales*, de 1986, traz contos escritos entre 1974 e 1980, sobre personagens bastante díspares: uma Safo menina que conta uma história simples, mas terrível; o triste Baudelaire; Pedro, o guardião do Paraíso, que vigia também a si; um soldado desertor que, no século XVI, acredita ter encontrado o El Dorado e, com ele, a riqueza e a felicidade; Garcilaso de La Vega, e outros anônimos e conhecidos, recriados no volume com mistério, magia e originalidade.

A investigação histórica de Roberto L. Elissalde foi a base para que María Rosa Lojo buscase, em documentos e na tradição oral das casas e das famílias, material para recriar, nos 15 contos de *Historias ocultas en la Recoleta*, publicado em 2000, uma galeria de personagens complexos, corroborando o que escreveu Sarmiento, em 1885, depois de passear entre as alamedas do famoso cemitério: “*Cada existencia es un drama, y no habría novela tan tierna ni tragedia tan pavorosa, como la que encierran bajo sus tapas de mármol esos sepulcros*” (LOJO, 2016). Entre as histórias contadas, a de Dona Maria Magdalena, viúva de Álzaga, que, quase setenta anos antes de Bernarda Alba, se enclausurou para sempre em sua casa da rua Bolívar, com suas seis filhas adolescentes; a do sequestro do cadáver de Dona Inés Indart de Dorrego; a da jovem Rufina Cambacéres, enterrada viva no dia de seu aniversário; a de Abel Ayerza, assassinado pela Mafia devido a um malentendido; o suicídio de Agustina Andrade e a história de seu marido, explorador e cientista Ramón Lista, que se uniu a uma índia tehuelche; o périplo de Juan Manuel de Rosas do cemitério de Southampton até a Recoleta...

Em 2001 foram publicados 14 contos de *Amores insólitos de nuestra historia*. Patrimônio compartilhado por todos os seres humanos, o amor, ainda que insólito, gerou dois contos mais, acrescentados à edição de 2011. As diferenças exacerbadas de distância e de classe, raça, cultura, idade e poder, para o bem e para o mal dos amantes recriados por Lojo nesse volume fazem com que esses amores possam ser considerados insólitos. Apresentando personagens históricos da época do descobrimento da América ao declínio do peronismo, María Rosa questiona a historiografia oficial e declara seu amor – nada insólito – pela terra em que nasceu. Assim, Ulrich Schmidl, de volta à Alemanha, não consegue se esquecer de uma bailarina da tribo dos *xarayes* do Mato-Grosso; Lord Howden, representante da nação mais poderosa do mundo, luta pelo amor de Manuela Rosas, filha do governante de um país

periférico, pobre e em guerra com o seu; Domingo F. Sarmiento, homem de livros e de política, é enfeitado pela bela e frívola Ida Wickersham; a cativa dos ranquel, Dorotea Bazán, teria preferido não voltar a seu “civilizado” mundo de origem; o tucumano Gabriel Iturri se converte, através de sua relação com o conde de Montesquieu, em personagem de Marcel Proust...

Como nos livros de contos anteriores, focalizando a morte e o amor, em *Cuerpos resplandecientes. Santos populares argentinos*, de 2007, que aborda questões de fé, a opção de María Rosa é literária. As vidas dos santos são narradas a partir de perspectivas variadas, não necessariamente a dos que creem; algumas vezes sob a aura mágico-poética; outras marcando os aspectos extremamente humanos do santificado. Os antropólogos e cientistas sociais concordam que enquanto o projeto neoliberal, com sua seqüela de marginalização, exclusão e desemprego, avançava de forma devastadora, cresciam e se fortaleciam os cultos populares, como ato de autoafirmação, válido por si mesmo. Práticas religiosas estas que remetiam à história das guerras civis (da qual emergiram o *gauchito* Gil, Santos Guayama, a Defunta Correa), ao substrato cultural indígena e crioulo, à rebeldia e às reivindicações dos “bandidos rurais”, interligadas à aura de beleza, sedução e carisma das expressões artísticas (o tango, a “bailanta”) que reúnem multidões e provocam vastos fenômenos de identificação.

Sua entrada no universo do romance se faz com *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste*, publicado em 1987, que apresenta o conflito entre duas gerações: emigrados e exilados europeus (especialmente espanhóis) depois das grandes guerras e os filhos argentinos que sofrem pela pátria. Espaço fronteiro, trama de sonhos e tempos, de vozes que convergem em um contraponto dramático entre realidade e desejo, perda e recuperação, estranhamento e pertença a uma identidade e terra novas.

*La pasión de los nómades*, publicado em 1994, é uma versão irreverente da história que passou e da que estava sendo construída no final do século XX, na qual próceres caem de seus pedestais e fadas vestem-se com jeans. Figura inesquecível do século XIX argentino, Lúcio Victorio Mansilla (escritor, militar, político, gourmet e dandy, entre outras ocupações) volta nos anos noventa do século XX e refaz, com Merlin e Morgana, os passos de sua grande aventura, a “excursão aos índios ranquel”. Nesse romance, María Rosa Lojourde na cidade posmoderna e nas encruzilhadas pampeanas, uma rara convergência de personagens históricos e literários, patéticos fantasmas e humanos de carne e osso, bem como criaturas feéricas do velho sonho celta.



*La princesa federal*, publicado em 1998, apresenta Manuela Rosas, filha e assistente pessoal de Juan Manuel de Rosas. *La Niña* é aqui recriada a partir de vozes e imagens contrapostas, que chegam de um passado perdido: Manuela, que maneja os homens e os cavalos com segura e discreta eficácia; um Rosas cáustico e um Quiroga mundano; dona Encarnación Escurra, seus ciúmes e funerais; o fuzilamento de Camila O’Gorman; a cândida figura de Eugenia Castro; a corte de Palermo e os jogos de diplomacia e erotismo. Em 1893, um jovem médico de família federal, chega à Europa com dois objetivos: conhecer em Viena um ainda ignorado Freud e visitar, em Londres, uma mulher cujo mistério o cativou desde as páginas secretas do diário de Pedro de Angelis. Ao recriar a personagem histórica, María Rosa Lojo questiona, com lirismo e ironia: Quem era e o que queria Manuela Rosas? Foi vítima ou cúmplice de seu pai? O que significa o poder para as mulheres?

*Una mujer de fin de siglo*, de 1999, apresenta a escritora Eduarda Mansilla de García (Buenos Aires, 1834-1892). Sobrinha preferida de Juan Manuel de Rosas, filha de Agustina e irmã de Lúcio Victorio, esposa de Manuel Rafael García, Eduarda quer existir por méritos próprios. Deseja transcender tanto parentescos prodigiosos como padrões estabelecidos para o “segundo sexo”. Ícone da beleza e da maternidade, decide ser uma artista e não um mero adorno ocasional nos salões. Para tanto, aceita colocar um oceano entre a vocação e a família (marido e seis filhos) que permanecerá na Europa por vários anos enquanto ela volta à Argentina para divulgar sua obra. María Rosa Lojo narra, em três etapas, uma aventura vital e os desejos de quem não se dispõe a aceitar resignadamente os mandatos sociais de seu tempo, que julga ser antinatural para a condição feminina aceder aos frutos proibidos da criação.

Em *Las libres del Sur*, de 2004, María Rosa Lojo apresenta Victoria Ocampo, fundadora da importante revista *Sur* e figura única no âmbito literário argentino do século XX. Em 1924, quando ainda era difícil prever a mulher que seria, Victoria Ocampo contrata Carmen Brey, jovem universitária galega, discípula da filósofa María de Maeztu, recém chegada de Madri. Ela deve acompanhar Rabindranath Tagore, Premio Nobel de literatura (primeiro visitante ilustre de Victoria), e o faz – mas esconde as verdadeiras razões de sua viagem à Argentina: conjurar o fantasma do pai e procurar o irmão, que a precedeu nessas terras e do qual não tem notícias. Tagore a deslumbra e, depois dele, terá contato, em Buenos Aires e na Europa, com José Ortega y Gasset, Keyserling, Drieu La Rochelle, Waldo Frank, Walter Gropius. Lojo recria, a partir da formação de Victoria Ocampo, um momento cultural determinante (a década de vinte) e a façanha de um grupo de mulheres independentes (entre

elas, María Rosa Oliver) que não só devem propiciar-se um destino, mas batalhar diariamente para que aquilo que conquistaram não lhes seja tomado por sua condição feminina.

*Finisterre*, publicado em 2005, é um romance epistolar. Em 1874, na Inglaterra, a joven Elizabeth Armstrong, recebe a primeira carta de Finisterre, na Galiza. Rosalind, sua correspondente, promete romper o obstinado silêncio mantido pelo senhor Armstrong sobre o nascimento de sua filha no Rio da Prata. Suas cartas remontam quarenta anos atrás, até o caminho de Buenos Aires a Córdoba, que uniu as vidas de Rosalind, de Oliver Armstrong, da atriz espanhola dona Ana de Cáceres e de Manuel Baigorria, militar unitário exiliado entre os índios ranquel que os toma prisioneiros. Ali Rosalind perde seu marido e também o filho que esperava. No entanto, inicia seu próprio “caminho de Finisterre”, metáfora do limite do extremo, onde enfrentamos o desconhecido e aterrador dentro de nós mesmos. O mesmo caminho que Elizabeth, sua fascinada leitora, começa a refazer em busca de sua origem. Rosalind conheceu a dor e o desengano, mas também a sabedoria e uma rara e duradoura amizade com o xamã da comunidade, tornando-se ajudante e discípula dele. Enquanto isso, no presente da narração, Elizabeth trava uma amizade adolescente com Oscar Wilde, rejeita propostas matrimoniais e se interessa por Frederick Barrymore, empregado de seu pai também nascido no Rio da Prata, que a levará ao salão de dona Manuela Rosas. Histórias e personagens de ambos os tempos e culturas confluirão no final do romance, que subverte os clichês habituais do “relato de cativas” e do romance de aventuras para se transformar em uma profunda indagação existencial sobre a liberdade humana, a identidade dos povos e dos indivíduos, a violência étnica e a violência de gênero, o lugar desgarrado e rico dos que pertencem pelo menos a dois mundos, a beleza e a crueldade da vida incompreensível.

Em *Árbol de Familia*, de 2010, os dois ramos principais da família – grande protagonista da obra –, paterno (galego, *Terra Pai*) e materno (castelhano, *Lengua Madre*) ressoam, a partir de diferentes contextos sociais e posições políticas, o relato fragmentado da diáspora espanhola, a narrativa da emigração desde o final do século XIX e o exílio que se segue à tragédia da Guerra Civil. Nessa árvore de histórias entrelaçadas, cada folha tem valor próprio, mas também é parte do conjunto que compõe a folhagem: árvore e álbum de fotografias que abrem janelas a outros mundos, a partir dos quais são recriadas, entre outras, as vidas incríveis de Maruja, a enfeitizada; Rafaeliño, o bígamo; Fito, o piromaníaco; Antón, o vermelho e a bela dona Ana.

*Todos éramos hijos*, de 2014, abre uma perspectiva pouco explorada na ficção argentina porque apresenta os convulsionados anos setenta (com ditadura, violência, teologia da libertação, peronismo) sob a ótica da juventude e seu compromisso militante, além de mergulhar no ‘eterno conflito entre pais e filhos’. A personagem narradora, Frik (apelido de Rosa, na época de estudante), observa as mudanças que ocorrem a seu redor e questiona sobre vencedores e vencidos, valores e honra. María Rosa Lojo, nesse livro, recria, a partir das memórias dos estudantes secundaristas, um período bastante dolorido da história latino-americana (que infelizmente ecoa até o presente) e constrói um relato, íntimo e social, com lirismo e beleza.

*O libro das Seniguais e do Único Senigual*, publicado na Galiza, em 2010, em galego, conta, liricamente, a história de diminutos seres – as *seniguais* – que, sem serem bruxas nem fadas, são descobertas por uma menina de Finisterre que as batiza e cuja presença constitui um importante nexó de união entre o que ocorre aquém e além do oceano. A biografia do único *senigual*, inclassificável como elas, também pode ser lida simbolicamente – o livro todo é uma incursão original no âmbito das mitologias prováveis. A apresentação, em forma de álbum ilustrado, exhibe cuidadosas montagens fotográficas elaboradas por Leonor Beuter, filha de María Rosa Lojo.

Lojo recebeu várias honrarias, entre as quais se destacam o Prêmio do Instituto Literário e Cultural Hispânico da Califórnia (1999); Prêmio Kónex (década 1994-2003); Prêmio Nacional “Esteban Echeverría” (2004), por toda a obra narrativa; a Medalha da Hispanidade (2009) e a Medalha do Bicentenário outorgada pela Cidade de Buenos Aires (2010). A mais distante foi recebida em dezembro de 2015, na Tailândia, “*a tan solo un poco más de 17 mil kilómetros de Castelar*” – trata-se do prêmio Phraya Anuman Rajadhon, dado ao romance *Finisterre*, pela Melhor Tradução Literária de 2015, realizada por Pasuree Luesakul.

Em 2004, a Revista *Ñ*, do jornal argentino *Clarín*, escreveu que María Rosa Lojo “*ha sabido combinar una intensa actividad académica, tanto en la Argentina como en el exterior, con una destacada obra narrativa que la ubica entre las más reconocidas escritoras de nuestro país*” (LOJO, 2016). Mas, em 2001, o *Suplemento Literário* do jornal *La Nación* já analisava:

Para la nueva narrativa histórica - de la que María Rosa Lojo es una cultora descollante - los mundos del pasado histórico no son autónomos, sino que están implicados en la tensión con que se los mira desde el presente [...] sus relatos se

erigen en símbolos, se articulan en una poética, en la conmovedora iconografía del país que pudo haber sido, o que aún con aliento se debate para no desaparecer. (LOJO, 2016)

A bibliografia produzida a respeito da obra literária lojeana é bastante difícil de ser quantificada. Uma visita ao *site* da escritora, pode constatar uma série de obras. Lista várias monografias de licenciatura, dissertações de mestrado e teses de doutorado. Entre as teses vale a pena mencionar *Andar por los bordes. Entre la historia y la ficción: el exilio sin protagonistas de María Rosa Lojo*, da argentina Marcela Crespo Buiturón (2008); *La visión de “los otros”: mujer, historia y poder en la narrativa de María Rosa Lojo*, da tailandesa Pasaree Luesakul (2012); e *Post-Dictatorship Historical Fiction in Argentina: A Dialogue Between Past and Present*, defendida por Rebecca Jean Ulland em 2006, em Minnesota, EUA, que aborda no terceiro capítulo *La pasión de los nómades*; e a dissertação de Aude-Marie Dahmen, defendida na Universidad de Toulouse-Le-Mirail, França, *Las circunstancias de la reescritura a través del estudio de dos obras: Una excursión a los indios ranqueles (1870), de Lucio Victorio Mansilla, La pasión de los nómades (1994) de María Rosa Lojo*.

Entre os ensaios sobre a autora (LOJO, 2016), constam: *Teoría e práctica del proceso creativo. Con entrevistas a Ernesto Sábato, Ana María Facundo, Olga Orozco, María Rosa Lojo, Raúl Zurita y José Watanabe*, de Sílvia Sauter (2006); *María Rosa Lojo: la reunión de lejanías*, editado por Juana Arancibia, Malva Filer e Rosa Tezanos-Pinto (2007) e composto por vinte estudos críticos sobre a criação literária lojeana; e *La princesa federal: los múltiples rostros de Manuela Rosas*, de Ana Maria Fasah (2008). Os novos livros de Crespo Buiturón: *Buenos Aires: la orilla frente al abismo. Sujeto, ciudad y palabra en el exilio argentino*, de 2009, e *Avatares de una identidad a la deriva. Apostillas al horizonte ontológico en la literatura argentina del siglo XX. Dos generaciones, un encuentro posible: Sabato-Orozco y Lojo-Martini*, de 2013 (disponíveis em <<http://www.cervantesvirtual.com/>>) bem como *La memoria de la llanura: los marginales de María Rosa Lojo usurpan el protagonismo de la historia*, também de 2013, encontram-se apenas na página <<https://mariarosalajo.wordpress.com/>>.

É interessante verificar, na crítica sobre a escritora, a menção a diversos trabalhos brasileiros, principalmente os produzidos por Antonio R. Esteves e os publicados nas *Atas do VII Congresso Brasileiro de Hispanistas*, de 2013. No Brasil há projetos universitários que, desde 2010, estão gerando trabalhos acadêmicos e científicos, fomentando singular discussão sobre a obra lojeana. O projeto coordenado por Antonio Roberto Esteves, da Universidade

Estadual Paulista, conforme descrito na Plataforma Lattes, pretendia, “no âmbito dos estudos literários e culturais, considerando as narrativas de ficção histórica, fazer uma leitura da obra ficcional de María Rosa Lojo”. Para o desenvolvimento das duas frentes de trabalho (1 – a construção da memória literária argentina através da ficção histórica da escritora que traz intelectuais e escritores como protagonistas; 2 – a leitura da obra da escritora argentina considerando questões de gênero (*genre e gender*) e o esgarçamento das fronteiras entre esses gêneros), oficialmente, constam dois doutoramentos, um mestrado profissional e dois graduandos. No entanto, a leitura – e divulgação – da obra lojeana na *terra brasilis* se dá em grande medida a partir dos cursos na pós-graduação por ele ministrados, além da coordenação de mesas de comunicações, da publicação de artigos e da supervisão dos diversos trabalhos apresentados por orientandos em conferências e congressos.

Lirismo e história, a pesquisa e a nota ao pé da página – Ximú e Utz inspiraram a apresentação de “Fronteiras e trânsitos. Cartografias do céu, da terra e do corpo em um relato de María Rosa Lojo” (“Tatuajes en el cielo y en la tierra”, de *Amores insólitos de nuestra historia*), por Antonio R. Esteves no II Congresso Internacional da Associação Brasileira de Hispanistas, o VI Brasileiro, realizado em Campo Grande, em 2010. O primeiro trabalho, com o mais sensorial conto do livro, abriu o corredor que não mais se fechará. Em 2012, na cidade de Salvador-BA, durante o VII Congresso Brasileiro de Hispanistas, nas três mesas temáticas de comunicações, denominadas *Abordajes críticos a la obra de la escritora argentina María Rosa Lojo I, II e III*, foram apresentados onze trabalhos científicos. O VIII Congresso Brasileiro de Hispanistas, ocorrido em 2014, no Rio de Janeiro, contou com menor número de trabalhos sobre a obra lojeana, mas as comunicações individuais, em mesas que aglutinavam temas literários (não autorais) acabaram por divulgá-la entre especialistas de outras áreas. De qualquer modo, ainda que não seja esse o objetivo dessa tese, é possível afirmar que o volume de pôsteres e artigos sobre a poesia e a narrativa de Lojo tem crescido significativamente em colóquios e encontros regionais em diversos Estados brasileiros.

O *I Seminário Gêneros Híbridos da Modernidade e I Simpósio Memória e Representação Literária* que teve lugar na Faculdade de Ciências e Letras de Assis, (Universidade Estadual Paulista), em outubro de 2014, contou com a presença da autora na conferência de abertura “Literatura, memória, imigração: a palavra dos escritores”, coordenada por Antonio R. Esteves, na qual María Rosa abordou as “*Figuras de la migración: de la inmigración al exilio, del nomadismo al cautiverio*” e Oscar Fussato Nakasato apresentou “*Nihonjin e a condição híbrida do nipo-brasileiro*”. Nas Seções de

Comunicações do evento foram apresentados quatro trabalhos sobre a estética lojeana: “Entre a História e a Literatura: a reconstrução de Facundo Quiroga nos contos de María Rosa Lojo”, de Muryel da Silva Papeschi (que no mesmo ano defendeu sua dissertação de mestrado *Juan Facundo Quiroga: um homem, vários personagens*), “Matar a Borges: a ficcionalização de Borges e da crítica literária”, de Isis Milreu (parte da tese de doutorado *De autor a personagem: Jorge Luis Borges na mira de romancistas latino-americanos* também defendida em 2014), “Sobreposições discursivas: a cativa na narrativa de María Rosa Lojo”, de Gracielle Marques (que em 2016 defendeu a tese de doutorado *A voz das mulheres no romance histórico latino-americano: leituras comparadas de Desmundo, de Ana Miranda e Finisterre, de María Rosa Lojo*) e “Representações do feminino em “El alférez y la provisora” e “Tatuajes en el cielo y en la tierra, de María Rosa Lojo””, de Luciana Carneiro Hernandez (estudo que integra a presente tese de doutoramento), todos orientados pelo Dr. Antonio R. Esteves na UNESP-Assis.

Importante mencionar que, além desses trabalhos, em 2015 foram apresentadas duas monografias abordando a obra de María Rosa: na Universidade Estadual de Londrina, Alessandro da Silva defendeu a dissertação de mestrado *Memórias, exílios e viagens em La pasión de los nómades (1994), de María Rosa Lojo*, orientado pela Dra. Vanderléia da Silva Oliveira, e na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Maria Josele Bucco Coelho defendeu a tese de doutorado *Mobilidades culturais na contística rio-platense de autoria feminina: tracejando as poéticas da distância em Josefina Plá e María Rosa Lojo*, orientada pela Dra. Zilá Bernd. Vários outros trabalhos, não explicitados nesse subitem, foram desenvolvidos no Brasil durante o período de elaboração da presente tese: capítulos de livros, alguns dos quais listados pela autora na página <<https://mariarosalajo.wordpress.com/capitulos-de-libros/>> publicações em periódicos, trabalhos de iniciação científica e apresentações em eventos científicos.

Gabriel Colonna, que entrevistou a escritora para o *Castelar Digital*, sugere que, sem ser *best sellers*, as obras de Lojo “*son consideradas long sellers, es decir que a pesar del paso de los años no pierden vigencia y siguen reeditándose. A ese logro se le suma también la reproducción en otros países, otros continentes, otros idiomas.*” María Rosa parece concordar, quando relata ao *Castelar Digital* que o romance *Pasión de los nómades* “*no fue un gran éxito de ventas, pero tiene tres ediciones y se sigue vendiendo. Ganó el Primer Premio Municipal de Buenos Aires y provocó mucha curiosidad, que se volcó en artículos e*

*incluso algunas tesis, la última de ellas defendida em Brasil en este mismo año”* (FERNÁNDEZ VIVAS, 2015).

É recorrente em artigos, entrevistas, colóquios e congressos, a declaração de María Rosa sobre o fascínio nela provocado, desde a infância, pela leitura. Em *Árbol de familia*, (LOJO, 2010a) a personagem Rosa, considerada *alter ego* da autora, explicita: “*lo más precioso que me dio [mi tío Adolfo]*” foi a chave da biblioteca dele, ainda que este não fosse “*un regalo, sino un préstamo, una especie de leasing a largo plazo*” (LOJO, 2010a, p.197) e que, em viagens anteriores ele houvesse presenteado a garota, que agora tinha oito anos com “*la muñeca más grande que tuve nunca*” (LOJO, 2010a, p.196).

Allí estaban todos los piratas, los brujos, y los reyes, las aventuras, las traiciones y lealtades, los países desconocidos ocultos en el mapa de lo obvio, los mundos olvidados que están dentro de éste. Phineas Phogg y El Tigre de Mompracem, Long John Silver y el último de los mohicanos, D’Artagnan y Ayesha, Milady y la reina de los Caribes. Tarzán y Jane. Entré en esas historias como quien entra en un planeta de hongos alucinógenos. El cerebro no se me secó del poco dormir y del mucho leer, antes bien tomó temperatura y humedad de jungla, donde animales fabulosos y guerreiros nómades merodeaban a la sombra de los baobabs. **Nunca salí del todo de ese planeta**, aunque tuve que devolver los libros muchos años más tarde [...].(LOJO, 2010a, p.197-198)

*Confesiones de una lectora: Cómo leer me hizo escribir* é o título da conferência apresentada em Curitiba, no VII Encuentro de Profesores de Español del Estado de Paraná, em 2013. Nela, María Rosa expressa que seu ingresso ao mundo da imaginação, o qual se vale de palavras, se deu “*por ambos lados: la tradición oral y la escrita*”. E, nas duas, seria iniciada por uma voz feminina: a da avó materna, castelhana, Dona Julia, que “*cantaba y contaba*” (LOJO, 2013a, p.7). Tão fecundo foi esse encontro, que nela já se foi impregnando o “caráter mediúnic do autor”

La oralidad y la poesía popular se colocaron, de este modo, en el comienzo de mi imaginación narrativa, y no la abandonarían nunca, consolidando en mí una idea mediúmica del escritor. No un pequeño dios, a la manera de Huidobro, sino un canal abierto a la escucha del pasado y la anticipación del futuro, por donde corre, torrencialmente, la memoria colectiva de sujetos múltiples, el inmenso coro de los antepasados. (LOJO, 2013a, p.8)

As letras, além dos cantos e contos, foram outro legado da avó. Descrevendo seu encantamento com a descoberta do mundo da leitura, María Rosa diz “*Nunca olvidé mi primer cuento. Quizá porque en él, de manera lúdica y con las herramientas de un lenguaje eficazmente destinado a los niños, se prefiguraba todo un destino: el mío.*” (LOJO, 2013a, p. 8-9) O conto era *Nubecita, el chanchito distraído*, que posteriormente descobriu ser de Héctor Germán Oesterheld Puyol (autor argentino bastante famoso pela HQ de ficção científica *El Eternauta* e por ter desaparecido depois de ser sequestrado pelas Forças Armadas em 1977).

O enredo conta a vida de um porquinho que passava os dias contemplando as nuvens no céu e, às vezes, até se esquecia de brincar com os amigos por estar tão absorto. Essa distração impedia-o de completar os trabalhos que começava, irritando bastante as pessoas a seu redor. Já adulta, María Rosa refletiria que o feitiço desse relato alojado em sua memória consistiria no fato de Nubecita pertencer a “[...] *la especie primaria a la que pertenezco: la especie de los lectores, que engloba al subconjunto de los escritores y lo precede.*” Provavelmente analfabeto, o personagem de Oesterheld folhearia nuvens “*con el mismo espíritu del lector puro, que no es utilitario*”. E segue ‘confessando’ que embora as demandas da vida rotineira “*nos encajonan en su ratonera, nos obliguen a escribir tesis, obras de investigación, y hasta conferencias como ésta, lo cierto es que el lector nato, en su estado primigenio, solo se propone leer*” justificando essa atividade exclusivamente “*por el intenso placer que la dimensión hipnótica de la lectura propociona*”. Conclui, enfim: “*Comemos libros, bebemos libros, ensoñamos libros, con el disfrute insaciable de los adictos, que solo se detiene frente a la perspectiva de poder continuar con la misma dieta al día siguiente.*”(LOJO, 2013a, p.9-10)

A memória afetiva desse adentramento surdo ao mundo das palavras escritas encontra eco no apoderamento de duas outras pequenas bibliotecas, ainda na infância: a universal, emprestada pelo tio, e a nacional, doada pelo pai. Levantando hipóteses sobre os motivos pelos quais o tio teria levado consigo, ao cruzar o oceano, livros que não deveriam ser raros nem caros, podendo ser facilmente readquiridos em Buenos Aires, María Rosa infere que aquelas páginas continham algo que ia além de seus conteúdos: “*Era el tesoro de la identidad, el pasaporte de la memoria, que nos permite seguir siendo quienes creemos ser, certificándonos y confirmándonos [...] en todas las migraciones, en todos los tránsitos*” (LOJO, 2013a, p.10)

No capítulo Herencias, de *Árbol de Familia*, Lojo acrescentaria algo ainda mais profundo a essa definição, conferindo aos livros o *locus* onde pode se dar a cura da alma pela palavra, proposta por Platão, Carl Jung, Walter Benjamin – efetivada por Sheherazade, Penélope, Ñandu-atí, María Rosa...

Han quedado libros.

[...]

Escucho con mis ojos a esos muertos, que no sólo me hablan de sí mismos, sino, sobre todo, de la lectora que recorrió las mismas páginas. Quizá (seguramente) no compartimos idénticos hallazgos, no los leímos de similar manera. Pero los libros son la única casa de citas donde acaso podremos encontrarnos. Donde la una, todavía viva, va buscando infatigable por pasillos y salas internas y habitaciones cerradas, las huellas de la otra, para continuar el diálogo brutalmente quebrado. O tal vez es ella la que me sigue, cuarto tras cuarto, sin atreverse a detenerme, y a tocarme



el hombro, para rogarme que no la olvide, pero que sí perdone. (LOJO, 2010a, 154-155)

As pontes entre os ‘gêneros populares’ (e as possíveis “*secuelas de distracción, delirio y extravío*”) e a ‘alta literatura’ (parte da educação formal “*el método de movilidad social por excelência*”) trariam resultados bastante fecundos para a autora (LOJO, 2013a, p.13). Melhor dizendo, talvez Lojo, instruindo-se simultaneamente nessas duas múltiplas fontes, tenha, como leitora, começado a desenvolver as estratégias necessárias para percorrer os corredores, as trilhas, o não lugar – como a Ñandutí, que tece lindamente seu bordado sem deixar-se prender por ele.

Um “*bonsai de biblioteca argentina, que después creció y se expandió hasta convertirse en bosque e invadir toda la casa*” (LOJO, 2002). É assim que María Rosa se refere aos primeiros volumes de “*la literatura fundamental y fundadora del país de mi nacimiento*”, uma pequena estante de madeira, contendo a coleção Jackson de Clássicos Argentinos, recebida como presente de seu pai, quando completou catorze anos. “*Estante mínimo, con varios libros en miniatura*” (LOJO, 2013a, p.15) – cada ponto é mínimo, e entre eles ainda há o vazio; cada noite é curta, e entre elas ainda há o dia: com tão poucos recursos, Penélope declara ao mundo sua fidelidade a Ulisses bordando uma infundável manta e Sheherazade salva todas as mulheres do reino, a si mesma e ao sultão contando histórias por mil e uma noites. Os extratos de *Facundo* e de *Recuerdos de Provincia*, de Domingo F. Sarmiento; *Causeries*, de Lucio Victorio Mansilla; *Bases*, de Juan Bautista Alberdi; *Fausto*, de Estanislao del Campo; *Martín Fierro*, de José Hernández, apresentaram a María Rosa o microcosmos que aguçaria a imaginação adolescente e todo o universo que recriaria posteriormente como pesquisadora e autora. O caráter de “tesouro da identidade, passaporte da memória”, imbricado nos livros que o tio Adolfo não conseguiu deixar na Espanha, nesse caso, estende-se também à estante, que se sustenta precariamente, pois “[...] *le faltan dos clavijas. Las letras negras sobre el lomo rojo de los libritos están casi borradas, en algunos ha desaparecido la portadilla; otros tienen los bordes deshilachados y abiertos.*” Descuido? A autobiografia é mínima, mas a assertiva é bastante clara: “*Todos ellos llevan las marcas de ese uso amoroso tan intenso que puede causar, por la fuerza del desgaste, los mismos efectos que el odio*” (LOJO, 2016).

El más destrozado, ya sin tapa, es de las *Causeries* mansillianas: en este microcosmos, abigarrados y cambiantes como los colores y las formas de un caleidoscopio, giran y dialogan los personajes de una familia virtual que en muchos aspectos me parece tan real como la mía propia, que ha poblado mis novelas, y mis ya largas reflexiones sobre la Argentina, y sobre la Argentina y España. El mismo

Lucio Victorio Mansilla (héroe de *La pasión de los nómades*, paródica epopeya gallego-argentina), su hermana Eduarda (a quien dediqué *Una mujer de fin de siglo*), su tío Juan Manuel de Rozas, y su prima Manuelita, hija de don Juan Manuel (que recorren las páginas de *La princesa federal*). (LOJO, 2016)

Ainda que a narrativa lojeana seja quase sempre apresentada em tom familiar, talvez retomando a doçura por ela encontrada em *Nubecita, el chanchito distraído*, porquinho enamorado pelas nuvens, de sua primeira leitura infantil, María Rosa vive no entrelugar – e no intertexto. Quando, adulta, afirma que a dicotomia familiar a levou à “loucura literária”, já havia lido “o Quixote inteiro” e as *Mil e uma noites* aos doze anos. A justificativa de que “[...] esto no quiere decir que entendiera todo lo que decían, pero tampoco es necesario. Esas experiencias tempranas sirven para abrirte la cabeza, te presentan un camino abierto que quizás no podrás recorrer completo, pero te dejan la semilla”.(FERNÁNDEZ VIVAS, 2015), não esconde, antes explicita, o laço que irá enredar o receptor: se a leitora acompanhará de bom grado o Cavaleiro da Mancha na luta contra os moinhos de vento ou Aladim em seu tapete mágico, a autora saberá tecer a trama de cada narrativa com a delicada astúcia de Sheherazade e a alegre picardia cervantina.

Assim como as deusas tecelãs, María Rosa Lojo literalmente tece o destino de suas personagens, sina esta muitas vezes associada às vestes a elas atribuídas em cada momento da narrativa. Senhora da escritura, deusa calderoniana no Grande Teatro do Mundo, Lojo distribui a cada uma “*apariencias/ que de dudas se pasen a evidencias.*” (CALDERÓN DE LA BARCA, 2016, p.3). María Rosa Lojo, filha de mãe monarquista, urbana, castelhana e pai comunista, rural, galego, “*producto de un amor insólito*” (LICITRA, 2001) parece ser a síntese da vitória feminista: cientista, divulga seus trabalhos por meio de publicações especializadas e de conferências em vários países; professora, disponibiliza informações e orienta alunas e alunos nos caminhos da pesquisa; narradora, questiona a historiografia literária, resgatando autoras de outros tempos, e oferece um contraponto à ‘história oficial’, escrevendo sob a perspectiva dos periféricos. Consegue ainda conciliar a delicadeza dos olhos claros e do cabelo ruivo com os três filhos e o esposo que “*Construía, pintaba, cortaba y ensamblaba toda clase de materiales para formar seres antes inexistentes*” (LOJO, 2014, p.220) e “*Modificaba el mundo, en los planos que proyectaba y en la textura concreta de los elementos terrestres*” (LOJO, 2014, p.220), como o retrata ficcionalmente no último romance publicado: *Todos éramos hijos*.

Ao buscar tecidos e tessituras, tramas e texturas – marcas do feminino na veste e na cicatriz, na máscara e no texto de Lojo, principalmente nos relatos de *Amores insólitos de*

*nuestra historia* (2001, 2011) e nos romances *Finesterre* (2005), *Árbol de familia* (2010) e *Todos éramos hijos* (2014), é possível verificar o detalhado trabalho de composição da fiandeira-autora. Como o “bonsai de letras argentinas” recebido pela adolescente María Rosa em um aniversário, cada conto revela-se um extrato, reverberando registros que ecoam de outros, vindos do corredor da memória, como o que leva a personagem Rosa, de *Árbol de Familia*, à casa de tio Benito, onde “*se ha vuelto amarilla la ropa blanca y las mantas tosen asmáticas, ahogadas de naftalina*” (LOJO, 2010a, p.137), no qual não há lugar para “*poner allí una buena cama para dormir cuando te canses*” porque “*No hay descanso*” (LOJO, 2010a, p.138).

O passeio pela obra lojeana – romances e poemas em prosa (ou microficcões, para não agredir aos “fanáticos por classificações”) – devo confessar que mais por prazer estético e fruição poética que por dever de ofício –, permitiu-me perceber que os fios com os quais María Rosa urde sua narrativa nos contos são também utilizados em outras formas de reinventar a história. Os trajes – ou a falta deles –, mais que caracterizações, por vezes recebem o status de personagem: “*Una ligera fragancia de miosótis y el vuelvo de una falda marfil anuncian a la condesa de Clermont-Tonnerre. Intenta incorporarse para besarle la mano, pero ella lo detiene. Acaso, teme Gabriel, por repugnancia*” (LOJO, 2011a, p. 307). Muitas vezes, todo o período é composto por ‘feminilidades’ – todas construídas metonimicamente: “*El bastón del conde marca una divisória de aguas en el salón donde se codean terciopelos y casimires, perlas, piedras y plumas*” (LOJO, 2011a, p.308). A fina ironia da autora, que em muitos aspectos dificulta a tradução dos contos por ela escritos, é foco de outros estudos, inclusive nesta Universidade. Incorporando o léxico referente ao tecido e ao tecelão, para descrever a morte voluntária de Dona Ana, Lojo narra que esta havia aberto a porta proibida e devolvido a “*su Hacedor, como se devuelve un traje mal cosido a un sastre inexperto, la vida que nadie parece entregar con gusto*” (LOJO, 2010a, p.280). À associação do Deus cristão (“*Hacedor*”) a um alfaiate inexperiente, no fragmento, se seguirão outras, nem sempre positivas, pois no bordado lojeano todas as premissas identitárias, não apenas as relacionadas à construção de sua argentinidade, são questionadas.

Face ao exposto, objetiva-se, neste trabalho, a partir de Esteves (2010, 2011, 2013), Cunha (2004), Rivas (2004) e da própria Lojo, demonstrar como a mulher vai construindo uma forma própria de se colocar na literatura histórica. E partindo-se do pressuposto de que é memorialística a obra de lojeana, pretende-se ainda evidenciar as marcas da memória em seu texto e de que forma ela estabelece o diálogo entre literatura e história,

entre passado e presente, entre o homem e a mulher. Assim, este trabalho, tem como questões norteadoras: em que medida a autora recria a história da Argentina para recriar-se argentina? Como ela realiza a busca para construir sua própria argentinidade, posto que em inúmeras entrevistas coloca o sentimento do "exilado-filho"? Também ela teria sido beneficiária do poder curativo do narrar (BENJAMIN, 1994; GAGNEBIN, 1985)?

Justifica-se a escolha pela obra de María Rosa Lojo, como *corpus* desta tese, por seu destaque na literatura contemporânea não só argentina, mas também pelo painel que traça, em seus livros, do povo argentino e seu passado histórico. A presente pesquisa, metodologicamente de caráter bibliográfico e exploratório, cultiva principalmente os seguintes temas: literatura de autoria feminina hispanoamericana; narrativa de extração histórica e intrahistória literária e o apoderamento da palavra pela mulher (que a corporifica e cura), que serão expostos em duas partes, uma teórica e outra analítica.

Estruturada em duas partes, a primeira delas inicia-se com uma resenha reflexiva sobre as relações entre literatura e história e o surgimento, ao longo do tempo, de gêneros híbridos que misturam os discursos ficcionais e históricos para chegar, já na contemporaneidade, naquele que pode ser chamado de narrativa de extração histórica, de acordo com a denominação de Trouche (2006), das quais o romance histórico e as narrativas históricas têm merecido certo destaque. Dentro desses gêneros híbridos, em que se misturam memória, ficção e história, é tecida a maior parte da obra de Maria Rosa Lojo. Em seguida, é traçado um relato panorâmico da história da conquista do espaço da mulher na sociedade, com especial destaque para o século XX, quando finalmente a mulher, após conquistar seu próprio lugar, consegue ser dona de sua voz – e quando a dupla conquista se dá, a luta pela manutenção desse direito/poder se acirra. Exemplo disso é a obra de Maria Rosa Lojo que, de forma metaficcional, conforme se trata de demonstrar no presente trabalho, não apenas evidencia com sua palavra tal espaço conquistado pela mulher, como conta em suas narrativas a história dessa e de outras lutas ao longo de vários séculos, especialmente na América hispânica. Num terceiro momento, busca-se verificar como, na literatura latino-americana, ao ir se apropriando de seu espaço, a mulher vai construindo uma forma própria de se colocar na literatura de extração histórica, ou seja, a mulher narradora conta a história da mulher na história e na história da literatura latino-americana, espaço em que está inserida a narrativa de María Rosa Lojo.

A segunda parte, que é o núcleo do trabalho, tem como eixo de conexão, principalmente, quatro obras de Lojo: *Amores insólitos de nuestra historia* (2001, 2011), livro de contos, e *Finesterre* (2005), *Árbol de familia* (2010) e *Todos éramos hijos* (2014), romances, em que busca-se demonstrar como a escritora, nessas narrativas, urde o conceito de texto à metáfora do tecido e de que maneira o tecido/texto, associa-se à vestimenta, às máscaras e à performance dos personagens históricos e ficcionais, sempre relacionada ao ato da escritura e ao ato de apropriação do próprio corpo, especialmente no caso das mulheres e de outros personagens ex-cêntricos (HUTCHEON, 1991). O cotejo entre fragmentos de obras lojeanas, principalmente dos considerados romances “autobiográficos” – *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste* (1987), *Arbol de Familia*(2010) e *Todos éramos hijos* (2014) – indicia o poder curativo do trabalho com a tecelagem narrativa e encerra a segunda parte dessa monografia.

Os textos de Showalter (1998), Rapucci (2011), Cunha (2004), Schmidt (1995, 2009, 2012) e Bonnici (2007), sobre estudos de gênero e autoria feminina; de Esteves (2010, 2011, 2013), Perkowska (2006), Trouche (2006) e Rivas (2004) relativos a narrativas de extração histórica; Crespo Buiturón (2008, 2009), Molina (2010), Luesakul (2012) e Marques (2016), no que tange à estética e da autoria lojeana, além de textos críticos da própria escritora, foram utilizados como principal suporte teórico da investigação.

## 1. DUAS PRECIOSAS DAMAS EM DIÁLOGO: LITERATURA E HISTÓRIA

### *Estructura de las casas*

*Dentro de un dedal había un salón de costura donde la abuela bordaba rosas cuando era una niña obligada a quedarse del revés de la luz para no que no la distrajesen los ruidos del mundo.*

*Dentro de una foto del padre había un joven que regresaba a las montañas cruzando campos ardidos por la guerra, y había cuerpos acabados de fusilar pudriéndose en el fondo de las pupilas.*

*Detrás de un guante viejo había un hermano desaparecido, en un pastillero vacío acechaba la locura; sobre los platos cascados comía una familia sentada en torno de una mesa de roble; dentro de un cofre la madre guardaba cartas de pretendientes, y con las cartas esperanza y pobreza y plumas que avanzaban despacio sobre el papel rugoso de las vidas pasadas.*

*En tu historia había historias imposibles de limpiar y cuartos cerrados que no se abrirían nunca porque las estructuras de las casas son cajas chinas interminables y concéntricas y de la misma manera misteriosas.*

(María Rosa Lojo. *Esperan la mañana verde*. 1998)

## 1.1 LITERATURA E HISTÓRIA

María Rosa Lojo, no Posfácio de *Amores insólitos de nuestra historia* (2001), afirma que o livro de contos com narrativas de extração histórica (TROUCHE, 2006) nasceu de uma nota de rodapé, encontrada durante uma pesquisa acadêmica.

Di con esa mencionada “nota de origen” en el *Juan Facundo Quiroga* de David Peña, un precursor del revisionismo que intentó devolver al Tigre de los Llanos parte de la humanidad y la racionalidad que le había quitado la genial mitificación sarmientina del Facundo (LOJO, 2011a, p.363).

E acaba explicitando outra diferença de perspectivas e relatos no campo da história. Ainda que possa ser lido como ficção, não era essa, provavelmente, a proposta do ex-presidente da Argentina, Domingo Faustino Sarmiento, ao publicar *Facundo ou Civilização e Barbárie*, em 1845. David Peña foi o primeiro a dedicar uma obra inteiramente ao caudilho riojano depois do texto sarmientino – com *Juan Facundo Quiroga*, de 1906, e objetivou, além de reparar a imagem de Facundo como herói, despojando-a dos estigmas negativos de crueldade, irracionalidade e barbárie, reivindicar Facundo como representante lúcido da causa da Federação e da legitimidade dessa causa, por defender os justos direitos das províncias (LOJO, 2010, p. 5). Portanto, fatos e versões polêmicas, sem adentrar nas sendas ficcionais. “Ojos de caballo zarco” foi o conto lojeano originado da nota de rodapé. Essa história remeteu a outros casos lidos ou ouvidos, e assim, também “Facundo y el Moro” e “El Maestro y la Reina de las Amazonas”, que trazem o *Tigre de los Llanos* como protagonista/antagonista ou pano de fundo vivenciando “o que poderia ter acontecido”, foram publicados em 2001 na primeira edição de *Amores insólitos de nuestra historia* e republicados em 2011 (LOJO, 2011a, p. 363).

As *Causeries del Jueves*, que tanto impactaram a jovem leitora María Rosa Lojo, foram publicadas por Lucio Victorio Mansilla entre 16 de agosto de 1888 e 28 de agosto de 1890, no jornal Sud-America, e posteriormente compiladas em nove volumes. A brevidade e o caráter autobiográfico, ensaístico e fragmentário característicos desse estilo, que quer dizer “conversa” em francês e se difundiu entre os escritores da geração de 1880 na Argentina, nem seriam mencionados aqui se o grande tema dos textos não fossem o autor de *Una excursión a los indios ranqueles* (1870) e seu tio – Juan Manuel de Rosas. Marca indelével na origem da escritora, citada em todas as entrevistas, está a leitura do singelo *Siete platos de arroz con leche*, no qual Mansilla relata a longa espera pela reunião com o chefe de Estado/chefe de família, ao regressar de sua primeira viagem à Europa. Assim começa:

Desde que empecé a filosofar, o a preocuparme un poco del porqué y del cómo de las cosas, empezó a llamarme la atención que **historia**, es decir, que la palabra subrayada, tuviera no sólo muchas definiciones hechas por los sabios, sino también opuestos significados.

Cicerón, decía: que era el testigo de los tiempos, el mensajero de la antigüedad; Fontenelle, fábulas convenidas, y Bacon, relato de hechos dados por ciertos. Hay, como se ve, para todos los gustos, inclinaciones y criterios, tratándose de lo que se llama historia en sentido elevado; y de ahí viene, sin duda, que historia implique también su poquillo de mentira, como cuando exclamamos: eso no es más que una historia; o: no señor, está usted equivocado, ahora le voy a contar la historia de ese negocio, de la glorificación del personaje A o B. Puede ser que sea cierto que la historia de un hombre no es muchas veces más que la de las injusticias de algunos, aunque hay ejemplos modernísimos en la historia, y bien podría probarse con una apoteosis, que la historia de alguien es la de sus contradicciones e incoherencias, la de sus ingratitudes e injusticias contra todos, por más que en su vida haya ciertos rayos de luz que iluminen el cuadro de alguna buena manía trascendental. (MANSILLA, 2006)

(In)definições para história como ficção e não ficção e para história como fato e versão já nos dois primeiros parágrafos – ainda que ele mesmo fosse o narrador e o personagem histórico.

Com juventude ancestral, as duas preciosas damas, Literatura e História, não dialogam em uma mesa de chá. São experientes enxadristas ou – cartas na mesa – com “*intuición. Segunda vista. [...]*” e “*sus astucias de tahir*” como Lady Cavendish, no conto “Té de Araucaria” (LOJO, 2011a, p.250-251), hábeis jogadoras de pôquer, que pretendem apresentar/validar a verdade, ainda que travestida em blefe.

Postura bastante apaziguadora é a do pesquisador Mario Miguel González, que assevera: “o romance histórico é o gênero mais próximo de fazer da literatura narrativa a história-não-oficial dos povos, particularmente dos vencidos a quem a história habitualmente negou voz” (GONZÁLEZ, 2000). Do mesmo modo, Flávio Loureiro Chaves (1999, p.9) afirma que a fronteira entre história e literatura “não separa; antes, determina o ponto de convergência no qual podemos observar a unidade da obra literária”, lição, segundo ele, ensinada no Brasil primeiramente por Antônio Cândido (1965, p.4):

[...] só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno.

Também conciliadora é Luz Marina Rivas (2004, p.61), que concebe o romance histórico como “*un concepto dinámico, cuyas realizaciones formales dependen de decisiones de escritura relacionadas con los cánones estéticos de una época dada y que surgen en momentos históricos de crisis que producen la pulsión de la búsqueda de la identidad*”. Para a pesquisadora venezuelana, não é possível haver um único cânone formal para um gênero com



vitalidade tão extraordinária ao longo do tempo, especialmente na América Latina. Assim, quando a “*conciencia histórica se hace presente en un texto que reescribe la historia de personajes anónimos y de sus vidas privadas torcidas por la historia colectiva, [...] nos encontramos en la presencia de un sub-tipo de novela histórica: la novela intrahistórica*” (RIVAS, 2004, p.61), termo cunhado pelo ensaísta (e um dos maiores representantes da Geração de 98 espanhola) Miguel de Unamuno e ressemantizado por Biruté Ciplijaus Kairé, Glória da Cunha, María del Carmen Bobes Naves e pela própria Luz Marina Rivas, para caracterizar os romances que recriam o passado a partir de uma perspectiva alheia ao poder e aos grandes acontecimentos políticos e militares (RIVAS, 2004, p.61).

Ao analisar as condições do nascimento do romance histórico como gênero, no começo do século XIX, Perkowska (2008, p.30) cita o crítico literário argentino Noé Jitrik (1995, p.17), que identifica duas pulsões ou tendências favoráveis ao processo: a) o questionamento que um indivíduo se faz sobre sua relação com a sociedade (e que se torna mais urgente quando a diminuição da repressão é acompanhada por incertezas políticas e econômicas); e b) a busca da própria definição de identidade (característica de períodos de mudanças). Obviamente, a explosão de crises econômicas produz incertezas e angústia social, no entanto, continua a ensaísta, para Jitrik “*crisis*” é um conceito produtivo porque estimula o imaginário social, conduzindo-o a uma saída (PERKOWSKA, 2008, p.31). O dinamismo com que o romance histórico contemporâneo ressurgiu do estado residual da década de 1980 permite inferir que se trata da resposta a uma crise, a mudanças complexas e profundas: a forma nova (ou renovada) do gênero sinaliza que o imaginário social canalizou suas buscas tornando-se, nas palavras de María Cristina Pons (1996, p.22), “*testigo de la creciente distancia entre las promesas del capitalismo y la realidad del presente histórico en las que se enclavan*”. A ensaísta explicita que, refutando Menton (1993, p.48), para quem o quinto centenário do descobrimento da América foi o catalisador do auge do romance histórico (sendo um subgênero essencialmente escapista), Pons (1996, p.51) afirma que é o caráter analítico do romance histórico o motivo para a volta ao passado – mais que escapar de um presente desagradável, o que se deseja é confrontá-lo criticamente. O estudioso brasileiro Antonio R. Esteves (2007, 2010) discute os limites entre Literatura e História em vários artigos/capítulos de livros e elabora uma interessante síntese do percurso trilhado pelas narrativas de extração histórica na obra *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*, na qual está embasado, primordialmente, esse subcapítulo. Para o pesquisador, “é quase consenso generalizado que a história e a literatura têm algo em comum: ambas são

constituídas por material discursivo, permeado pela organização subjetiva da realidade feita por cada falante, o que produz infinita proliferação de discursos” (ESTEVEVES, 2010, p.17). Tal proximidade, no entanto, gera uma “grande dúvida epistemológica: será possível conhecer ou representar a história de maneira exata? Ou tudo não passa de uma questão de ponto de vista?” (ESTEVEVES, 2010, p.17). No intuito de responder à questão, analisa duas hipóteses excludentes: a) “a história, como a ficção, com seu discurso narrativamente organizado pelo ponto de vista do historiador também é uma invenção”; ou b) “pode-se chegar à verdade histórica por meio da literatura, discurso tradicionalmente tido como fruto da criatividade de um escritor historicamente localizado em um determinado tempo e espaço a partir do qual enuncia” (ESTEVEVES, 2010, p.18). Retomando o conceito de representação totalizadora, firmado por Maarten Steenmeijer (1991, p.25), Esteves (2010, p.18) afirma que “não se trata de substituir a história pela ficção, mas possibilitar uma aproximação poética de todos os pontos de vista, contraditórios mas convergentes” e, em seguida, associa-se à ensaísta brasileira Heloísa Costa Milton (1992) ao avaliar que “a literatura pode ser considerada uma leitora privilegiada dos signos da história” (ESTEVEVES, 2008, p.18).

Entre 335 a.C. e 323 a.C., Aristóteles, em sua *Poética*, definiu como ‘imitação’ a essência da poesia, *mimesis* capaz de propiciar conhecimento e prazer ao ser humano – estabelecendo, assim, que ao historiador, circunscrito à verdade, cabe tratar “daquilo que realmente aconteceu”, e ao literato, no campo da verossimilhança, “daquilo que poderia ter acontecido” (ESTEVEVES, 2010, p.18). No entanto, “foi apenas no século XIX que a separação entre ambos os discursos parece ter ocorrido de fato. E mesmo assim, tal divórcio nem sempre foi muito claro ou de longa duração”, assevera Esteves (2010, p.18). São inúmeros os exemplos de textos que podem ser considerados, ao mesmo tempo, obras literárias e documentos históricos. “Boa parte da história grega chegou até nós por meio dos versos de Homero, que canta em suas epopeias a história dos povos gregos. O mesmo ocorre com a história dos romanos, divulgada, entre outros, pela *Eneida*, de Virgílio”, explicita (ESTEVEVES, 2010, p.18). Para Esteves, o mesmo ocorreu na Idade Média, com “o *Cantar de mio Cid*, poema fundador da literatura espanhola, ou a *Chanson de Roland*, épico da cultura francesa”, sendo, desde a Idade Antiga, “muito difícil deslindar fronteiras”. Interação semelhante ocorreu com os textos fundacionais americanos, pois os “textos relativos à conquista da América, escritos pelos primeiros europeus que aqui colocaram os pés [...] são estudados como literatura e ao mesmo tempo como história” (ESTEVEVES, 2010, p. 18-19).

Ainda que a memória seja um “elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje” (LE GOFF, 2013, p.435), com o tempo, fica bastante difícil separar o real e o fictício, pois “a memória falha. O ser humano passa a misturar o que realmente aconteceu com o que pensa ter acontecido, ou com aquilo que desejaria que tivesse ocorrido ou, sobretudo, com o que convém que se pense que aconteceu” (ESTEVES, 2010, p. 19). Mario Vargas Llosa (1996), romancista e político, reflete muito sobre as relações entre história e literatura. Assim, no capítulo “*La verdad de las mentiras*”, que integra a obra homônima, ele discute “a verdade que pode ser dita por meio de mentiras, ou seja, da ficção. Todos sabemos que os romances mentem, mas é por meio dessa mentira que eles expressam uma curiosa verdade que só pode expressar-se assim dissimulada, encoberta, disfarçada daquilo que não é.” Citando textualmente Vargas Llosa (1996, p.12), Esteves (2010, p.20) conclui: “As mentiras dos romances, então, nunca são gratuitas: preenchem as insuficiências da vida”. E, ao preencher as lacunas da vida, estabelece-se o paradoxo:

[...] recheada de mentiras – e talvez por isso mesmo –, a literatura conta histórias que a história escrita pelos historiadores não sabe, não quer ou não pode contar. Os exageros da literatura servem para expressar verdades profundas e inquietantes que só dessa forma poderiam vir à luz. Só a literatura – e poderíamos concluir assim as reflexões de Vargas Llosa no referido ensaio – dispõe das técnicas e poderes para destilar esse delicado elixir da vida: a verdade que se esconde nos corações humanos (ESTEVES, 2010, p. 20).

Um ano antes da publicação do livro de Vargas Llosa, o argentino Abel Posse, que coleciona vários prêmios da literatura hispano-americana, afirmou, em uma entrevista publicada na *Revista Iberoamericana* que seu “trabalho literário tinha necessariamente que se valer da historiografia para poder negá-la quando fosse preciso, modificá-la ou reinterpretá-la” (GARCÍA PINTO, 1989, trad. nossa). Ao tratar de temas polêmicos no que tange à colonização da Hispano América, Posse, desmitificando a história com o intuito de descobrir uma visão mais justa, elabora “uma espécie de meta-história para tentar compreender nossa época e nossas raízes” (ESTEVES, 2010, p.21). E, “explicitamente tenta fazer uma revisão histórica oficial da América, que na maior parte das vezes foi escrita pelos vencedores, pelos dominadores” (ESTEVES, 2010, p.21). Segundo Posse, cabe à literatura, enfim, a tarefa fundadora que a transforma em uma grande usina de criação de realidades novas. Por meio de seu fazer legitima-se o espaço humano americano que antes se interpretava sob o ponto de vista puramente europeu (POSSE, 1992) – a Literatura, então, além de estritamente estética, cumpre uma função desmistificadora, pois deve desvelar o encobrimento consciente e inconsciente da realidade histórica americana, dando voz aos invisibilizados.

Ampliando o panorama latino-americano das reflexões sobre as interfaces da ficção literária e da realidade histórica, Esteves (2010, p.22) apresenta as contribuições do mexicano Carlos Fuentes (1992, p.293), ensaísta e romancista histórico, que por muitas décadas escreveu sobre a interação entre literatura e questões sócio-político-econômico-culturais da Latino América. Para o autor de *Terra Nostra*, de 1975, e de *Cristóbal Nonato*, de 1987, por demonstrar-se capaz de criticar a si mesma, a literatura teria conquistado o direito de criticar o mundo. Igualando a realidade expressa pela imaginação verbal à expressa pela narrativa histórica, Fuentes (1992, p.293), considera que a literatura, constantemente renovada, seria a proclamadora de um mundo novo, pois face às turbulências do século XX, a história teria se convertido em probabilidade. “A literatura, no entanto, pode ser o contratempo e a segunda leitura da história”, afirma Esteves (2010, p.22) que, citando o ensaísta mexicano, continua: “violação narrativa da certeza realista e seus códigos [...] o romance ibero-americano é a criação de outra história, que se manifesta na escritura individual, mas que também propõe a memória e o projeto de nossa comunidade em crise” (ESTEVES, 2010, p.22). Em seis de outubro de 1997, Carlos Fuentes participou do programa televisivo brasileiro *Roda Viva*, da TV Cultura, sendo entrevistado por oito jornalistas e literatos (Matinas Suzuki, Antônio Carlos Pereira, Eric Nepomuceno, Igor Fuser, John Dwyer, Bella Josef, Rinaldo Gama e Néelson Ascher). Quando instado a falar sobre um novo ciclo de narrativas, o escritor mexicano afirmou que a partir dos ingredientes mito, memória e esquecimento “se imagina o passado e ainda se dá ao passado a oportunidade que ele não teve. Dar uma segunda oportunidade ao tempo é uma tarefa fundamental do romancista” (BRITO, 1997) e prosseguiu:

Geralmente, a literatura ocidental assimilou seu passado e tem que imaginar o futuro, como Júlio Verne, mas nós somos Júlios Vernes do passado histórico. Temos que recuperar todo esse passado não escrito, esse passado escamoteado pela censura, pela Inquisição, pelo esquecimento e por muitos fatores. E daí o poder de muitos romances, como *Cem anos de solidão* [de Gabriel García Márquez, publicado em 1967] [...] que é um enorme esforço de memória, de recuperação do passado, de dar imaginação ao não-dito do passado. Isso é fundamental para entender a novelística atual do continente (BRITO, 1997).

Outro escritor hispano-americano contemporâneo citado por Esteves (2010, p.22-25) é o argentino Tomás Eloy Martínez, oriundo das prensas jornalísticas. *La novela de Perón* (1985) e *Santa Evita* (1995) estão “situados nessa zona sombria localizada entre a literatura e a história que ele, no entanto, faz questão de classificar como literatura” (ESTEVES, 2010, p.22), e trouxeram fama ao argentino, que acreditava que o escritor pudesse reescrever a história. Posteriormente tendendo ao nihilismo, Martínez, afirma em “Ficção e história: apostas contra o futuro”, que “escrever já não é opor-se aos absolutos, porque nesse mundo já

não há absolutos. O que sobreviveu a tantas crises – políticas, econômicas e de representação, principalmente – foi o vazio”. Atualmente, “desentranhar as mentiras da memória criando uma contramemória” seria contraproducente, pois não é mais necessário “estar a todo instante denunciando que a história oficial foi manipulada pelo poder dominante, que cassou a palavra dos dominados, e que é necessário reescrevê-la, reconquistando essa palavra”. Além da contraposição à versão oficial, o que preencheria o vazio contemporâneo seria “uma série de diferentes versões de um determinado fato histórico, que mudam constantemente de acordo com o enfoque adotado”. Com fronteiras cada vez mais permeáveis, “a equação romance/história deixou de ser um paradoxo nos últimos tempos” (MARTÍNEZ, 1996), restando poucas dúvidas “de que ambas, história e ficção, são escritas não mais para modificar o passado, mas sim para corrigir o futuro, para situar esse porvir no lugar dos desejos” (MARTÍNEZ, 1996). Em entrevista mais recente a Ariel Palacios (2010), Tomás Eloy Martínez poeticamente afirma que o “gelo dos dados históricos se derrete com o sol da narração” e que a “história, em geral é um pêndulo fatal, oscilando entre o branco e o preto, que não deixa lugar para os tons cinzas. Mas os cinzas existem, escondidos pelos ciúmes da história” (PALACIOS, 2010). As ficções sobre a história, assevera Martínez, “recuperam os sonhos de uma comunidade, e [...] permitem que esses sonhos regressem à comunidade, transformados em cultura e tradição” – desse modo, “temos que ver a história como cultura, não só como realidade. É o que a própria História faz com a Literatura” (PALACIOS, 2010).

O autor de *Santa Evita* chama à atenção o que considera mais importante nas ficções escritas sobre a história: saber que “as tradições e os mitos são um tecido, cujos fios mudam incessantemente a forma e o sentido do desenho”. Nesse sentido, a reconstrução do passado histórico recupera o imaginário permitindo que a comunidade, depois de apoderar-se desses valores, lhes dê “vida de outra forma” (ESTEVEVES, 2010, p.24). Ao reconstruírem versões, opondo-se ao poder, as ficções sobre história sinalizam para adiante, anunciando “sempre novos caminhos que garantam a pluralidade das culturas organizadas em um mundo multipolar”. Sendo a literatura “leitora privilegiada dos signos da história, [...] é cerne de renovação” (ESTEVEVES, 2010, p.24) – por vezes infinita, elucida Martínez:

Há livros que nunca terminam de ser lidos, nem de ser escritos, porque a história é como um rio, está num movimento incessante. As mãos que movem esse tear da história não são só do autor, são muitas, são de cada um dos leitores e vêm de infinitas margens, que fica difícil de dizer de que é esta ou aquela página. É assim como o passado reescreve nas novelas, as histórias do porvir (PALACIOS, 2010).

Retomando Martínez (1996), Esteves (2010, p. 24) esclarece que “escrever e refletir sobre a escritura [...] sempre foi uma tensão extrema na América Latina, onde até a

história e a política nasceram como ficção”. Associando os relatos ficcionais a atos de provocação que “tratam de impor ao leitor uma representação de realidade que lhe é alheia”, o jornalista/literato argentino esclarece que a escritura é “ao mesmo tempo, uma profecia e uma interpretação do passado” (2010, p. 24). Nesse embate, há que se perceber, nas palavras de Esteves (2010, p.24), que o “discurso histórico, no entanto, não é uma aporia: é uma afirmação. Onde há uma incerteza, ele instala (ou finge instalar) uma verdade. Onde há uma conjectura, acumula dados”; mas a única verdade possível nos tempos atuais, continua o ensaísta brasileiro, “é um relato da verdade, relativa e parcial, que há na consciência e nas buscas do narrador” (ESTEVEVES, 2010, p.24).

Analisando o jogo de xadrez (ou de pôquer) das damas História e Literatura, Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves (2007, p.12) inferem que

Embora a visão positivista do século XIX tivesse atribuído à história um caráter científico e reduzido sua dimensão épica, mítica e dramática, muitos historiadores do século XX postulam que a explicação e a interpretação, atividades inerentes a esse campo do saber, predominam sobre o mero relato dos fatos. A pretensa objetividade do fazer histórico deixa evidente critérios subjetivos, como a seleção de documentos e fontes utilizados, o ponto de vista adotado pelo historiador, os métodos escolhidos, os objetivos propostos e até mesmo a própria estrutura narrativa, que pouco difere daquela utilizada pelos romancistas.

Polêmicas ainda persistem. A seguir, ainda tendo por base os textos de Antonio R. Esteves, serão apresentadas algumas considerações dos principais estudiosos do tema. Retomando Hayden White em *Meta história: a imaginação histórica do século XX* (1990) ou em *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura, até o início do século XIX* (1994), Esteves (2010, p.26) lembra que “a historiografia era considerada uma arte narrativa, reconhecendo-se, em geral, sua natureza literária”. A associação da verdade com o fato histórico, ocorrida a partir do século XIX, entretanto, delegou “à ficção o papel de fantasia ou invenção, o que, se não negava a própria história, pelo menos dificultava o seu entendimento” (2010, p. 26). Para Paul Ricoeur, principalmente em *O Tempo e a Narrativa*, 1994, o intercruzamento entre o real e o ficcional se dá a partir da temporalidade, pois “tudo o que se conta acontece no tempo, e o que aconteceu no tempo é possível de ser contado” (ESTEVEVES, 2010, p.26). Inscrevendo-se, portanto, na “categoria temporal na medida em que se articula na forma discursiva do enredo [...] tanto a narrativa histórica quanto a narrativa ficcional seriam formas simbólicas” (ESTEVEVES, 2010, p.26).

A própria concepção de história transformou-se no decorrer dos tempos. Seja a partir do *New criticism* norte-americano ou da francesa Escola dos *Annales*, foi exigido da história maior integração com outras ciências humanas, especialmente a Sociologia e a Geografia, e até mesmo com a as Artes, explicita Esteves (2010, p.26), que continua, agora

citando o historiador Peter Burke (1992, p.10), para quem tal processo “se contrapõe à história positivista tradicional rankiana vigente no século XIX”. O relativismo cultural e o princípio de que tudo tem história forneceram os subsídios para a nova proposta e, de acordo com Burke (1992, p.11), “a base filosófica da nova história é a ideia de que a realidade é social ou culturalmente construída”. Essa concepção, entretanto, não foi consensual. Insurgindo-se contra a excessiva amplitude do conceito “história”, vários estudiosos de formação marxista, historiadores tradicionais, se contrapuseram à ascensão da história social, considerada pelo inglês Eric Hobsbawm (1998, p.203) “esse recipiente amorfo para tudo, desde mudanças no físico humano até o simbólico e o ritual, e sobretudo para as vidas de todas as pessoas, de mendigos e imperadores”. Posição intermediária ocuparia o arqueólogo e historiador francês Paul Veyne (1998, p.12) que, embora tenha afirmado em *Como se escreve a história*, de 1971, que “os historiadores narram os fatos reais que tem o homem como ator: a história é um romance real”, assegura que “a história está assentada na narrativa”. Isso reitera o que foi postulado por Aristóteles, explicitando a dicotomia entre o ficcional e o histórico. (ESTEVES, 2010, p.27).

De acordo com Esteves (2010, p.28), Marcia Valéria Zamboni Gobbi (2004, p.39), apresenta sinteticamente o percurso das relações entre literatura e história desde Aristóteles, pois “[...] para Platão, o poeta não é capaz de atingir a verdade, sequer *conhecer* a realidade”. A pesquisadora informa que os reflexos da visão aristotélica puderam ser percebidos até o século XIX e que os desdobramentos das relações entre a história e a literatura embasaram o pensamento de vários filósofos que postularam a cientificidade da história. O alemão Hegel (1770-1831), coincidindo o desaparecimento da época heroica com o início da historiografia, distinguiu o modo de criação do ficcionista e do historiador, sendo que este “deve narrar o que existe, e tal como existe, positivamente, sem as deformações arbitrárias da criação poética” afirma Esteves (2010, p.29).

Assim se delimitava o ambiente cultural que embalou o nascimento do romance histórico, teorizado posteriormente pelo filósofo marxista húngaro György Lukács (1885-1971) e por seu contemporâneo e também filósofo marxista, o russo Mikhail Bakhtin (1895-1975). Lukács entendia “o romance moderno como uma espécie de epopeia da burguesia” e Bakhtín, com forte embasamento formalista e talvez o maior teórico do romance no século XX, preferia defini-lo como “oposição à épica, narrativa do passado absoluto, mítico, fechado e imutável” (GOBBI, 2004, p.51). Para Bakhtin, o gênero romance reinterpreta ideologicamente o passado e tem na instabilidade, e não no acabamento semântico, “na luta

com outros gêneros e consigo mesmo seus traços básicos”. O plurilinguismo e a multiplicidade de vozes inerentes a esse gênero tornam-no permeável e permitem a interação com outras linguagens, geralmente estilizadas e paródicas, sendo, ao mesmo tempo, “marca [...] de inferioridade, de rebaixamento com relação ao gênero épico” e ponto fulcral para “no campo da representação, a atualização do objeto”, contribuir para a dessacralização do mesmo, ensina Esteves (2010, p.29-30). A partir de Roland Barthes (1915-1980), os estruturalistas “antecipam e permitem as reflexões dos pós-modernistas, que passam a encarar a história como discurso, ou construção discursiva e cultural” (Esteves, 2010, p.29-30). Ao relacionar história e literatura, Marcia Gobbi (2004, p.56) salienta ser fundamental a “abordagem do fato histórico enquanto produto de um processo de significação”, concepção divulgada pela ensaísta canadense Linda Hutcheon e por outros estudiosos de tais relações na produção ficcional contemporânea (ESTEVES, 2010, p.30).

Citando Mikhail Bakhtin (1990, p. 110), para quem o romance é um gênero híbrido porque nele duas vozes caminham juntas e lutam no território do discurso, Esteves (2010, p.30) assegura que “muito mais que o romance *tout court*, o que chamamos de romance histórico é um gênero narrativo híbrido, surgido de um processo de combinação entre história e ficção”. Para o crítico espanhol García Gual (2002, p.11), trata-se de um gênero bastardo e ambíguo, repercute Esteves (2010, p.30), que adverte: “embora desperte mais interesse no homem contemporâneo que quaisquer outras formas mais objetivas de linguagem, não se deve esquecer de que o substantivo nessa expressão é o romance”, a ficção (mesmo que profundamente embasada em acontecimentos ou personagens históricos).

Esse gênero híbrido, gerado como a ‘epopeia da burguesia’, foi delineado por Sir Walter Scott (1771-1832), durante o Romantismo. A maior percepção histórica das pessoas dessa época (e, conseqüentemente, o desejo pela leitura dessa variante narrativa) foi decorrente da Revolução Francesa e das campanhas napoleônicas, entre outros eventos que marcaram o início do século XIX, explicita Esteves (2010, p.31). Em *O romance histórico* (1936-1937), Lukács aponta *Waverley*, de 1814, como marco inaugural do romance histórico, popularizado posteriormente com a publicação, em 1819, de *Ivanhoé*. Dois princípios norteiam o esquema do romance histórico criado por Scott (que se impôs como modelo), ensina Lukács (1977): a) a ação deve ocorrer em “um passado anterior ao presente do escritor, tendo como pano de fundo um ambiente rigorosamente reconstruído, onde figuras históricas ajudam a fixar a época” e b) na trama, com personagens e eventos fictícios, deve ser introduzido “um episódio amoroso geralmente problemático, cujo desenlace pode variar,



ainda que, na maioria das vezes, termine na esfera do trágico”. Salienta, ainda, que a ilusão de realismo e a possibilidade de fuga de uma realidade insatisfatória vivida pelos leitores deveriam estar bastante equilibradas no romance histórico romântico, que apresentaria realidade e fantasia amalgamadas no espaço discursivo (ESTEVES, 2010, p.32).

Para o crítico espanhol Amado Alonso (1984, p.26), embora o romance histórico não tenha mudado substancialmente ao longo do século XIX, visto que os escritores realistas praticamente seguiram o modelo romântico, algumas transformações devem ser destacadas. Esteves informa que a principal mudança ocorre ainda na primeira metade do século XIX, quando Alfred de Vigny (1797-1863), assentando o conceito de história em ações individuais (e não no movimento coletivo), publica *Cinq-Mars* (1826), na qual os personagens históricos exercem o protagonismo, em desacordo com o modelo scottiano. Algumas obras de Victor Hugo (1802-1885), ao exaltarem heróis reais com o intuito de replicar no presente caótico as lições morais do passado, exibem o mesmo tipo de ruptura, ainda que a concepção histórica deste seja mais progressista que a de Vigny, “já que o autor de *O corcunda de Notre Dame* (1831), ao mesmo tempo em que eleva certos heróis, também oferece às massas um papel que não se encontra na produção de outros autores” (ESTEVES, 2010, p.32).

Outras transformações significativas têm lugar no Realismo: Gustave Flaubert (1821-1880), ao localizar a ação de *Salammbô*, de 1862, na Cartago antiga e ali retratar reivindicações classistas relacionadas ao capitalismo do século XIX, quebra o paradigma scottiano (de situar a ação na Idade Média, no próprio país do escritor) e possibilita a contemplação de locais e tempos sem estreita relação com as vivências do autor – sendo esta a grande contribuição do literato francês ao romance histórico (ESTEVES, 2010, p.33). Também estabelece novos caminhos o russo Leão Tolstói (1828-1910), ao narrar com fluidez e vitalidade o imbricamento entre Literatura e História – *Guerra e Paz* publicado entre 1864 e 1869, é o modelo da “moderna epopeia da vida popular”, de acordo com Lukács (1977, p.100), que considera os grandes momentos históricos de crise como favoráveis ao questionamento sobre o próprio sentido da história. Assim, Tolstói teria escolhido brilhantemente a sua conjuntura histórica: a invasão da Rússia pelos soldados de Napoleão Bonaparte, geradora de uma crise que se imiscuiu nos âmbitos doméstico, familiar e amoroso de personagens fictícias comuns, não afeitas a atos heroicos, e de personagens históricas, retratadas em posição secundária. A descrição da trajetória do povo no romance russo é mais complexa que nas obras do escocês Walter Scott ou nas do escritor italiano Alessandro Manzoni (1785-1873), que enfatiza inequivocamente a “esfera coletiva como verdadeiro

fundamento do processo histórico, procedimento que compõe um realismo eminentemente visceral” (ESTEVEES, 2010, p.33).

Esteves (2010, p.34) reputa à essência híbrida do romance a crise vivenciada pelo romance histórico desde a origem, sendo as concepções do romance constantemente renovadas devido ao imbricamento com a sociedade e às “mudanças epistemológicas que se verificam na concepção de história”. Assim, no início do século XX, alterações na concepção do discurso histórico e do próprio modo de historicizar, bem como a revolução das vanguardas artísticas, acabaram delineando uma forma diferente de composição ficcional, apresentando o “autor como uma espécie de criador de mundos, dentro dos quais ele estabelece as normas que os regem e as relações existentes entre as diversas partes que o compõem” (ESTEVEES, 2010, p.34). A autorreferencialidade que o romance contemporâneo estabelece exige que o leitor firme com ele um pacto de leitura, posto que o pacto realista se esvanece – e nenhum outro gênero ficcional teria sofrido essa ruptura com mais intensidade que o romance histórico pois, como afirma Alcmeno Bastos (2007, p.13), “nenhuma outra modalidade de romance coloca tão claramente o problema fundamental da *referencialidade*, isto é, o problema das relações da narrativa de ficção com a realidade empírica”.

A partir da segunda metade do século XX, alguns críticos como Roberto González Echeverría, Raymond Souza, Fernando Aínsa, Alexis Márquez Rodríguez, Seymour Menton, Marilene Weinhardt, André Trouche, Peter Elmore, Célia Fernández Prieto, Glória da Cunha, María Antonia Zandanel e Magdalena Perkowska, entre outros, ao investigarem o romance histórico latino-americano, apontaram especificidades que marcam o distanciamento do modelo scottiano. Entre as mudanças mais significativas no âmbito do romance histórico apontadas por Fernando Aínsa (1988, 1991, 1997), reorganizadas e sintetizadas por Seymour Menton (1993), retomadas por Célia Fernández Prieto (1998) e Magdalena Perkowska (2008), segundo Esteves (2010, p.35) destaca-se o fato de que, a partir das últimas décadas do século XX, os aspectos históricos têm se tornado o ponto fulcral dos romances, abandonando a função “ambiente”, até então exercida. É o intenso questionamento e a busca identitária no próprio fato histórico o objeto a ser reconstruído ficcionalmente pelos escritores, não mais a visão romântica de mundo inerente ao modelo scottiano. Para o crítico venezuelano Alexis Márquez Rodríguez (1991, p.47), a reinterpretação de eventos e de personagens históricos é “direito conquistado pelo romancista [...], independentemente dos julgamentos anteriormente a eles atribuídos pelos assim chamados historiadores oficiais”.

Reconhecendo o pioneirismo do escritor e crítico literário uruguaio Angel Rama que, em 1981, nomeou ‘Novo Romance Histórico Latino-americano’ a essa vertente narrativa, Seymour Menton (1993, p.29), em *La nueva novela histórica de América Latina: 1949-1992*, analisa as origens do que ele considera ser um subgênero do romance histórico. O conceito foi (e continua) se aperfeiçoando, principalmente a partir dos estudos de Fernando Aínsa, que publicou, em dezembro de 1988, o artigo “El proceso de la nueva narrativa latinoamericana. De la historia y de la parodia”, no jornal *El Nacional*, de Caracas. Nele, o autor explicita a forma peculiar com que a narrativa hispano-americana vem tratando a história e a crescente utilização, por escritores, da paródia que por vezes se encaminha para a sátira e por vezes para o grotesco. Além de apontar “profundas mutações” da ficção histórica hispano-americana, Aínsa elenca as diversas peculiaridades que a caracterizam e que são por ele apresentadas mais detalhadamente em artigos posteriores.

Em 1991, Ainsa publica “La nueva novela latinoamericana”, artigo no qual constata (após análise de diversas obras de autores latino-americanos da década de 1980 em diante) a ruptura com um modelo estético único. A polifonia de estilos e a desconstrução de valores tradicionais gerada pela fissura de signos identitários nacionais são marcas dessa nova expressão narrativa, que inova bastante se comparada “às obras dos períodos anteriores, seja o romance histórico romântico, forjador e legitimador da nacionalidade, seja o romance histórico do realismo, crônica fiel da história, seja, ainda, o romance histórico modernista, de elaborado esteticismo”, assevera Esteves (2010, p.36). No mesmo ensaio, Fernando Aínsa (1991, p. 83-85) apresenta um Decálogo do Novo Romance Histórico, que tem como aspecto primordial encontrar o indivíduo perdido atrás dos acontecimentos; descobrir e elevar o ser humano à sua dimensão mais autêntica, mesmo que ele pareça inventado, mesmo que ele seja de algum modo inventado. Esteves (2010, p.36-38), em seu livro, transcreve tais características:

- 1- O novo romance histórico caracteriza-se por fazer uma releitura crítica da história.
- 2- A releitura proposta por esse romance impugna a legitimação instaurada pelas versões oficiais da história. Nesse sentido, a literatura visa suprir as deficiências da historiografia tradicional, conservadora e preconceituosa, dando voz a todos os que foram negados, silenciados ou perseguidos.
- 3- A multiplicidade de perspectivas possíveis faz com que se dilua a concepção de verdade única com relação ao fato histórico. A ficção confronta diferentes versões, que podem ser até mesmo contraditórias.
- 4- O “novo romance histórico” aboliu o que Bakhtín (1990, p. 409) chama de “distância épica” do romance histórico tradicional, pelo uso de recursos literários como o emprego do relato histórico em primeira pessoa, monólogos interiores, descrição da subjetividade e da intimidade das personagens. Desse modo, o

romance, por sua própria natureza aberta, permite uma aproximação ao passado, numa atitude dialogante e niveladora.

5- Ao mesmo tempo em que se aproxima do acontecimento real, esse romance se afasta deliberadamente da historiografia oficial, cujos mitos fundacionais são degradados.

6- Há, nesse tipo de romance, uma superposição de tempos históricos diferentes. Sobre o tempo romanescos, presente histórico da narração, incidem os demais.

7- A historicidade do discurso ficcional pode ser textual, e seus referentes documentar-se minuciosamente ou, pelo contrário tal textualidade revestir-se de modalidades expressivas do historicismo a partir da invenção mimética de textos historiográficos apócrifos, como crônicas e relações.

8- As modalidades expressivas dessas obras são muito diversas. Em algumas, as falsas crônicas disfarçam de historicismo suas textualidades. Em outras, se valem da glosa de textos autênticos, inseridos em textos onde predominam a hipérbole ou o grotesco.

9- A releitura distanciada, carnavalizada ou anacrônica da história, que caracteriza essa narrativa, reflete-se numa estrutura paródica. No interstício deliberado da escritura paródica surge um sentido novo, um comentário crítico de uma textualidade assumida, no qual a história reaparece sob uma visão burlesca ou sarcástica. Dessa forma, o discurso histórico é despojado do absolutismo de suas verdades, a fim de construir alegorias e fábulas morais.

10- A utilização deliberada de arcaísmos, *pastiches* ou paródias, associada a um agudo sentido de humor pressupõe uma maior preocupação com a linguagem, que se transforma na ferramenta fundamental desse novo tipo de romance, levando à dessacralizadora releitura do passado a que se propõe. (ESTEVEES. 2010, p.36-38)

Inexiste, portanto, a possibilidade de encontrar uma verdade única e inequívoca no novo romance histórico, como em qualquer obra literária. As múltiplas releituras (carnavalizadas, anacrônicas, paródicas) propõem a revisão temática na escritura da história e a discussão sobre sua forma discursiva, infere Muryel da Silva Papeschi (2014, p.22) na dissertação *Juan Facundo Quiroga: um homem, vários personagens*, que estuda o reposicionamento do *Tigre de Los Llanos* a partir do discurso híbrido de María Rosa Lojo, no qual a memória cultural e a literária se inter-relacionam. Papeschi ressalta que a superposição de tempos históricos e os novos códigos estéticos do romance histórico, inerentes ao gênero, instigam o questionamento de crenças e valores estabelecidos, inviabilizando limites e formatações ao gênero em processo (PAPESCHI, 2014, p.22).

Em “Epos e Romance: sobre a metodologia do estudo do romance”, publicado em *Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance*, Bakhtín (1990, p.397) expõe:

O romance é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado. As forças criadoras dos gêneros romanescos realizam-se sob a plena luz da história. A ossatura do romance enquanto gênero está longe de ser consolidada, e não podemos ainda prever todas as suas possibilidades plásticas.

A constante mutação enseja constantes estudos. Assim, Esteves (2010, p.38) reputa como didática e operacional a síntese das diferenças entre o novo modelo romanescos e o modelo scottiano elaborada por Seymour Menton (1993, p.42-44) e retoma as seis marcas

definidoras do subgênero Novo Romance Histórico Latino-americano postuladas pelo ensaísta em *La nueva novela histórica de América Latina: 1949-1992*, apresentadas a seguir:

- 1- A primeira dessas diferenças está associada a uma concepção filosófica, segundo a qual seria praticamente impossível captar a verdade histórica ou a realidade. Da mesma maneira, muda-se a concepção tradicional de tempo, passando a história a ser vista como formação cíclica. Paradoxalmente, seu caráter de imprevisibilidade faz com que possam ocorrer os acontecimentos mais absurdos e inesperados. Essa forma de pensar, embora assentada em princípios filosóficos comuns no século XX, foi amplamente divulgada a partir da obra do escritor argentino Jorge Luís Borges (1899-1986);
- 2- Outra marca é a distorção consciente da história, mediante anacronismos, omissões ou exageros;
- 3- A ficcionalização de personagens históricos bem conhecidos, ao contrário da fórmula de Scott, que os relegava ao pano de fundo;
- 4- A utilização da metaficção ou comentários do narrador sobre o processo de criação;
- 5- A intertextualidade atua nos mais variados níveis;
- 6- Tal intertextualidade está principalmente vinculada aos fenômenos estudados por Mikhail Bakhtin como dialogia, carnavalização, paródia e heteroglossia (ESTEVES, 2010, p.38)

Conceituada em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (BAKHTIN, 1987), a carnavalização bakhtiniana caracteriza-se pela subversão de valores oficiais e desestabilização do *establishment* (ordem ideológica, econômica e política que constitui uma sociedade ou a elite que controla essa ordem) provocada pelo riso, por exageros caricaturescos e humorísticos, pela ênfase na funcionalidade corporal (sexual e fisiológica) e pela tendência ao grotesco. Conquanto o caráter renovador e contestador da ordem vigente, inerentes à carnavalização, sejam marcas essenciais do Novo Romance Histórico Latino-Americano, Esteves (2010, p.39) pondera ser improvável que parte considerável dos escritores anteriores a 1970 conhecessem Bakhtin, pois as traduções francesas responsáveis pela popularização do filósofo russo no Ocidente foram publicadas apenas no final da década de 1960. Citando Menton (1993, p.44), Esteves infere que o reiterado uso da carnavalização na América Latina relacione-se mais “a obras como *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, publicado em 1967 ou aos romances de Alejo Carpentier, o criador do real maravilhoso, do que à leitura de Bakhtin propriamente dita” (ESTEVES, (2010, p.39).

Outro recurso bastante utilizado na composição das narrativas de extração histórica latino-americanas, muitas vezes associado à carnavalização, é a paródia: uma apropriação do discurso alheio, que objetiva “inverter padrões, desestabilizar, desconstruir, distorcer, ridicularizar ou simplesmente dar aos textos primeiros uma nova e surpreendente versão, efeito alcançado pela dimensão simbólica das palavras” (ESTEVES, 2010, p.39). Silviano Santiago (2000, p.20), em “O entre-lugar do discurso latino-americano”, já apontava ser prática constante, principalmente na América Latina, que autores de romances brinquem

“com os signos de um outro escritor, de uma outra obra”, alçando, assim, à categoria de um ato de prazer essa intertextualidade paródica, ao revelar que “as palavras do outro tem a particularidade de se apresentarem como objetos que fascinam seus olhos, seus dedos e a escritura do segundo texto é em parte a história de uma experiência sensual com o signo estrangeiro” (SANTIAGO, 2000, p.20).

Seymour Menton (1993, p.42) não considera imperiosa a presença de todas as seis características por ele propostas para que uma obra seja inscrita no novo romance histórico, aspecto que instiga a crítica literária Célia Fernández Prieto (1998, p.154-9), exercitando a concisão, a reduzir as características dessa prática literária a apenas duas, arroladas a seguir:

- 1 – Há uma distorção do material histórico (acontecimentos, personagens e cronologia estabelecidos pela historiografia oficial) ao ser incluído na diegese ficcional, através de três procedimentos narrativos: proposta de histórias alternativas, apócrifas ou contrafáticas; exibição de procedimentos de hipertextualidade; e multiplicação de anacronismos, cujo objetivo é desmontar a ordem “natural” da historiografia;
- 2 – A presença da metaficção como eixo formal e temático é o traço mais relevante, revelando-se tanto nas técnicas narrativas quanto no sentido global do texto. Ao valer-se dos mecanismos da metanarração, essa metaficção usa-os para questionar ou apagar os limites entre a ficção e a realidade, ou seja, a ficção e a história. (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 154-9).

Ainda que o grau de ruptura com relação ao modelo scottiano tradicional varie a cada autor (ou mesmo a cada obra), Esteves reitera que é o desejo de reler criticamente a História o que move as narrativas de extração histórica. Para tanto, as ficções se apresentam “seja impugnando as versões oficiais, seja abolindo a distância épica do romance tradicional, seja invertendo os paradigmas clássicos para dar voz àqueles que foram, ao longo do tempo, excluídos, silenciados, ou mesmo mantidos à margem da história” (ESTEVES, 2010, p.40). Em uma espécie de via de mão dupla, a pluralidade de versões sobre registros históricos hegemônicos oferecida pela narrativa de extração histórica favorece o desenvolvimento da consciência latino-americana e, essa consciência, consolidada, busca o gênero literário que melhor expressa esse desejo de repensar o *statu quo* criticamente, favorecendo a proliferação dessa modalidade de narrativa. Esteves prossegue afirmando que “contestando as convenções da historiografia e da composição romanesca tradicional, o romance contemporâneo ultrapassa as fronteiras entre teoria e prática, produzindo uma espécie de simbiose entre uma e outra” (ESTEVES, 2010, p. 41). Em “Espejo de dos rostros. Modernidad y postmodernidad en el tratamiento de la historia”, Marco Aurelio Larios (1997, p.133) acrescenta que é impossível falar sobre novo romance histórico sem perceber que essa narrativa se insere em

*locus* conhecido, mesmo que por pós-modernidade se entenda uma atitude de incredulidade dos latino-americanos ante a história e, especialmente, ante a forma de representá-la.

Ao cotejar a metaficção historiográfica e a nova narrativa histórica latino-americana, Esteves (2010, p.41) considera que, com as devidas ressalvas, seria possível encontrar equivalência em tais conceitos pois, citando Linda Hutcheon (1991, p.21), essa modalidade romanesca incluiria “aqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente autorreflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos”. Nessas obrasos protagonistas parecem ser os próprios elementos textuais de uma espécie de jogo narrativo no qual predomina a paródia, “uma das formas mais importantes da moderna autorreflexividade, uma forma de discurso interartístico”, segundo Linda Hutcheon (1985, p.13 apud ESTEVES, 2010, p.41). No entanto, ao se oporem à exploração e à alienação capitalistas sem abordar as contradições do sistema capitalista globalizado, os romances vinculados à vertente metaficção historiográfica deixam transparecer desencanto com relação à possibilidade de mudanças. Para Esteves, tais textos parecem estar presos “nas malhas da paródia, da relativização, da desconfiança com relação ao relato fundador”, gerando “a sensação de se estar encerrado em um labirinto de significantes sem significados, composto, em última instância, pelo próprio discurso” (ESTEVES, 2010, p.41). Ainda assim, o crítico reputa como bastante significativa uma das principais peculiaridades apontadas pela ensaísta canadense: a recuperação de personalidades periféricas, marginalizadas, esquecidas ou menosprezadas pelo discurso hegemônico –as “ex-cêntricas” (ESTEVES, 2010, p.41).

Já Magdalena Perkovska (2008, p.34) assevera que as novas práticas e as novas relações na produção de sentido nesta narrativa, em que História e Literatura estão imbricadas, forjadas por recursos diversos (fragmentação; superposição de planos narrativos e temporais; meta-narração; intertextualidade; anacronismos; paródia e humor) são as responsáveis pela impossibilidade no trato do romance histórico *tout court*, obrigando a crítica a recorrer a adjetivos como “nova”, “contemporânea”, “(a mais) recente”, “atual”, “pós-moderna”. Tais determinantes evidenciam as transformações no gênero e a distância entre os parâmetros (formais, temáticos e ideológicos) do romance histórico tradicional e as características muito menos unívocas e ainda em processo de construção do romance histórico produzido nas três últimas décadas do século XX (PERKOVSKA, 2008, p.34). No entanto, a autora, citando o crítico literário venezuelano Carlos Pacheco (2001, p.208), analisa que esses

qualificativos, ainda que marquem ao mesmo tempo continuidade e ruptura com o registro genérico, são questionáveis por “*su rápida caducidad*”.

Conquanto sejam muitas as subcategorias propostas para classificar esse tipo de narrativa, novas proposições continuam surgindo. Assim, Esteves, depois de salientar a importância da releitura da história proposta pelo romance, pondera que

tem pouca relevância classificar esse tipo de narrativa em subcategorias como “novo romance histórico”, como o fazem Aínsa (1991), Menton (1993) ou Perkowska (2008); “romance histórico” simplesmente, como preferem muitos; “narrativa de extração histórica”, seguindo André Trouche (2006); “narrativa histórica”, como o faz Glória da Cunha (2004); “ficção histórica” de acordo com Weinhardt (1998, 2002, 2004); ou simplesmente repetir a expressão de Hutcheon (1991), “metaficção historiográfica” (ESTEVES, 2010, p. 42).

Para o crítico, buscar a origem do romance histórico no século XIX ou “circunscrever o fenômeno diretamente na pós-modernidade” não altera a inegável “importância dessa releitura da história proposta pelo romance” (ESTEVES, 2010, p. 42). História que “por mais que tenham anunciado os apocalípticos, não chegou a seu fim”, assevera Esteves (2010, p. 43) e que, gerando demandas, estimularia a produção de mais invenções, “de modo que insuspeitadas novas formas do gênero inevitavelmente irão abrir seus caminhos”, expõe Fredric Jameson (2007, p.203).

Aos leitores, dialogicamente, caberia a palavra final. E também, no entender de Vargas Llosa (1996, p.12), a eles caberia, “em seu regresso à realidade, após a viagem pelo universo da ficção, aplacar a insatisfação que a realidade imperfeita causa” (ESTEVES, 2010, p. 43). Sobre essa jornada, o professor universitário na área de Psicologia e ganhador do Prêmio Jabuti Melhor Livro de Ficção de 1993 por *Aqueles cães malditos de Arquelau*, Isaías Pessotti (1994), considera o “turismo temporal” uma explicação plausível para o consistente sucesso do romance histórico – pois nele, os leitores contemporâneos poderiam aplacar “a sede do exótico em viagens temporais realizadas por meio da leitura” revisitando o passado como “uma aventura já consumada e inofensiva” (ESTEVES, 2010, p. 65). Assim, embora sejam poucos os roteiros ainda desconhecidos no Planeta Azul, há abundantes possibilidades turísticas na atualidade: “livros de memórias, biografias, autobiografias, narrativas históricas romanceadas ou romances históricos: gêneros híbridos relacionados com a história” (ESTEVES, 2010, p. 65). Esses textos proporcionam a segurança do retorno à realidade, analisa o psicólogo Pessotti, necessária para que o “prazer da aventura não se desgaste na ansiedade” e para que seja evitada “a insegurança da fantasia ilimitada, ameaça de uma separação definitiva com a realidade, que pode levar ao delírio” (ESTEVES, 2010, p. 65). Ao



ter garantida, inconscientemente, a certeza de que “tudo retornará ao plano do sublime ou do racional em qualquer momento”, na expedição propiciada pelo romance histórico, “é como se o leitor fizesse uma viagem ao sótão dos avós, onde se podem reviver pessoas, diálogos e episódios, mesmo aqueles mais dramáticos, com a segurança de que, fechada a porta, ou seja, fechado o livro, tudo voltará ao normal” (ESTEVES, 2010, p. 65).

Buscando explicitar as razões pelas quais o romance histórico é um dos mais lidos/publicados na atualidade, Esteves (2010, p.66) cita o crítico Carlos Mata Induráin (1995, p.60), que assevera ser o gênero “uma forma essencial de recuperação da memória coletiva, além de fonte de aprofundamento de liberdade”, facultando aos leitores a possibilidade de compreender que as ações humanas no tempo e no espaço podem ser registradas sob diferentes formas, corroborando a forma contemporânea de enxergar a própria história como um conjunto de verdades diferentes e não necessariamente excludentes. Outro motivo para o mergulho no passado seria reencontrar heróis e modelos que permitiriam avultar a conquista identitária, fornecendo tanto explicações coerentes para o presente em crise, quanto soluções que ajudem a superar a crise do momento histórico contemporâneo. O resgate e a preservação da tradição subsidiariam identidades abaladas em momentos de crise sócio-político-econômica-cultural, permitindo a correção do presente e a projeção do futuro (MATA INDURÁIN, 1995, p.60).

Para a pesquisadora mineira Leticia Malard (1996, p.144), em “Romance e história”, que Esteves julga ser “lúcido e pioneiro artigo sobre o romance histórico brasileiro contemporâneo”, o intento de reconstrução do novo a partir do velho seria “uma faca de dois gumes”, pois se “representa uma saudável busca de identidade nacional”, também pode “transmitir uma falsa ideia do momento ficcionalizado” (ESTEVES, 2010, p. 67). Um grande risco, nas reconstruções utópicas do passado, seria idealizar personagens que sofreram / perceberam arbitrariedades, mas perderam suas batalhas.

Ao querer denunciar as arbitrariedades cometidas ao longo de nossa história, que não foram poucas, pode-se estar idealizando certos personagens ou acontecimentos históricos, especialmente aqueles personagens que se rebelaram em determinado momento e foram vencidos. Por não terem vencido, não se pode imaginar o que teria ocorrido se seu modelo de sociedade tivesse prevalecido, e a tendência é mitificá-los (MALARD, 1996, p.144).

O artigo “O romance histórico contemporâneo na América Latina”, publicado em 1997 por Vera Follain de Figueiredo, tem como subtítulo “Da alegria e da angústia de diluir fronteiras: o romance histórico, hoje, na América Latina”. Antes de diluir fronteiras, a pesquisadora brasileira delimita espaços, definindo romance histórico clássico, romance

histórico de resistência e romance histórico “pós-moderno”. O romance histórico clássico seria “fruto de uma grande fé na história enquanto processo universal de desenvolvimento direcionado para um fim ótimo e se alimentava da crença na possibilidade de um conhecimento objetivo do passado” (FIGUEIREDO, 1997). Em oposição a ele, o romance histórico de resistência “voltou-se contra a visão universalizante da história segundo um paradigma ocidental, denunciando as falácias desse discurso tido como científico” (FIGUEIREDO, 1997). No entanto, o subgênero, revela a ensaísta, objetivando “criar uma outra história, se contrapondo à versão oficial, revelou também [...] uma crença na história, não mais como verdade única mas como conflito de versões no qual cabe afirmar a visão dos vencidos” (FIGUEIREDO, 1997). Ou seja, mesmo lutando contra as exclusões e as invisibilizações promovidas pelo poder e trazendo à tona aspectos do passado silenciados em representações canônicas/oficiais, “é ainda a história que sai engrandecida – mas uma outra história, que uma vez resgatada, tem em si um potencial utópico” (FIGUEIREDO, 1997).

No romance histórico “pós moderno”, caracterizado por Vera Follain de Figueiredo (1997), o olhar para o passado é mediado pela “descrença dos tempos atuais” e a tensão aguerrida que marcava o romance histórico de resistência é atenuada ou desaparece. A história surgiria, então, “como farsa burlesca, divertindo o público e reforçando a ideia de que, ontem como hoje, tudo se resumiria numa comédia, encenada por arrivistas, a se repetir eternamente” (FIGUEIREDO, 1997) O uso do humor, porém, não ocorreria para “criticar alguns aspectos do passado em nome de um projeto futuro”, sendo mais “uma forma de preencher o espaço vazio deixado pela ausência de projeto e, por isso, sua ação corrosiva não tem um alvo determinado, atingindo a tudo e a todos” (FIGUEIREDO, 1997). O desvio no foco do componente utópico (próprio dos romances históricos tradicionais e dos de resistência) e a valorização da semiotização da história engendrarão o romance histórico “pós-moderno”, que “se debruça sobre o passado para nele colher material que será reciclado, reprocessado, como num laboratório, para gerar novas versões geralmente narradas obedecendo a cronologia linear e sem grande pretensão de inovações formais” (FIGUEIREDO, 1997).

Enquanto o romance histórico de resistência trabalha com “a diluição das fronteiras entre ficção e história [...] para confrontar as representações feitas pelo poder com as representações daqueles postos à margem, afirmando a força da ficção contra o "realismo" cínico do poder”, analisa a crítica, o romance histórico "pós-moderno" tiraria “partido da

descrença na possibilidade de conhecer objetivamente o passado para fazer dele um fornecedor de temas para a ficção” – e encontraria nas “particularidades da vida privada de personagens históricos” sob “o ponto de vista do ‘criado de quarto’” (FIGUEIREDO, 1997), o grande tema para as narrativas. A respeito dessa abordagem, Figueiredo (1997) retoma Georg Friedrich Hegel, em *Filosofia da História*:

Para o criado de um herói não existem heróis”, diz um provérbio, ao qual eu acrescentaria [...]: não porque o homem não seja um herói, mas porque o outro é um criado. Este tira as botas do grande homem, ajuda-o a deitar-se, sabe que ele bebe um bocado de champanhe etc. Os personagens históricos, quando descritos nos livros de história por tais criados, adquirem má reputação. Eles são colocados no mesmo nível, ou até algumas vezes degraus abaixo, da moralidade de tais requintados conhecedores do ser humano. (HEGEL *apud* FIGUEIREDO, 1997)

A pesquisadora brasileira infere que a busca atual por subgêneros bastante populares no século XIX (o romance histórico e o romance policial) se deva ao “progressivo abandono das atitudes reativas, de protesto, surgidas no século passado, mas acirradas com o modernismo, contra a reificação mercantil da obra de arte operada pelo capitalismo” (FIGUEIREDO, 1997). Porém, a impossibilidade de recuperação da inocência dos leitores (e da crença na apreensão da verdade no processo histórico) exigiria que os autores contemporâneos adotassem “uma solução híbrida que inclua sedução de um público maior e, ao mesmo tempo, um grau de reflexividade que alivie a culpa pelo recurso aos mecanismos mais fáceis de sedução”. A “reapropriação e o deslocamento histórico de antigas estruturas a serviço de uma situação qualitativamente diversa” explicitam a “fissura entre uma arte considerada culta e outra vista como produção mercenária” e 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”. Assim, no romance policial evita-se que “toda a sua fruição seja submetida à revelação final da verdade sobre o crime” e, no romance histórico incluem-se “alusões intertextuais para que o leitor mais esperto possa se satisfazer com a visão semiotizada da história” (FIGUEIREDO, 1997).

A supressão dos gentilícios (brasileiro, hispano-americano) favorece a percepção de que a característica primordial do romance histórico contemporâneo é a adoção de “uma atitude crítica ante a história: ele reinterpreta o fato histórico, usando para isso de todas as técnicas que o gênero narrativo dispõe”, assevera Esteves (2010, p.68). A invenção de situações fantásticas; a distorção deliberada de fatos históricos; o emparelhamento de personagens históricos e ficcionais; o rompimento das formas convencionais de tempo e espaço; a alternância de focos narrativos e momentos de narração; e a intertextualidade

paródica e carnavalesca são artimanhas ficcionais que exigem a maestria de autores e a conscientização de leitores. A noção de autoria é colocada em dúvida pela pluralidade de vozes e pela palimpséstica versão histórica apresentada por narradores (por vezes vários) que esfumam limites espaço-temporais e investem contra as histórias oficiais objetivando romper “as relações tradicionais de poder e controle, ou pelo menos invertê-las”. No entanto, “quando o indivíduo se vê sozinho” e “tenta buscar no labirinto dos discursos um modelo de identidade, individual e coletiva” é bastante frequente a falta de “consciência de que identidades são construções sociais e, sobretudo, discursivas”, o que não raras vezes prende-o ao simulacro (ESTEVES, 2010, p.68).

Tendo em vista que as “mentiras da ficção nunca são gratuitas: elas devem preencher as insuficiências da vida” (ESTEVES, 2010, p.43), a ficção “deve superar a insatisfação que a realidade causa, deve enriquecer e completar a existência; compensar o ser humano de sua trágica condição, a de desejar e sonhar com o que não pode realmente atingir” (ESTEVES; MILTON, 2007, p.20). Como os hai-cais, “os romances não são escritos para contar a vida, mas para transformá-la após o processo de leitura”, afirmam Antonio R. Esteves e Heloísa Costa Milton (2007, p. 20). No amplo espectro de possibilidades oferecidas pelo romance histórico contemporâneo, “cabe ao leitor, dentro do pacto de leitura imposto pela obra, construir suas verdades particulares e desconstruir as verdades alheias que não lhe convencem. Ou que não lhe convém” (ESTEVES, 2010, p.68).

A escolha das peças a serem movidas no tabuleiro onde Literatura e História se enfrentam/harmonizam deve ser precisa, embora o jogo das duas preciosas damas seja atemporal. Retomando o fragmento do conto “Té de Araucária”, em que Lady Cavendish explicita a metodologia utilizada para se sagrar vencedora em todas as partidas, percebe-se que os argumentos utilizados apontam para a subjetividade e para a ancestralidade. “*Intuición. Segunda vista. Me viene de familia, supongo. Mi abuelo y mi bisabuelo ganaron miles de leguas y miles de caballos con la guerra y el juego. Y también los perdieron*” (LOJO, 2011a, p.250). Assim, o indivíduo (sujeito), “nem sempre ganhando/nem sempre perdendo/ mas aprendendo a jogar” (ARANTES, 2016) como sugere a música popular brasileira, interage com discursos, consciências e identidades, construindo seu mundo ou a reconstruindo a própria nação, à moda lojeana.

## 1.2.LITERATURA DE AUTORIA FEMININA

Antes de mergulhar na *Poiesis*, cabe retomar brevemente os motivos pelos quais essa arte aparece adjetivada: vamos, então, à autoria. Ainda é um desafio escrever sobre a mulher na segunda década do século XXI. No período, a cientista Angela Merkel, chanceler alemã, primeira governante do sexo feminino da Alemanha, foi eleita para o terceiro mandato consecutivo e lidera há seis anos a lista *Forbes* das 200 mulheres com mais poder em todo o mundo; a geógrafa Theresa Mary May foi nomeada primeira ministra do Reino Unido, governando Inglaterra, Escócia, País de Gales e Irlanda do Norte; a advogada Hillary Clinton, a primeira candidata com reais chances de chegar à presidência dos Estados Unidos, sagrou-se vitoriosa pelo voto popular, embora tenha perdido a eleição no Colégio Eleitoral; a economista Dilma Rousseff e a advogada Cristina Fernández de Kirchner foram reeleitas para segundos mandatos presidenciais no Brasil e na Argentina, respectivamente; a administradora de empresas Keiko Fujimori ganhou o primeiro turno das eleições peruanas e obteve 49,8% dos votos no segundo. Nossas bisavós sufragistas lutaram muito pelo direito ao voto e hoje, além de eleger, podemos ser vereadoras, prefeitas, governadoras; deputadas, senadoras, ministras, presidentas. Antes impedidas de chegar à escola, atualmente somos a maior parte do alunado no Brasil, em todos os níveis de escolaridade, e temos expressiva participação na docência de ensino superior. Também no meio militar a presença feminina é cada vez maior, e dentre os cargos possíveis, além de enfermeira, biblioteconomista e analista de sistemas, há o de piloto de caça (EXÉRCITO BRASILEIRO, 2016). O acesso a métodos contraceptivos (com distribuição gratuita de pílulas contraceptivas e de preservativos nos postos de saúde e em algumas universidades) permite às mulheres desse século maior liberdade de escolha com relação à maternidade e ao comportamento sexual.

Ao menos no Ocidente, a igualdade tão desejada, enfim, faz-se perceber de forma inequívoca e irrevogável. Talvez incipiente – mas esses direitos, depois de conquistados, não mais seriam desapropriados. Pensava, então, em escrever aqui sobre a historiografia literária e sobre os aspectos extratextuais que ainda dificultam a inserção de autoras nas redes oficiais de ensino, posto que *La pasión de los nómades* (1994) integra a lista de leituras obrigatórias em várias escolas argentinas, quando o estupro coletivo sofrido por uma adolescente de dezesseis anos no Rio de Janeiro exigiu que a história das lutas femininas fosse contada. É provável que essa igualdade ainda não esteja tão perceptível assim. O crime só foi denunciado porque a misoginia, a espetacularização da violência e a certeza da impunidade instaram os autores a

gravarem as ações e divulguem-nas em redes sociais, vangloriando-se. E só foi investigado porque toda a mídia, inclusive a internacional, deu bastante visibilidade ao caso. Ainda assim, quando a vítima foi prestar queixa na delegacia, entre as perguntas que teve que responder, várias versavam sobre suas práticas de lazer e hábitos sexuais. É bastante comum internalizar os valores da cultura dominante – e culpar a mulher-vítima pelo crime contra ela ocorrido talvez seja o mais cruel deles. Por dias, muitos (mulheres também) criticaram a garota: ‘se não usasse minissaia’, ‘se não fosse ao baile funk’ – como se a veste ou o estilo musical fossem justificativas para o ataque, em um país no qual ocorre, em média, um estupro a cada onze minutos (número subnotificado); e nenhuma região ou classe social escapa da estatística. Tão internalizados estão os papéis de objeto (mulher) e de senhor (homem) que foram necessários alguns dias com reportagens abordando o tema antes que alguém dissesse: ‘o escândalo está em vários homens estarem em uma sala filmando uma menina nua e desacordada, não no comprimento da minissaia’.

Na semana anterior, em uma reportagem sobre a primeira dama, Marcela Temer, a *Veja* (revista semanal de grande circulação no país entre as classes A e B), utilizava em tom elogioso, como manchete, os termos “Bela, recatada e do lar”. Mais que descrever a esposa do presidente interino, o texto explicitava ser esse o ideal de mulher. Houve imediata reação nas redes sociais: fotos irônicas e debochadas, textos com longos questionamentos de feministas sobre a descrição apresentada. Embora alguns até considerem que a reportagem, publicada um dia após a votação do impedimento da presidenta, visava apenas à comparação entre ambas (jovem x senhora; recatada x guerrilheira; do lar, casada x do mundo, separada), a maior parte das postagens reiterava o direito de escolha conquistado pelas mulheres, de serem o que quiserem ser, sem que sejam aprisionadas a estereótipos ou vistas como objetos de consumo. De alguma maneira, quase cinquenta anos depois, ainda soam os ecos do *Bra-Burning* de 7 de setembro de 1968 – o episódio da Queima de Sutiãs (que não houve) no qual cerca de 400 ativistas do WLM (Women’s Liberation Movement) protestaram contra o concurso de Miss América, em Atlantic City, colocando no chão do espaço sutiãs, sapatos de salto, cílios postiços, maquiagem, sprays de laquê, revistas, cintas, espartilhos e outros símbolos associados à padronização da beleza feminina. Os materiais, trazidos de casa, não proporcionaram cenas de desnudamento; por não ser público, a falta de autorização do local impediu que as mulheres atexassem fogo a eles – mas a ampla cobertura da imprensa exacerbou antagonismos, contrapondo a Miss América às *BraBurners*, ‘Queimadoras de Sutiãs’ (BONUMÁ, SOALHEIRO, BADOCCO, 2004).

Os movimentos feministas dos anos 1960 foram formados por grupos muito mais articulados e coesos que as importantes manifestações ocorridas nos séculos XVIII e XIX, consideradas, no entanto, “vozes mais ou menos isoladas de descontentamento” cuja grande bandeira de luta era os direitos sufragistas. A feminização das universidades foi bastante importante para o crescimento de discussões e pesquisas sobre a mulher, que agora desconstruía os pressupostos epistemológicos que valorizavam a subalternidade feminina no espaço privado. Haviam descoberto que as mulheres possuíam uma história e que valia a pena procurar por ela (SILVA, 2008, p. 226). É importante ressaltar que foi o Feminismo, mesmo com amplo leque de reivindicações, quem evidenciou a ausência da mulher na história – as feministas criaram as bases para que as historiadoras reconstruíssem a História das Mulheres (DEL PRIORI, 2001). Vamos a ela.

Inexistem documentos escritos que comprovem o papel da mulher na Pré-história, mas é possível afirmar que ela tinha fundamental importância no período, em todas as sociedades. As mulheres não dominavam, mas os grupos nômades eram matricêntricos (não matriarcais), nela centrados devido à fertilidade. Desconhecendo os mecanismos de concepção, eles atribuíam a inexplicável capacidade de procriação à divindade da mulher, como comprovam os vestígios paleolíticos de estatuetas femininas e as pinturas e objetos encontrados em cavernas desse período. As civilizações antigas cultuaram amplamente a feminilidade na figura de diversas deusas. Ao fixar-se nas terras, abandonando o nomadismo, o cuidado com o plantio e com a criação de animais alterou a percepção de mundo do homem, que entendeu o papel do macho na geração do filhote. Assim, para os celtas, o Sol, antes potência feminina, tornou-se deus-Sol, masculino, e a deusa tornou-se a Lua, astro frio e estéril – processo que se repetiu em muitos agrupamentos. De deusas que engendravam crianças, as mulheres passam a receptoras da semente masculina, essa sim geradora. Para Aristóteles, aos homens cabia produzir o esperma, a causa eficiente da geração; às mulheres, carregar o bebê (BONUMÁ, SOALHEIRO, BADOCCO, 2004).

As mulheres nunca deixaram de expressar seus talentos e se destacaram na Antiguidade Clássica como sacerdotisas, sábias, filósofas, matemáticas, pitonisas, ou, na tradição lendária, como guerreiras. A sacerdotisa Temistocleia, a mais importante oráculo de Delfos da Antiguidade, foi mestre de Pitágoras e a primeira filósofa; mas algumas pagaram caro por seu pioneirismo: a matemática Hipátia de Alexandria, que aprimorou o desenho dos primeiros astrolábios, foi brutalmente assassinada em 416 quando seus trabalhos em filosofia

e astronomia foram considerados uma heresia por um grupo de fanáticos religiosos. Se a mulheres nascidas em famílias mais abastadas ou menos retrógradas era facultado o acesso à ciência, a maior parte das mulheres possuía o mesmo status de um escravo, tendo o pai ou o marido o *pater familias*, poder de “vida e morte” sobre ambos.

Talvez as frequentes guerras durante a Idade Média e a própria vida monacal tenham proporcionado a ausência masculina necessária para que muitas mulheres tivessem uma profissão e conduzissem alguma forma de negócio sem a tutela dos maridos no período. Ela trabalhou e estudou, fundou conventos e mosteiros, lecionou e governou. Foi professora, boticária, médica, copista, miniaturista, tintureira, encadernadora, arquiteta, abadessa e rainha; desempenhou o papel social de colaboradora do esposo na agricultura, no comércio ou na administração do feudo. Joana D’Arc é a jovem guerreira que conquista oito cidades em três meses, ícone do período. Ainda assim, a formação feminina privilegiava os cuidados com o casamento e com as responsabilidades da vida privada, da qual a figura materna era a verdadeira depositária dos valores.

O ressurgimento do direito romano, na Idade Moderna, afetou enormemente a mulher, ao revitalizar o *pater familias* e aumentar a maioridade para 25 anos. A presença feminina restringiu-se, então, ao espaço privado, a serviço do lar e da educação dos filhos. Sob o discurso de proteção ao “sexo frágil”, a vigilância constante fazia-se necessária; assim, médicas, parteiras, conhecedoras de plantas e unguentos foram facilmente associadas à disseminação da peste negra, que dizimou um terço da população europeia, e à bruxaria. Importante mencionar que a Igreja Católica e as Igrejas Protestantes chegaram a estabelecer uma competição para verificar que religião era mais eficaz na caça às bruxas, o que seguramente contribuiu para que o número de mulheres exterminadas em fogueiras fosse bastante alto – 75% dos casos (SILVA, 2009b, p.21).

Embora existam registros datados de 1148 mostrando que em Karnataka, no sul da Índia, mulheres administrassem vilarejos e cidades, além de liderarem instituições religiosas, foi a imagem da mulher depreciada a que perdurou durante a maior parte da história da humanidade. Galeno de Pérgamo, médico grego, afirmava, no século II, que os órgãos sexuais eram um só e o que determinava o masculino e o feminino era a posição que eles ocupavam, sendo a mulher, portanto, um homem incompleto. Tal conceito, construído pela ciência grega, influenciou a visão ocidental até Sigmund Freud, que no século XIX



elaborou a tese da “inveja do pênis”, segundo a qual a menina, ao perceber a inferioridade de seu aparelho sexual, passaria a nutrir um sentimento de inveja do órgão sexual masculino, só ultrapassada pelo mecanismo compensatório do casamento e da maternidade(BONUMÁ, SOALHEIRO, BADOCCO, 2004).

Essa herança cultural excluiu as mulheres da vida pública; no entanto, isso não significa falta de poder feminino – elas o exerceram como foi possível de acordo com o momento histórico, de maneira mais ou menos individualizada. A propagação dos ideais iluministas franceses incentivou a organização das mulheres para que lutassem unidas em prol de seus interesses. O Feminismo (ou os diversos movimentos feministas), na segunda metade do século XX, foi um divisor de águas: a partir dele puderam ser abandonados os caminhos sociais pré-traçados para as mulheres. Elas, enfim definem o que querem ser e onde querem atuar. Para Heloisa Buarque de Hollanda (1994), as discussões marginais surgidas no âmbito do movimento pós-modernista, quando muitos paradigmas foram contestados, permitiram às mulheres perceberem algo que os homens haviam ocultado com sucesso: não há um poder. Sendo ele criado, os homens se mantinham no poder porque nessa posição se colocaram. Assim, de propriedade a mulher passa a proprietária, gerindo 70% das pequenas empresas brasileiras no início do século XXI.

Em países como a Suécia, cerca de 45% dos cargos parlamentares são ocupados por mulheres. Para que isso fosse possível, no final do século XIX, sufragistas britânicas que imaginavam participar de um movimento pacífico foram obrigadas a ir às ruas para que sua causa fosse ouvida e, sendo hostilizadas por muitos e confrontando policiais, acabaram sendo encarceradas repetidas vezes, fizeram greve de fome e receberam alimentação forçada. As ações do grupo, por vezes impensadas e violentas, culminaram com a morte de uma das ativistas, que invadiu a pista de corridas para colocar um broche no cavalo do rei e foi atropelada por ele. Ainda assim, o direito ao voto só foi concedido às mulheres do Reino Unido em 1918, após a importante atuação das sufragistas na Primeira Guerra Mundial. No Brasil, o voto feminino foi regulamentado em 1934, no Governo Vargas, mas o poder político ainda é uma conquista recente e as mulheres ocupam 9% dos mandatos parlamentares, mesmo beneficiadas pela lei que determina que 30% das candidaturas partidárias devem ser preenchidas por elas (BONUMÁ, SOALHEIRO, BADOCCO, 2004). No entanto, mesmo sem se ater a cotas, no período democrático brasileiro todos os presidentes nomearam ministras. Foram trinta e quatro de 1990 a 2016. Dilma, a primeira presidenta, teve dezoito em um mandato e meio – exceção feita ao Governo Interino, o primeiro a nomear um Ministério

formado integralmente por homens. Segundo o Banco Mundial, a habilidade de desenvolvimento e a redução da pobreza nos países estariam diretamente relacionadas à igualdade de gênero na política dos mesmos (Relatório *Engendering Development*, lançado em 2002), de onde é possível inferir que a atuação feminina na vida pública não configura uma conquista apenas para as mulheres.

Algumas políticas públicas visando à valorização/integração da mulher foram criadas. Movimentos feministas suscitaram a instauração da primeira Delegacia da Mulher lotada por policiais do sexo feminino, para prevenção e combate à violência contra a mulher, na cidade de São Paulo, em 1985 (Decreto 23.769/85). A iniciativa, inédita no país e no mundo, foi replicada no Brasil e em vários países da América Latina. Instado pela Comissão Interamericana de Direitos Humanos da Organização dos Estados Americanos (a quem a biofarmacêutica cearense Maria da Penha Maia Fernandes recorreu), o governo federal brasileiro sancionou, em 07/08/2006, a Lei nº 11.340/06, que “cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher” – a Lei Maria da Penha, conhecida atualmente por 98% dos brasileiros, segundo dados do Instituto Patrícia Galvão. Com o intuito de dar visibilidade ao problema e punir com mais rigor os responsáveis, foi sancionada pela presidência da República a Lei nº 13.104/2015, que inclui, entre os tipos de homicídio qualificado do Código Penal Brasileiro, o feminicídio: a morte violenta de mulheres por razões de gênero. Da contenção para a promoção: a Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres, ligada à presidência da República brasileira, foi criada em 2003 com o intuito de fomentar a plena cidadania feminina; em 2015 a Secretaria foi incorporada ao recém-criado Ministério das Mulheres, da Igualdade Racial e dos Direitos Humanos – infelizmente, políticas públicas são fruto da vontade política: cortes orçamentários e alterações no comando do país extinguiram o MMIRDH em 2016 e atribuíram suas funções ao Ministério da Justiça, agora Ministério da Justiça e da Cidadania. De qualquer modo, essas propostas só alcançarão efetividade quando as desigualdades forem desnaturalizadas, equalizando as relações entre as pessoas, que deveria independer de sexo, raça, etnia, credo. Mesmo que já vigorem em outros países, projetos como a implantação de vagões rosa nos trens e metrô paulistanos podem por vezes ser apenas segregação disfarçada de segurança – que adviria de maior disponibilidade de transporte público, capacitação de agentes e educação.

Embora componham mais da metade da população mundial, as mulheres ainda são consideradas minoria – e esse atributo, não se referindo à quantidade, pode expressar menor valor. O crescimento profissional feminino não foi acompanhado por conquistas

salariais ou remuneração equivalente – em todas as classes sociais, ocupando cargos idênticos aos dos homens, elas recebem menos. Mesmo com mais escolaridade, ao desempenhar funções semelhantes, tem salários 40% menores no Brasil e 15%, em média, na França, indicativo da abrangência mundial desse padrão (BONUMÁ, SOALHEIRO, BADOCCO, 2004). Infelizmente, a desvalorização da produção feminina não se dá apenas no que tange ao mundo corporativo: também nas artes ocorre processo semelhante.

Na conferência realizada em Illinois, Marina Colasanti questiona “Por que nos perguntam se existimos?” para esclarecer em seguida que essa indagação “não está interessada nos argumentos. Independe da resposta. É uma espécie rara de pergunta, cuja razão de ser não é a busca de um esclarecimento, é a pergunta em si” (COLASANTI, 1997, p.35). Afirmando que o questionamento indicia apenas a discriminação da voz literária feminina por uma cultura falocêntrica, que há séculos pretende anulá-la, a autora se nega a responder – antes analisa a interrogação:

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

Para a autora, repetida reiteradamente a várias escritoras, a pergunta “Existe uma escrita feminina?” ignora a existência de milhares de autoras espalhadas pelo mundo e perdura independentemente das respostas por elas dadas, cumprindo, assim, outra função: a de gerar incertezas sobre a qualidade da literatura produzida por mulheres:

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

A pergunta-tema seria, para Colasanti (1997, p.37), “gerada por um mercado forte e pelo avanço das mulheres nesse mercado. Ela é arma numa intensa luta pelo poder”, pois, observa a autora, há uma feminização do leitorado (posto que elas leem mais) e uma estreita relação entre as mulheres e as atividades de leitura e escrita de obras literárias. Nesse embate, a ameaça das criadoras precisaria ser silenciada, pondera a autora, tendo direito à voz e ao poder da palavra oral apenas as narradoras que reproduzissem o discurso literário masculino, agindo como mantenedoras dos valores patriarcais.

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

A criação literária feminina seria ainda mais ameaçadora, no entender de Colasanti (1997, p.41), por ter como matéria-prima a linguagem individual – “E linguagem individual é transgressão, ruptura das normas, questionamento do já estabelecido”. Ao trabalhar com o poder ameaçador da palavra, a mulher criadora seria mais questionada ao produzir Literatura que qualquer outra Arte. Quase dez anos depois, em entrevista concedida ao jornal *Extra Classe*, em 2005, uma vez mais Marina é instada a responder sobre a existência de uma literatura feminina e sobre o gueto literário que essa abordagem poderia sugerir. Rapidamente contesta: “posso responder com outra pergunta: por que não existiria?, e com uma afirmação: os guetos nunca foram eliminados através do ocultamento da identidade, e sim através da denúncia do gueto” (RÉGIS, 2016).

O processo de invisibilização da autoria feminina segue em curso, em grande parte do mundo, mesmo com todos os Estudos Culturais e o desenvolvimento das teorias críticas Pós Colonialista e Feminista. Faltando apenas cinco anos para o início de um novo milênio, em 1995, Joanne Kathleen Rowling precisou esconder-se nas iniciais de seu nome para que o primeiro volume da saga *Harry Potter* pudesse ser lançado, pois a editora acreditava que “o nome de uma mulher não seria atrativo para o público-alvo de jovens garotos” (ROWLING, 2016), incorrendo em duplo equívoco: leitoras e leitores das mais variadas idades contribuíram para que os sete livros da série se tornassem um fabuloso sucesso de vendas; e a autoria feminina, quando revelada, agregou mais interesse à trama. Antes de tornar-se a primeira pessoa a ficar bilionária escrevendo livros (WATSON; KELLNER, 2004), sem um teto todo seu, J. K. Rowling, pobre e depressiva, dava forma a *Harry Potter e a pedra filosofal* em papéis baratos em bares, depois de passear com sua primogênita em um carrinho de bebê até que esta adormecesse.

Virgínia Woolf, escritora, ensaísta e editora britânica, abordou a sujeição intelectual feminina em *Um teto todo seu*, publicado em 1929. No livro, síntese das conferências realizadas no ano anterior em Cambridge, em estabelecimentos de ensino femininos, Woolf trabalha com os conceitos de mulher e literatura, tratando mais especificamente da condição desta como escritora. A concepção woolfiana de que “a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo dela se pretende mesmo escrever ficção” (WOOLF, 2016, p.8) dá título ao ensaio, que também explicita o contraste entre as mulheres idealizadas nos escritos por homens e as reais, oprimidas por uma cultura patriarcal.

Uma criatura muito estranha, complexa, emerge então. Na imaginação, ela é da mais alta importância; em termos práticos, é completamente insignificante. Atravessa a

poesia de uma ponta à outra; por pouco está ausente da história. Domina a vida de reis e conquistadores na ficção; na vida real, era escrava de qualquer rapazola cujos pais lhe enfiassem uma aliança no dedo. Algumas das mais inspiradas palavras, alguns dos mais profundos pensamentos saem-lhe dos lábios na literatura; na vida real, mal sabia ler e escrever e era propriedade do marido. (WOOLF, 2016, p.56)

Somente a liberdade econômica traria liberdade à escrita feminina: para escrever com qualidade, além do direito à educação acadêmica, as mulheres precisariam “ganhar quinhentas libras por ano e ter um quarto com fechadura na porta” (WOOLF, 2016, p.128), posto que o dinheiro representaria “o poder de contemplar” e a fechadura na porta “o poder de pensar por si mesmas” (WOOLF, 2016, p.130).

Em *O segundo sexo*, publicado em 1949, Simone de Beauvoir (1967, p.393) reitera a importância de um espaço próprio – e de “que se acabe a evolução econômica da condição feminina” para que a mulher consiga libertar-se da opressão masculina. Mesmo o direito ao voto e a alteração de leis em prol da mulher seriam “liberdades cívicas [...] abstratas” se não se fizessem acompanhar da “autonomia econômica” (BEAUVOIR, 1967, p.449). Discutindo os motivos pelos quais a mulher se submete à condição de “vassala”, a autora expressa que cabe à mulher reverter essa situação, pois “não há como esperar dos opressores um movimento gratuito de generosidade” (BEAUVOIR, 1967, p.497).

Dir-me-ão que todas estas considerações são bem utópicas, posto que fora necessário, "para refazer a mulher", que a sociedade já a tivesse feito realmente igual ao homem; [...] entretanto a história não pára. Sem dúvida, se colocamos uma casta em estado de inferioridade, ela permanece inferior: mas a liberdade pode quebrar o círculo. Deixem os negros votar, eles se tornarão dignos do voto; dêem responsabilidades à mulher, ela as saberá assumir; [...] basta a estas prosseguirem em sua ascensão e os êxitos que vêm obtendo incitam-nas a tanto; parece mais ou menos certo que atingirão dentro de um tempo mais ou menos longo a perfeita igualdade econômica e social, o que acarretará uma metamorfose interior. (BEAUVOIR, 1967, p.497)

Para a “perfeita igualdade econômica e social” parece ser necessário ainda percorrer um longo caminho, no entanto, atualmente, as mulheres têm conseguido, com a literatura, “fundar de novo o mundo sobre uma liberdade humana: a do criador” (BEAUVOIR, 1967, p.479). Ao apontar as razões pelas quais a produção literária feminina poderia ser considerada medíocre em relação à masculina, Beauvoir (1967, p.480-481) cita as restrições que a educação, os costumes e o amor impõem a mulher, restringindo-lhe “seu domínio sobre o universo” – e conclui: “Enquanto ainda lhe cumpre lutar para se tornar um ser humano, não lhe é possível ser uma criadora” (BEAUVOIR, 1967, p.482). Contra-exemplos seriam Emily Brontë, cujo isolamento permitiu que escrevesse “um livro forte e alucinado”, pois “em face da Natureza, da morte, do destino, não esperava socorro senão de si mesma” e Rosa Luxemburgo, que “era feia; nunca se viu tentada a abismar-se no culto de sua

própria imagem, a fazer-se objeto, presa à armadilha: desde sua mocidade foi inteiramente espírito e liberdade” (BEAUVOIR, 1967, p.481). Na ausência de “ressonâncias metafísicas e também de humor negro” estaria centrada a falta de literariedade nos escritos femininos; para a ensaísta francesa “elas não põem o mundo entre parênteses, não lhe fazem perguntas, não lhe denunciam as contradições: levam-no a sério” (BEAUVOIR, 1967, p.481), sendo raríssimas “as mulheres que ultrapassaram o dado à procura de sua dimensão secreta: Emily Brontë interrogou a morte, V. Woolf a vida, e K. Mansfield por vezes — não muitas — a contingência quotidiana e o sofrimento”(BEAUVOIR, 1967, p.479). Apenas quando conseguirem superar “inteiramente a especificação milenar que as confina em sua feminilidade” será possível às mulheres serem escritoras, salienta Beauvoir (1967, p.476-477) e, retomando a análise de Virgínia Woolf (2016) em *Um teto todo seu*, reflete:

Jane Austen, as irmãs Brontë, George Eliot tiveram de despender negativamente tanta energia, para libertar-se das pressões exteriores, que chegam algo arquejantes a esse estádio de onde partem os escritores masculinos de grande envergadura; não lhes sobram mais forças suficientes para aproveitarem sua vitória e romperem todas as amarras [...] (BEAUVOIR, 1967, p.477).

É inegável a importância das ponderações de Virginia Woolf e de Simone de Beauvoir para a crítica feminista do século XX. Ambas trabalharam com as questões sociais e de gênero ao analisar a escritura feita por mulheres, enfatizaram a perspectiva feminina ao apreender/compreender o mundo e sugeriram que cabia à mulher reverter o quadro de sujeição a que (hoje, ainda) se submete – pessoal e literariamente. As reflexões suscitadas pelas ensaístas inglesa e francesa subsidiaram diversos estudos acadêmicos posteriores. A união de esforços da Crítica Feminista e da História das Mulheres buscando resgatar textos de autoras até então desconhecidas e/ou textos desconhecidos/pouco divulgados de autoras reconhecidas trouxe à luz muitas precursoras que, utilizando-se de estratégias várias, conseguiram superar as limitações impostas às escritoras. Jacicarla Souza da Silva (2009b, p.20), citando Jaqueline Alves Pitanguy e Branca Moreira Alves (2003, p.12-14), ressalta que a escola fundada pela poetisa Safo (Lesbos, 625 a.C. - ?) é, até o momento, o único registro histórico de um centro para formação intelectual da mulher na Antiguidade. Assim,

Ser o outro, o excluído, o estranho é próprio da mulher que quer penetrar no sério mundo acadêmico ou literário. Não se pode ignorar que, por motivos mitológicos, antropológicos, sociológicos e históricos, a mulher foi excluída do mundo da escrita – só podendo introduzir seu nome na história europeia por assim dizer através de arestas e frestas que conseguiu abrir através de seu aprendizado de ler e escrever em conventos (LOBO, 1997, p.5).

Dessa forma, de dentro dos conventos temos a abadessa, poeta e compositora bizantina Kassiane (entre 805 e 810-867), uma das primeiras compositoras da Idade Média cujas

partituras, ainda conservadas, são interpretadas por músicos e especialistas contemporâneos (GUIBERT, 2008). A primeira enciclopédia escrita por uma mulher – *Hortus Deliciarum* (*Jardim das Delícias*) – foi compilada pela abadessa francesa Herrade de Landsberg (1125-1195) – um dos mais renomados manuscritos do período, compêndio do conhecimento do século XII, que serviu como uma ferramenta pedagógica para noviças da Abadia de Hohenburg, na Alsácia (ENCYCLOPHEDIE..., 2016). A italiana Cristina de Pisano (1364-1430), “possivelmente a primeira mulher da Europa a ganhar a vida como escritora”, é considerada uma profeminista, pela defesa dos direitos das mulheres e as realizações das mulheres casadas. Escreveu *O livro da cidade das mulheres*, no qual as três figuras alegóricas da “Razão, Justiça e Retidão travam uma conversa com Cristina e a convidam a construir uma cidade de mulheres famosas do passado e mulheres virtuosas de todos os tempos em um mundo feito para homens” (BIBLIOTECA..., 2016).

Um modo bastante peculiar de ingressar – ou permanecer – no mundo das Letras era o disfarce: vestir-se como um homem foi garantia de acesso à Universidade de Coimbra, no século XVI, para as portuguesas Públia Hortência de Castro (1548-1595) e Antônia da Trindade (1579-?). Públia Hortência de Castro, a primeira diplomada em Portugal, escreveu alguns livros em prosa e em versos, que foram guardados por seu irmão, Frei Tomé, da Ordem dos Pregadores e “várias cartas em latim e português, alguns diálogos filosóficos e religiosos (*Flosculos Theologicalis*) e dezoito salmos traduzidos a pedido da Infanta D. Isabel de Bragança [...] arrecadados na livraria régia.” (BARROS, 1924, p.85). Antonia da Trindade, do mesmo modo que sua conterrânea, “depois de haver cursado a Universidade de Coimbra – envergando trajos masculinos, evidentemente! – e de ter feito boa figura no mundo literário, veio a professar em um convento” (BARROS, 1924, p.99). Ainda que tivessem experimentado a educação laica e fossem reconhecidas pelo brilhantismo intelectual, ambas se retiraram da vida pública, o que, no entender da pesquisadora Thereza Leitão de Barros (1924, p.102), dificulta a análise crítica ou psicológica das obras, que iria “quebrar-se na impassibilidade de muralhas que já decerto haveriam sido derrubadas, se não oferecessem tão inquebrantável resistência”. Além da “falta de documentação e de informes dignos de confiança” (BARROS, 1924, p.101), a autora de *Escritoras de Portugal* questiona a própria validade da pesquisa:

Para se poder ouvir, mais uma vez que tôdas as letradas foram monjas e que tôdas as monjas foram virtuosas e isentas de ruins paixões ou de simples fraquezas humanas, parece-me inútil perder tempo, nêste nosso século de velocidade em que o remanso

dos ocios claustrais foi substituído pela aflitiva preocupação de chegar depressa a qualquer fim, para logo entrar noutra princípio (BARROS, 1924, p.102).

Figura ímpar foi a mexicana Sor Juana Inés de la Cruz (Juana Inés de Asbaje y Ramírez de Santillana, 1651-1695), principal escritora em Língua Espanhola do Século de Ouro, expoente em várias áreas da ficção (a lírica, a prosa e a dramaturgia) e nos estudos teológicos. Bastante curiosa, a pequena Juana já demonstrava a grande sede de conhecimento, pois aprendeu a língua náhuatl com os escravos da fazenda do avô e, aos três anos, começou a ler e escrever assistindo às aulas de sua irmã mais velha, escondida de sua mãe (DE LA CRUZ, 1691). Como María Rosa Lojo faria séculos depois na biblioteca do tio, Juana Inês mergulhou na biblioteca do avô e leu todos os clássicos gregos e romanos, realizando “*el deseo en leer muchos libros varios que tenía mi abuelo, sin que bastasen castigos ni reprensiones a estorbarlo*” (DE LA CRUZ, 1691). Deslumbrada com a possibilidade de aprender cada vez mais, “*y sabiendo ya leer y escribir, con todas las otras habilidades de labores y costuras que deprenden las mujeres*” (DE LA CRUZ, 1691) Juana Inés soube que era possível estudar ciências em escolas e na universidade mexicana. Ato seguido, a menina começou a importunar a mãe “*con instantes e importunos ruegos sobre que, mudándome el traje, me enviase a Méjico, en casa de unos deudos que tenía, para estudiar y cursar la Universidad*” (DE LA CRUZ, 1691).

A negativa materna em permitir que Juana se disfarçasse de homem para continuar aprendendo não abalou a jovem. Consagrou-se religiosa porque pela “*total negación que tenía al matrimonio, era lo menos desproporcionado y lo más decente que podía elegir en materia de la seguridad que deseaba de mi salvación*” (DE LA CRUZ, 1691) e porque, assim, ela poderia “*vivir sola; [...] no [...] tener ocupación obligatoria que embarazase la libertad de mi estudio, ni rumor de comunidad que impidiese el sosegado silencio de mis libros*” (DE LA CRUZ, 1691). No convento, a autodidata prosseguiu, por longos anos, “*a la estudiosa tarea (que para mí era descanso en todos los ratos que sobraban a mi obligación) de leer y más leer, de estudiar y más estudiar, sin más maestro que los mismos libros*” (DE LA CRUZ, 1691).

Perspicaz, Sor Juana Inés de La Cruz soube estabelecer, no século XVII, o que atualmente consideramos *networking*: uma ferramenta do marketing pessoal que depende muito da aptidão social e que objetiva criar (e manter) uma rede de contatos que viabilize a progressão profissional: ainda adolescente ingressou na corte do vice-rei Antônio Sebastián de Toledo, o marquês de Mancera, e sob a proteção da vice-rainha e mecenas Leonor de Carreto,



desenvolveu seu intelecto e suas capacidades literárias, participando ativamente das tertúlias às quais compareciam humanistas, teólogos, filósofos, matemáticos e historiadores. Não eram raras as ocasiões em que a jovem Juana encantava a corte com seus sonetos e poemas e elegias fúnebres. Depois da morte do marquês de Mancera, também manteve ótimos contatos com o arcebispo e vice-rei Payo Enríquez de Rivera e com os marqueses da Laguna de Camero Viejo, vice-reis que publicaram os primeiros volumes de Sor Juana na Espanha. A época do reinado do marquês de La Laguna (1680-1686) coincide com a época mais profícua da monja, que escreveu versos sacros e profanos, autos sacramentais, comédias e *villancicos* (canções populares religiosas cujo tema central é o nascimento de Jesus), além de realizar experimentos científicos e administrar o convento (BIOGRAFÍAS Y VIDAS, 2016).

Em *Sor Juana Inés de La Cruz o las trampas de la fe* (1982), ensaio histórico-sociológico, literário e biográfico, o mexicano Octavio Paz escreve:

La única posibilidad que ellas [las mujeres] tenían de penetrar en el mundo cerrado de la cultura masculina era deslizarse por la puerta entreabierta de la corte y la Iglesia. [...] los lugares en que los dos sexos podían unirse con los propósitos de comunicación intelectual y estética eran el locutorio del convento y los estrados del palacio. Sor Juana combinó ambos modos, el religioso y el palaciego (PAZ, 1992, p.69)

No entanto, essa ambivalência entre os mundos temporais e seculares, entre a intelectual em exercício e a monja enclausurada causaram consternação a quem queria dedicação exclusiva, o que acabou provocando o abandono da escritura logo após as polêmicas envolvendo a Carta Atenagórica, a Carta de Sor Filotea e a Resposta da escritora barroca à esta. No mais famoso estudo sobre a profeminista, Paz estuda as circunstâncias que levaram a monja à renúncia forçada do exercício das letras, o desmonte de sua biblioteca e coleção de instrumentos musicais e científicos, bem como a assinatura/confissão de Sor Juana no livro do convento – uma de suas frases mais conhecidas: “*Yo, la peor de todas*”

O tratado de conduta e manual de comportamento redigido pelo Bispo de Puebla Manuel Fernández de Santa Cruz, sob o pseudônimo de Sor Filotea de la Cruz foi enviado, em forma de carta (a Carta de Sor Filotea de la Cruz), à Sor Juana Inés de la Cruz, logo após a crítica realizada pela monja da Ordem dos Jerônimos a um sermão do padre jesuíta Antonio Vieira (a Carta Atenagórica) (COLOMBI, 1996). A disputa teológica teve sequência com a “Respuesta a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz” (DE LA CRUZ, 1691), na qual a escritora, utilizando uma fórmula jurídica (no encabeçamento e na trama retórica de sua carta), adentra no domínio legal, não religioso, para tentar evitar a interferência do santo Ofício (COLOMBI, 1996), mas a polêmica marca o fim das atividades literárias e científicas da monja. Com

linguagem barroca, Sor Juana Inés de la Cruz se insere em uma extensa genealogia de mulheres cultas e sábias “*así en divinas como en humanas letras*” (DE LA CRUZ, 1691), que resgata e divulga para defender seu direito à voz: Débora, que redigiu leis no âmbito militar e no político, governando uma região habitada por muitos homens sábios; a Rainha de Sabá (século X a.C.), “[...] *que se atreve a tentar con enigmas la sabiduría del mayor de los sabios, sin ser por ello reprendida*” (DE LA CRUZ, 1691), referindo-se ao rei Salomão; e muitas outras mulheres adornadas com o dom da profecia, como Abigail; da persuasão, como Ester; da piedade, como Rahab; da perseverança, como Ana, mãe de Samuel e “*otras infinitas, en otras especies de prendas y virtudes*” (DE LA CRUZ, 1691). Na resposta à Sor Filotea de la Cruz, Sor Juana volta-se também aos gentios e cita os sábios e elegantes versos das Sibilas, eleitas para profetizar os mistérios da Fé; Minerva, a deusa da sabedoria; a filha de Tirésias, Manto, mais sábia que o pai (DE LA CRUZ, 1691) que, como ele, tinha o dom da profecia e, depois da morte do progenitor, fugiu de Tebas e se estabeleceu na Itália, onde fundou Mântua, a cidade na qual nasceu Virgílio, conforme o poeta narra no épico *Eneida* X, 198-203 (VIRGILIO, 2006); a rainha Zenobia (245-274), dos Palmirenos, tão sábia quanto valente; Pola Argentaria, que auxiliou o esposo Lucano (39-65) a escrever o poema épico *Farsalia* (*Bellum Civile*); Areta de Cirene (séculos IV-V), filha de Aristipo, seguidor de Sócrates; Nicostrata (renomeada Carmenta, em honra aos oráculos), que inventou as letras latinas e era erudita nas gregas; Aspasia Milesia (470-400 a. C.), que ensinava filosofia e retórica, e foi mestre de Péricles, um dos principais líderes democráticos da Grécia Antiga; Hipasia de Alexandria, que ensinou astrologia; Leoncia (séculos IV-III a.C.) que contestou o filósofo grego Teofrasto e o convenceu; Jucia, Corina e Cornélia; “*y en fin a toda la gran turba de las que merecieron nombres, ya de griegas, ya de musas, ya de pitonisas; pues todas no fueron más que mujeres doctas, tenidas y celebradas y también veneradas de la antigüedad por tales*” (DE LA CRUZ, 1691). Sem desmerecer nenhuma forma de conhecimento, Sor Juana Inés de la Cruz (1691) baseia-se no dramaturgo espanhol Lupericio Leonardo, que afirma ser possível filosofar e preparar o jantar, para inferir: “*Si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito*”, sendo também por isso considerada uma profeminista, defensora da igualdade de direitos entre homens e mulheres.

Para além do claustro, no começo do século XIX, nasciam dois Georges – um na França e outro na Inglaterra – que desestabilizariam bastante a noção de “anjo do lar”, destinada às mulheres e explicitariam outro subterfúgio utilizado por autoras contemporâneas a eles: o uso de pseudônimos. George Sand foi o nome escolhido pela baronesa de Dudevant

Amandine-Aurore-Lucile-Dupin (1804-1876) para que sua obra fosse aceita no meio literário. Precursora do feminismo, a romancista e memorialista francesa foi uma escritora compulsiva, publicando mais de noventa obras; polêmica, “*vestía pantalones y fumaba en público mientras mantenía romances con interesantes hombres relacionados con la literatura o la música*” (FERRER, 2015). Ela foi aclamada por escritores como Gustave Flaubert, Alexandre Dumas, Honoré de Balzac e Dostoiévsky, mas bastante depreciada por Charles Baudelaire, que não suportava “*sus aires masculinos y la libertad con la que se movía en los círculos intelectuales de su tiempo*” (FERRER, 2015). George Eliot era o pseudônimo da romancista autodidata britânica Mary Ann Evans (1819-1880), que usava um nome masculino para que seus trabalhos fossem levados a sério, desvinculando-se dos estereótipos que ditavam que mulheres só escreviam romances leves. Considerada por Virgínia Woolf como escritora de “um dos poucos romances ingleses escritos para gente grande” (por *Middlemarch*, 1871), George Eliot faz uma defesa profunda e analítica do comportamento feminino em sua extensa obra (SILVA, 2009). Analisando ensaios de Virgínia Woolf, Davi Pinho (2015) infere que a autora, no intuito de ampliar a posição do sujeito e encontrar a “quebra ontológica que uniria os fragmentos e nos permitira todos ser, para além de sujeito e objeto”, questionava-se “como quebrar a própria palavra, os nomes” e afirma que, em *Women Novelists (As Romancistas)* (1918), Woolf imaginava que “os pseudônimos das escritoras vitorianas fossem não somente para ter julgamento justo, mas para que lembrassem da tirania do sexo e rissem” (PINHO, 2015). Ainda assim, as irmãs Brontë, atualmente consideradas ícones da literatura inglesa – e da mundial – no século XIX, apresentaram seus escritos (duramente criticados na época) como irmãos Bell. Mesmo escrevendo sobre a emancipação da mulher, Charlotte Brontë (1816-1855) escondeu-se sob o pseudônimo Currer Bell para lançar *Jane Eyre* em 1846; Ellis foi o nome escolhido pela irmã Emily (1818-1848) ao publicar *O morro dos ventos uivantes* em 1847 e Anne Brontë (1820-1849), a mais nova, assinou seus poemas como Acton Bell.

Cento e trinta anos depois da publicação da violenta história de amor de Catherine e Heathcliff, a norte-americana Elaine Showalter (1998), expoente contemporânea da crítica feminista, lança, em 1977, *A Literature of Their Own - British Women Novelists from Brontë to Lessing (Uma Literatura Própria - Romancistas Britânicas de Brontë a Lessing)*. Na obra, a ensaísta analisa o trabalho de mais de duzentas autoras entre o início do século XIX e a década de 70 do século XX, classificando-o de acordo com as três etapas da Crítica Feminista, por ela propostas, que seriam comuns a toda subcultura literária. Tomando como referência a cultura falocêntrica dominante, Showalter define a primeira fase, *feminine* (feminina), como a

de imitação e internalização dos valores e padrões masculinos vigentes (desenvolvida entre 1840 e 1880); a segunda fase, *feminist* (feminista), caracteriza-se pelo protesto contra os valores patriarcais – é o momento do sem-saída, em que há consciência, mas não possibilidade de reação (no período de 1880 a 1920); e, por fim, a fase *female* (da mulher), descrita como período de autodescoberta e busca de identidade própria (de 1920 até os dias atuais). Showalter enfatizou que as categorias nas quais classificou as obras das romancistas britânicas não são rígidas, podendo ser observadas, todas, em um mesmo romance. A pesquisadora diferencia a Crítica Feminista, centrada na mulher como leitora e o *Gynocriticism* (ginocrítica), que propõe a criação de uma teoria e um modelo de interpretação literária voltados exclusivamente para a análise de textos que tem a mulher como escritora. Showalter explicita que, para tanto, é necessária a recuperação e revalorização de textos de autoria feminina e, posteriormente, com base nesse *corpus*, a realização do mapeamento de gêneros, temas, motivos e estruturas utilizados por essas escritoras a fim de compreender a psicodinâmica da criatividade feminina e elaborar uma historiografia que insira autoras e obras invisibilizadas.

Na mesma década são publicados os livros *Literary Women (As Literatas)*, 1976, de Ellen Moers, e *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenthcentury literary imagination (A louca do sótão: a escritora e a imaginação literária no século XIX)*, 1979, de Sandra Gilbert e Susan Gubar, além de muitos ensaios que debatiam os espaços socialmente destinados às mulheres e as consequências destes na literatura. Retomando a polêmica obra de Gilbert e Gubar, Márcia Cavendish Wanderley (2008, p.80-81), ao estudar as vozes femininas da língua inglesa, afirma que “Charlotte Brönte criou a louca do sótão, Mary Shelley, o monstro Frankenstein, enquanto Sylvia Plath perseguiu várias versões nesse mesmo processo” para concretizar suas necessidades de evasão. Os monstros seriam, pois, “imagens libertadoras para o próprio *self*”, metáforas violentas da própria realidade feminina. Observando a escrita e o ensino de história ocidentais como fenômeno anacrônico, Ria Lemaire (1994, p.58-71) explicita que a historiografia literária tradicional, ao repetir a sucessão de escritores brilhantes, emula a genealogia patriarcal, pautada na sucessão de guerreiros heroicos. Assevera que “as mulheres foram eliminadas ou apresentadas como casos excepcionais, mostrando que, em assuntos de homem, não há espaço para mulheres normais” (LEMAIRE, 1994, p. 61).

Gerda Lerner, autora de *The Creation of Patriarchy (A Criação do Patriarcado)*, 1986, e *The creation of feminist consciousness: from the middle ages to eighteen-seventy (A criação da consciência feminista: da Idade Média a 1870)*, 1993, afirma que a história deve incluir o desenvolvimento da consciência feminista como aspecto essencial do passado das mulheres, além de relatos da experiência feminina através do tempo, lembra Showalter (1994). No entanto, reivindicar essa alteridade exige um árduo trabalho, alerta Gayatri Chakravorty Spivak (1994, p. 205): “Refazer a história é uma persistente crítica, sem glamour nenhum, eliminando posições binárias e continuidades que emergem continuamente no suposto espaço do real”. Já Shirley e Edwim Ardener esboçaram um modelo de cultura das mulheres não limitado historicamente a partir do pressuposto de que “as mulheres constituem um grupo silenciado”, no que tange à linguagem e ao poder, “cuja cultura e realidade sobrepõem-se ao, mas não são totalmente contidas pelo grupo (masculino) dominante” (SHOWALTER, 1994, p.47). Por integrar o círculo de estrutura dominante, todo universo masculino seria acessível à linguagem e estruturado por ela, metafisicamente conhecido, portanto, pelas mulheres que compartilhariam esse meio, ainda que subservientemente. No entanto, parte do círculo feminino, por relacionar-se a sentimentos, balbucios e outras ‘peculiaridades’ como resíduos reprimidos, não é estruturada pelo *logos* (palavra), sendo inacessível aos homens (falocêntricos).

Dessa ‘zona selvagem’ proposta para estudos antropológicos, especificamente feminina, ocupou-se Elaine Showalter no famoso artigo “*Feminist Criticism in the Wilderness*” (“A crítica feminista no território selvagem”), publicado em 1981 nos Estados Unidos e em 1994 no Brasil. Tendo como epígrafe palavras de Virginia Woolf – “Os escritos de uma mulher são sempre femininos, não podem deixar de sê-lo; quanto melhor, mais feminino; a única dificuldade é definir o que entendemos por feminino” –, a estudiosa analisa, no ensaio, os quatro modelos de diferença propostos pelas críticas feministas ginocêntricas, que objetivavam diferenciar as qualidades literárias da mulher e promover sua valorização como escritora. “As teorias da escrita das mulheres atualmente fazem uso de quatro modelos de diferença: biológico, linguístico, psicanalítico e cultural”, no entanto, os estudos de textos de autoria feminina baseados em um modelo de cultura da mulher proporcionam resultados mais satisfatórios, considerando que “uma teoria da cultura incorpora ideias a respeito do corpo, da linguagem e da psique da mulher, mas as interpreta em relação aos contextos sociais nos quais elas ocorrem”, analisa Showalter (1994, p. 31-44), para quem a produção literária feminina imersa nesse ‘território selvagem’ seria um “jogo de abstração”, pois “na realidade à

qual devemos nos dirigir como críticos, a escrita das mulheres é um ‘discurso de duas vozes’, que personifica sempre as heranças social, literária e cultural tanto do silenciado quanto do dominante” (SHOWALTER, p.1994, p.50)

Tendo como representantes Hélène Cixous, Luce Irigaray e Julia Kristeva, a chamada linha francesa da teoria feminista desempenhou um papel crucial na crítica feminista nos finais de 1980, oferecendo ao crítico uma nova conceituação do relacionamento entre mulheres, psicanálise e linguagem. O conceito de *écriture féminine* ou “escrita feminina”, elaborado por essa vertente, apoia-se numa “identidade feminina”, constituída por elementos textuais/corporais (bordados, sussurros, vazios no texto) a partir dos quais se caracterizaria a produção realizada pelas mulheres. Muitas das críticas à *écriture féminine* provém do fato de que, ao estabelecer aspectos que distinguem o discurso masculino do feminino, volta-se novamente para um binarismo do qual, a princípio, tenta-se escapar (SILVA, 2009b, p.28). Uma feminilidade construída de acordo com os interesses do patriarcado consolida as oposições binárias entre macho/fêmea, em que o feminino é referenciado sempre como a parte negativa (OLIVEIRA, 1999). Elaine Showalter argumenta que a longa história de opressão é o único traço comum à essência feminina que poderia não estar contido apenas na fêmea da espécie.

Assim, a brasileira Lúcia Osana Zolin elucida:

O feminino, para Kristeva, como para Cixous, não implica a mulher real, pois, no que diz respeito à escrita, sujeitos biologicamente masculinos podem ocupar uma posição de sujeito feminino na ordem simbólica, conforme ela observa nas obras de artistas de vanguarda como Joyce e Mallarmé, entre outros. Ela vê no feminino a negação do fálico e, mais especificamente, na escritura feminina, uma força capaz de quebrar a ordem simbólica restritiva (ZOLIN, 2005a, p.196).

Em *Voices femininas da poesia latino-americana: Cecília e as poetisas uruguaias*, Jacicarla Souza da Silva (2009b) reitera que a Crítica Feminista se fundamenta em duas grandes vertentes: uma, influenciada pelo conceito de desconstrução derridiana e pela psicanálise lacaniana (a escola francesa), e outra centrada nas ideologias de gênero e na formação do cânone (a escola anglo-americana), da qual deriva a praticada no Brasil. Rita Terezinha Schmidt (1995), repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina, explicita que a literatura feita por mulheres envolve dupla conquista: a conquista da identidade e a conquista da escritura e deixa claro que reescrever o gênero é reescrever a nação, pois é premente promover a desestabilização de paradigmas estabelecidos e saberes instituídos, tais como o “essencialismo, homogeneização e universalismo” que sustentam a

institucionalização da literatura e o discurso crítico da historiografia literária a partir de “estratégias interpretativas e critérios de valoração herdados e legitimados na cultura patriarcal” (SCHMIDT, 2009). Resgatando e reinterpretando a produção literária de autoria feminina, “numa atitude de historicização que se constituiu como resistência à ideologia que historicamente vinha regulando o saber sobre a literatura” será possível reverter as práticas que determinam a invisibilidade histórica da mulher, entendida como sujeitão só da produção literária, mas também da produção crítica e teórica (ZOLIN, 2005b).

Gayatri Spivak, em *Pode o subalterno falar?* (2010), do mesmo modo que Toril Moi, em *Sexual/textual politics* (1985), enfatiza que a Crítica Feminista é marcada ideologicamente, não sendo possível nela encontrar marcas de neutralidade – no que parece concordar Showalter, pois, em uma das raras vezes em que comentou sobre as várias vertentes da Crítica Feminista, explicitou que mesmo com as diferenças de metodologia (com a crítica feminista inglesa enfatizando a opressão/marxismo; a francesa, a repressão/psicanálise, e a norte-americana, a expressão/texto), estas formam um todo orgânico que objetiva resgatar o feminino de suas estereotipadas associações com a inferioridade.

English feminist criticism, essentially Marxist, stresses oppression; French feminist criticism, essentially psychoanalytic, stresses repression; American feminist criticism, essentially textual, stresses expression. All, however, have become gynocentric. All are struggling to find a terminology that can rescue the feminine from its stereotypical associations with inferiority (SHOWALTER, 1985, p.249)

Entrelaçando os objetivos, as diversas vertentes que compõem a Crítica Feminista visam a lançar um novo olhar sobre a produção da escritura de autoria feminina, resgatando textos negligenciados/silenciados pela historiografia oficial, verificando a maneira como as mulheres são representadas e confrontando as metodologias sustentadas pela crítica tradicional.

Em se tratando de autoria feminina seria interessante destacar que as mazelas das criadoras não se restringem à literatura: um exemplo, entre tantos, é o da escultora Camille Claudel (1864-1943) que acusou Auguste Rodin de apropriar-se de trabalhos dela e acabou seus dias em um hospital psiquiátrico para o qual fora levada, à força, 30 anos antes. A influência que os dois tiveram no trabalho de ambos ainda hoje é estudada. Segundo o historiador do Museu Rodin e co-autor de *Rodin: A Magnificent Obsession*, inédito no Brasil, Jacques Vilain: “Camille era uma artesã habilidosa e por isso ficou incumbida de fazer os pés e as mãos das estátuas. Além disso dava opiniões e discutia ideias sobre as obras com Rodin” (BALDIM, 2004). Para a historiadora francesa Monique Laurent, ex-diretora do Museu

Rodin, o fato de Camille esculpir as mãos era particularmente significativo pois era por meio delas “que Rodin definia a emoção dos personagens” (BALDIM, 2004).

Acrescente-se que os papéis sociais foram bastante internalizados mesmo por literatas que romperam, com a vida e/ou a obra, os limites estabelecidos. Em ‘Escritoras, Escritas, Escrituras’, publicado originalmente em 1997, para corroborar a afirmação que a conquista da carreira das letras demandou muito tempo e trabalho das mulheres brasileiras, Norma Telles (2004) citou depoimentos das autoras nada tradicionais Hilda Hilst, Rachel Jardim e Zélia Gattai. Assim, para a criadora de *O caderno rosa de Lory Lamb* (1990) a atividade de escrever requeria muito esforço; em *Cheiros e ruídos* (1976) Jardim relatou que foram necessários muitos anos para que descobrisse sua forma de expressão e que se aceitasse como autora, pois todo seu processo criativo estava voltado para a combinação dos pratos que servia; e a preocupação da autora de *Anarquistas graças a Deus* (1982) era a reação de sua mãe ao ler o livro: “Que menina atrevida! O que não vão dizer!”. Conquanto a reação materna (ou a social) não seja mais a maior apreensão para as mulheres que escrevem, são muitos os caminhos a serem desbravados. Em 2012, duas brasileiras concluíram o doutorado até então inédito para os grupos ex-cêntricos (HUTCHEON, 1991) a que pertencem: Edimara Soares tornou-se a primeira doutora quilombola, com a tese *Educação Escolar Quilombola: quando a indiferença é indiferente*, defendida na Universidade Federal do Paraná; e Luma Andrade, a primeira doutora travesti, ao defender a tese *Travestis na Escola: Assujeitamento e Resistência à Ordem Normativa*, na Universidade Federal do Ceará.

No ensaio ‘Arquivos de mulheres e mulheres anarquivadas: histórias de uma história malcontada’, Constância Lima Duarte (2009, p.15) retoma o exposto por Jacques Derrida – que a repressão e a censura trabalhariam juntas para a destruição dos arquivos antes mesmo que fossem produzidos – e analisa que “pulsões de morte jogam o arquivo na amnésia, na aniquilação da memória, na erradicação da verdade”, exemplificando com os poemas de Auta de Souza, muitos deles alterados por seus irmãos, antes da publicação. A pesquisadora prossegue: “Também não foram poucas as obras de escritoras queimadas e destruídas por filhos e maridos ciumentos de seus talentos” (DUARTE, 2009, p.15).

Rememorando o trajeto percorrido para a apresentação dos três tomos da obra de referência *Escritoras brasileiras do século XIX*, sob a coordenação de Zahidé Lupinacci Muzart, Duarte reafirma a importância das pesquisas que realizam o “questionamento da cultura hegemônica, estabelecem uma nova tradição literária e revelam a mulher como sujeito do discurso literário” (DUARTE, 2009, p.15), contribuindo para a “construção de uma



história das mentalidades femininas e uma nova história das letras em nosso país” (DUARTE, 2009, p.15). Publicados pela Editora Mulheres, de Florianópolis, o primeiro volume, com 910 páginas tratando de 52 escritoras, surgiu em 1999; o segundo, de 2004, abordou o trabalho 53 autoras em 1.170 páginas; e, em 2009, o terceiro, com 1.144 páginas, resgatou também 53 literatas oriundas de diferentes regiões do país. Ainda que não seja a primeira antologia publicada no Brasil, *Escritoras brasileiras do século XIX* traz, como diferencial, além das biobibliografias, a reprodução de excertos das obras (poemas, diários, contos, romances, dramas, comédias, ensaios e crítica literária) a partir dos quais “as escritoras expressam as emoções, a visão de mundo, além de lúcidas reflexões sobre educação, condição da mulher na sociedade patriarcal, direito ao voto, participação na vida social etc.” (DUARTE, 2009, p. 13).

Ao analisarem o primeiro volume do compêndio, Tânia Regina Oliveira Ramos e Simone Pereira Schmidt (2001) asseveram que os textos reunidos, além de desconstruírem uma representação homogênea do lugar da mulher (na história ou na literatura do século XIX) “acabam por solapar qualquer ideia que equivocadamente pudéssemos ter de uma identidade comum a unir todas essas escritoras”, pois trazem da reprodução da ideologia colonial ao ímpeto revolucionário; da obediência à métrica a mais aberta paródia; da aceitação de hierarquias sociais ao violento inconformismo. Com base no exposto, as autoras se interrogam: “ao encararmos a variedade de discursos que constituem este *corpus* provisoriamente reunido, quantas mulheres se encontram por trás desse véu que apenas começamos a levantar, o véu da ‘mulher’ do século XIX?” (SCHMIDT; RAMOS, 2001).

Dominadas pelo “mal de arquivo” (*en mal d’archive*), expressão cunhada por Derrida, as sessenta e quatro pesquisadoras do projeto organizado por Muzart dedicavam-se, apaixonadamente, “a restaurar o arquivo justo onde ele escapa, justo onde algo se anarquiva, ou seja, intuir o que não se inclui na listagem, a ausência da memória” (DUARTE, 2009, p. 15) e, como postulado pelo filósofo, angustiavam-se com a percepção de que “para cada escritora encontrada, outras, muitas outras sucumbiam no silêncio” (DUARTE, 2009, p. 15). Ponderando sobre “a dolorosa fratura que nos impede o retorno ao aconchego de um nós que nos abrigaria a todas, numa unidade tão doce quanto impraticável”, Schmidt e Ramos (2001), pesquisadoras brasileiras, em conformidade com a escritora feminista estadunidense Donna Haraway, se perguntam quantas seriam as diferenças encobertas sob essa aparente identidade que apenas começa a ser investigada. Constância Lima Duarte (2009, p.15) relata a experiência ímpar de constituir novas memórias a partir da construção dos novos arquivos,

que exigiu das envolvidas no processo bastante amplitude cognoscitiva na abordagem dos textos:

[...] iniciávamos a busca sem saber o que seria encontrado; e para interpretar obras desconhecidas e reconstruir histórias de vida, impôs-se o desafio de realizar leituras com múltipla perspectiva – que envolvessem gênero, história das mentalidades e história cultural; que dessem conta de alterar marcos do sistema literário; e ainda fornecessem novos instrumentos de análise (DUARTE, 2009, p. 15).

O aporte de dados efetivos para a alteração de marcos literários e a complementação de instrumental analítico para a Crítica Feminista (além do óbvio objetivo de dar voz a autoras silenciadas) fizeram dos três volumes da antologia a base para a constituição de uma nova historiografia brasileira, além de explicitar o domínio técnico científico das críticas literárias, demonstrando o longo trajeto já percorrido pelas mulheres no mundo das letras – de ouvintes anágrafas a leitoras contumazes, de escritoras desprovidas de ‘um teto todo seu’ a ávidas descobridoras e críticas conceituadas.

Mesmo que algumas tivessem a calorosa recepção de leitores ilustres na época (como Machado de Assis e Olavo Bilac), junto com as que nunca foram mencionadas, as cento e cinquenta e oito escritoras, atuantes e produtivas, retratadas nas 3.224 páginas do compêndio *Escritoras brasileiras do século XIX* (1999, 2004 e 2009) “desapareceram excluídas do cânone por uma historiografia e uma crítica de perspectiva masculina, que sistematicamente eliminou as mulheres do cenário das letras” (DUARTE, 2009, p. 13).

Em *Um teto todo seu*, Virginia Woolf (2016) atribuiu à profunda misoginia o fato de encontrar um número ínfimo de obras escritas por mulheres nas bibliotecas britânicas. Incansável ao reiterar a inferioridade mental, moral e física do gênero feminino, a crítica tradicional reduzia ainda mais as poucas chances que então eram dadas às mulheres. Explicitando que a exclusão cultural era inerente à submissão e à dependência econômica, Woolf ponderava que as condições necessárias para que o talento criativo surgisse passava inexoravelmente pela instrução e pela autonomia financeira. Pesquisas apontam que a maior parte dos equipamentos domésticos a serem usados rotineiramente pela população, daqui a cinquenta anos, não foi sequer inventada. O grau de desenvolvimento tecnológico no qual estamos inseridos e a visibilidade alcançada por diversas mulheres (como mencionado no início desse subitem) fazem com que, por vezes, nos esqueçamos que há muito pouco tempo ainda causava comoção o fato de uma mulher desejar fazer um curso superior. “Se o talento criador não era exclusivo dos homens, os meios para desenvolvê-los, com certeza, eram”,

afirma Constância Lima Duarte (2009, p.11-12). E prossegue: “a publicação de uma obra costumava ser recebida com desconfiança, descaso ou, na melhor das hipóteses, condescendência. Afinal, era só uma mulher escrevendo”.

Na primeira estrofe de ‘Motivo’, publicado no livro *Viagem* (1939), Cecília Meireles escreve “Eu canto porque o instante existe/ e a minha vida está completa./ Não sou alegre nem sou triste:/ *sou poeta*”. Embora o termo já existisse, a escolha léxica de Meireles não é “poetisa”. Identificar-se sem ‘marcas de gênero’ era estratégia utilizada por muitas autoras, em pleno século XX, para que seus escritos não fossem considerados menores; estratégia semelhante a do uso de pseudônimos e do anonimato utilizada por escritoras no século XIX. Ainda que integre a historiografia literária e a análise de sua obra conste obrigatoriamente no conteúdo programático da rede pública oficial de ensino, Cecília Meireles é conhecida como “a pastora das nuvens”, sendo desconhecidos do público seus trabalhos mais “densos” (que tematizam as várias formas de aprisionamento feminino e a morte) e os mais “políticos” (como crítica literária feminista, ainda que ela mesma assim não se considerasse). Em muitos ensaios, Ana Maria Domingues de Oliveira (2007), especialista em lírica de autoria feminina, desconstrói a imagem cristalizada e pré-concebida da maior parte da crítica, que “reduz a poesia de Cecília a alguns elementos de fato presentes em sua obra, porém não de modo exclusivo, deixando de ver outros aspectos igualmente presentes em seus textos” (OLIVEIRA, 2007, p.8).

Mais de cinquenta anos depois da morte de Meireles, grande parte das análises propostas para a obra da poetisa “ainda não atentam para a multiplicidade de sentidos possíveis em seus versos” e os epítetos “ausente do mundo, espiritualizada, etérea, puro espírito”, equivocadamente condicionam leituras que reiteram Cecília como “autora de uma poesia sem marcas do feminino” (OLIVEIRA, 2007, p.8). Talvez seja exatamente esse recorte, focalizando apenas elementos ‘intangíveis’, o que tenha facultado o ingresso da autora em um cânone tradicional. Seleção que exclui poemas como “Balada das dez bailarinas do cassino” de *Retrato natural* (1949) – no qual, em tom ácido, são descritas fisicamente as protagonistas, que expõem “seus corpos frágeis, mais frágeis ainda se comparados aos dos ‘homens gordos’ que ‘olham com um tédio enorme / as dez bailarinas tão frias’” e “com um ponto de vista claramente favorável às bailarinas e de crítica a quem as submete àquela condição” (OLIVEIRA, 2007, p.7); –“Prisão”, datado de 1956, publicado em *Dispersos* (1973) – que descreve o crescente aprisionamento de mulheres: quatro na primeira estrofe, depois quarenta, quatrocentas, quatro mil, quatro milhões, infinitas; confinadas e

incomunicáveis, elas convertem-se em estátua de sal, símbolo da esterilidade; em evidente alusão à opressão feminina (OLIVEIRA, 2001); – ou “Mulher ao espelho”, publicado inicialmente em *Mar absoluto e outros poemas* (1945) – no qual uma voz feminina declara que todas as máscaras que vestiu (loira, morena, Margarida, Beatriz, Maria, Madalena) não a retrataram, mas que continuará seguindo as exigências da moda, pois o padrão de beleza imposto socialmente reitera que “parecer” ou “fingir” é mais importante do que “ser” (SILVA, 2009a, p.86-88). Como afirma Jacicarla Souza da Silva (2009b, p.121), Cecília Meireles não apenas deixa “uma ‘marca feminina’, ela se posiciona de maneira bastante representativa no que concerne às discussões sobre as condições da mulher dentro do contexto social que ela esteve inserida”.

O pioneirismo de Cecília Meireles (1959, p.61-104) frente à crítica feminista pode ser observado pela conferência “Expressão feminina da poesia na América” proferida por ela, em 1956, na Sala do Conselho da Universidade do Brasil, na qual a poetisa resgata obras de autoria feminina hispano-americana silenciadas e questiona as leituras e os métodos da crítica tradicional que as silenciam. Sem incluir as anglo ou as luso americanas no ensaio, Meireles apresenta um panorama da lírica produzida por mulheres na América hispânica e comenta características significativas na poesia de vinte e oito autoras de diversos países, desde a mexicana Sórora Juana Inés de la Cruz (que nasceu na segunda metade do século XVII) até a colombiana Dolly Mejía (que nasceu na segunda década do século XX). São elas: Alfonsina Storni (1892-1938), Silvina Ocampo (1903-1993) e Fryda Schultz de Mantovani (1912-1978), da Argentina; Yolanda Bedregal (1916-1999) e María Virgínia Estensoro (1902-1970), da Bolívia; Gabriela Mistral (1888-1957), María Monvel (1899-1936) e Stella Corvalán (1913-1994), do Chile; Sórora Josefa Del Castillo y Guevara (1671-1742); Laura Victoria (1904-2004); Dolly Mejía (1920-1975), da Colômbia; Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), Mercedes Torrens de Garmendia (1814-1873), América Bobia de Carbó (1896-1984) e Dulce María Loynaz (1903-1997), de Cuba; Sórora Juana Inés de la Cruz (1651-1695) e Maria Enriqueta (1872-1968), do México; Adriana Buendía (séc.XIX), do Peru; María Eugenia Vaz Ferreira (1875-1924), Delmira Agustini (1886-1914), Juana de Ibarbourou (1895-1979), Esther de Cáceres (1903-1971), Sarah Bollo (1904-1987), Clara Silva (1907-1976), Sara de Ibáñez (1909-1971), Amanda Berenguer (1921-2010), Ida Vitale (1923), Dora Isella Russell (1925-1990), do Uruguai (MEIRELES, 1959).

“É sob a luz inaugural que ‘Expressão feminina da poesia na América’ oscila entre as principais questões que giram em torno das escolas francesas e anglo-americanas”,

explicita Silva (2009b, p.121), pois antes que estas efetivamente se formassem, as inquietações cecilianas expressas no ensaio demonstram estar em total sintonia com as duas tendências teóricas. Cecília Meireles se denominava ‘poeta’ e não levantava bandeiras, mas é possível, pelo viés da crítica feminista atual, determinar o aspecto pioneiro da escritora no que diz respeito aos estudos sobre a produção de autoria feminina latino-americana (SILVA, 2009b, p.121).

Nesse estudo embrionário, representado por “Expressão feminina da poesia na América”, Cecília já dissemina assuntos que estão no cerne das discussões da crítica literária feminista que a sucedem. A tendência apresentada no ensaio, por exemplo, em atribuir algumas características tidas como femininas à poesia de algumas escritoras, aproxima-a da vertente francesa; em contrapartida, quando comenta a importância das condições sociais, bem como das “liberdades conquistadas”, a poetisa brasileira se acerca das críticas feministas anglo-americanas (SILVA, 2009b, p.211)

Agregando características das duas escolas, talvez Cecília buscasse uma teoria ‘andrógina’, como o “espírito e a arte” – pois, analisando a possível existência de expressões especificamente femininas ou masculinas na lírica, a poetisa elucidada:

Se quisermos tentar um ensaio sobre a fisionomia poética da mulher na América, encontraremos grande dificuldade em separá-la nitidamente da fisionomia masculina, no que respeita às suas produções, nestes últimos tempos. O espírito – e a arte que é uma de suas manifestações – talvez seja essencialmente andrógino. As condições sociais, no entanto, separaram por muito tempo o homem e a mulher em campos específicos (MEIRELES, 1959, p.102).

Jacicarla Souza da Silva (2009b, p.115-116) pondera que a concepção andrógina de arte, com características femininas e masculinas em um mesmo indivíduo, também é defendida por Virginia Woolf em *Um teto todo seu*. Essa proposta de neutralização do gênero, porém, não encontrou respaldo em muitas críticas feministas: para Elaine Showalter seria uma busca utópica, devido à impossibilidade de fuga dos confrontos gendrados; e, para Rosiska Darcy de Oliveira, tal fusão romperia com a própria dinâmica da vida (SILVA, 2009b, p.116). O ponto primordial a ser ressaltado aqui, no entanto, é a proposição de Meireles (muito distante da ‘poeta do inefável’) de apontar as condições sociais como principais definidoras da separação entre homens e mulheres, evocando um conceito bastante atual de gênero no qual “a identidade sexual não se constrói somente pelas diferenças biológicas, mas pelas divergências sociais e culturais a que a sociedade submete o indivíduo” (SILVA, 2009b, p.116). Tais considerações sobre o trabalho de Cecília Meireles, o poético e o crítico, exemplificam a premência dos postulados da Crítica Feminista (independentemente da escola à qual se filie): a) o resgate de textos silenciados e a análise dos mesmos sem pré-conceitos (como ela fez com relação às poetisas hispano-americanas em “Expressão feminina da poesia na América”);

e b) a releitura de textos canônicos (como fizeram Oliveira (2001) e Silva (2009a), ao selecionarem textos ‘não-inefáveis’ para análise).

Interessada em demarcar o espaço da literatura de autoria feminina através da história da literatura da América Latina, Luiza Lobo (1997) aborda a “extensa discussão sobre a teoria do ‘feminismo’ enquanto ‘gênero sexual’ (*gender*), 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’”. A pesquisadora chama à atenção o fato de que tal discussão faz parte do campo da antropologia cultural e da sociologia, explicando o feminismo “a partir de embasamentos supostamente mais ‘coerentes’, atendendo a uma exigência de cientificismo racional”, não respondendo às dúvidas da literatas que desconfiariam desse “propalado ‘cientificismo’, que eterniza as dicotomias contidas nas divisões entre homem, macho, e mulher, fêmea”, pois este se basearia “numa simples analogia inconsciente entre o mundo natural - aparência física - e o mundo psíquico e cultural” (LOBO, 1997).

Traçando um pequeno histórico sobre o tema “gênero”, Luiza Lobo afirma que Hélène Cixous considera “as oposições com que a filosofia metafísica caracteriza o real são como ‘clássicos pares heterossexuais da filosofia’”, reducionismo denominado pela autora de *O riso da Medusa*, de 1975, como “pensamento binário de transação com a morte”. Para Toril Moi, continua Lobo (1997), é imprescindível a desconstrução das oposições binárias tipo “macho/fêmea”, “forte/fraco”, “violento/delicado”, “público/íntimo”; posto que, para Jacques Derrida estas constituiriam “o quadro epistemológico de conhecimento do mundo no Ocidente: espírito *versus* corpo, cultura *versus* natureza, razão *versus* emoção”: o sistema falocêntrico, “centrado no *logocentrismo* e no *falocentrismo*, duas fortes estruturas de poder na sociedade [...] greco-judaico-cristã-ocidental”. Luiza Lobo (1997) ressalta o fato de que “tais juízos de valor podem ser desconstruídos a todo momento a partir de uma escrita feminista crítica” pois, ainda que o cânone privilegie homens brancos e ricos (além de heterossexuais e monogâmicos, acrescentarão Rubin e Butler), instituindo-os como formadores de opinião, “todas essas assertivas são construções culturais que têm tanta verdade em si quanta fé coloquemos nelas”. Indubitavelmente a publicação do ensaio *The Traffic In Women* (1975) de Gayle Rubin foi um marco nos estudos sobre o conceito de gênero, traduzido ao português pela Organização Não Governamental S.O.S Corpo, de Recife, em 1993, como *O trafico de mulheres: notas sobre a “economia política” do sexo*. Para construir uma teoria da opressão das mulheres tendo como base conceitos da antropologia estrutural e

da psicanálise, Rubin criou o “sistema sexo/gênero” – conjunto de arranjos através dos quais uma sociedade transforma a sexualidade biológica em produtos da atividade humana, e na qual estas necessidades sexuais transformadas são satisfeitas (RUBIN, 1975). “Filtrados pelas lentes de Jacques Lacan”, pressupostos de Marx, Engels, Sigmund Freud e Lévi-Straus são analisados pela antropóloga. Vinte anos depois dessa publicação, Gayle Rubin (2003), em entrevista a Judith Butler, reconhece algumas limitações do texto e atribui a visão utópica do ensaio à juventude e ao contexto (o início da segunda onda do feminismo, impactada “pela *New Left*, principalmente o movimento contra a guerra e a oposição ao imperialismo militarizado dos EUA”, posto que “o paradigma dominante entre os intelectuais progressistas era o marxismo, em várias formas”).

Bem, éramos todas bastante utópicas naquela época. Isso foi entre 1969 e 1974. Eu era jovem e otimista quanto à mudança social. Naquela época havia uma expectativa comum de que a utopia estava bem próxima. Agora penso de forma muito diferente. Agora temo que o fascismo esteja bem próximo. Sou tão pessimista agora como otimista então. (BUTLER; RUBIN, 2003).

Adriano Souza Senkevics (2012), estudiosos de Gestão de Políticas Públicas em Gênero e Raça, assevera que, fruto de disputas políticas e teóricas, a conceituação de gênero demanda, necessariamente, a escolha de referenciais, sendo impossível “trabalhar com *uma* definição”. Para ele, Rubin, em 1975, deu o pontapé inicial na formulação de teorias de gênero relacionadas ao feminismo, fazendo história ao descrever o que ficou conhecido como sistema sexo/gênero. Dez anos depois, outro artigo se tornaria clássico, *Gender: A Useful Category of Historical Analysis* (1986) (*Gênero: uma categoria útil de análise histórica*), de Joan Scott que, influenciada por Michael Foucault e Jacques Derrida, oferece uma leitura pós-estruturalista da questão. Para a historiadora estadunidense, “gênero” é um termo apenas aparentemente neutro, desprovido de propósito ideológico imediato, pois “a emergência da história das mulheres como um campo de estudo envolve, nesta interpretação, uma evolução do feminismo para as mulheres e daí para o gênero; ou seja, da política para a história especializada e daí para a análise” (SCOTT, 1992, p.65). Questionando a dualidade entre sexo (natureza) e gênero (cultura), que estavam muito em voga na época, Scott esquematizou uma forma de pensar gênero, ao historicizar a categoria sexo e o corpo e ao valorizar a linguagem, os símbolos e as instituições – componentes fundamentais no construto gênero. A historiadora pondera ser inviável associar tão fortemente o sexo à natureza (inquestionável) “porque a própria separação entre natureza e cultura já seria um produto cultural” (SENKEVICS, 2012). Reconhecer as diferenças entre os corpos sexuados, para Joan Scott, não se vincularia à manutenção da dicotomia sexo x gênero, pois o mais importante seria perceber as formas

como se constroem os significados culturais para essas diferenças, dando sentido para essas e, conseqüentemente, posicionando-as dentro de relações hierárquicas (SENKEVICS, 2012).

Em outro ensaio (publicado no livro *A escrita da história*, organizado por Peter Burke), no entanto, Joan Scott (1992, p.75) explicita a “incômoda ambigüidade inerente ao projeto da história das mulheres, pois ela é ao mesmo tempo um suplemento inócua à história estabelecida e um deslocamento radical dessa história”. Retomando a invocação (cheia de “delicado sarcasmo”) de Virginia Woolf, depois que esta divaga sobre as inadequações da história existente (“Por que... não acrescentar um suplemento à história? chamando-o, é claro, por algum nome discreto, de forma que as mulheres pudessem ali aparecer sem impropriedade?”) Scott (1992, p.75) afirma que são muitas as implicações contraditórias na sugestão, pois as “mulheres estão ao mesmo tempo adicionadas à história e provocam sua reescrita; elas proporcionam algo extra e são necessárias à complementação, são supérfluas e indispensáveis” (SCOTT, 1992, p.76). Isso, sem considerarmos a “fragmentação de uma ideia universal de “mulheres” por raça, etnia, classe e sexualidade [...] associada a diferenças políticas sérias no interior do movimento das mulheres sobre questões que variavam desde a Palestina até à pornografia”(SCOTT, 1992, p.88). Assim, a “questão das diferenças dentro da diferença” suscitou o “debate sobre o modo e a conveniência de se articular o gênero como uma categoria de análise”, a fim de pluralizar a categoria “mulheres” e produzir “um conjunto [...] de histórias e de identidades coletivas” (SCOTT, 1992, p.89). O esfacelamento da ideia de unicidade feminina, entretanto, gerou um “conjunto aparentemente intratável de problemas que se seguiram ao reconhecimento das diferenças entre as mulheres”: com tantas diferenças raciais, étnicas, sexuais e de classe, qual seria o “elo conceituai para a história das mulheres ou para os cursos de estudos das mulheres?”; haveria uma “identidade comum para as mulheres e [...] uma história delas que possamos escrever?” pergunta-se Joan Scott (1992, p.88-89). Ela própria responde:

A ameaça radical colocada pela história das mulheres situa-se exatamente neste tipo de desafio à história estabelecida; as mulheres não podem ser adicionadas sem uma remodelação fundamental dos termos, padrões e suposições daquilo que passou para a história objetiva, neutra e universal no passado, porque essa visão da história incluía em sua própria definição de si mesma a exclusão das mulheres (SCOTT, 1992, p.90)

Filósofa pós-estruturalista, Judith Butler é uma das principais teóricas da questão contemporânea do feminismo e da teoria *queer*. Autora de *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (*Problemas de Gênero: Feminismo e a Subversão da Identidade*), de 1990; *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of “Sex”* (*Corpos que importam: Nos*



*limites discursivos do “Sexo”*), de 1993; *Undoing Gender (Desfazendo o Gênero)*, de 2004, entre outros, Butler explicita que a sociedade exige uma coerência entre sexo-gênero-desejo e prática sexual, sendo heteronormativa e exercendo a coerção sobre os corpos (o que gera a homofobia e a falta de respeito à diversidade sexual). Seguindo uma ordem cronológica para apresentar as críticas feministas, Senkevics (2012) cita Butler como “uma das autoras mais badaladas da atualidade”, por inspirar a vertente *queer* e por criticar o feminismo – ou, pelo menos, “categorias a princípio tão sólidas, tais como mulher e identidade [...], trazendo de vez o corpo e o sexo para o campo discursivo, questionando sua pretensa materialidade” (SENKEVICS, 2012). Para tanto, ela aborda a questão da performatividade de gênero, concebida “como uma prática discursiva de reiteração de normas e de reiteração de práticas de exclusão, na qual o poder de fazer o que se nomeia não se faz na vontade do sujeito falante senão que esse poder é uma função derivada da cadeia ritual da reiteração” (BURGOS DÍAZ, 2013). Tal prática discursiva mantém a ordem compulsória na qual o gênero seria produtor de estabilidade em uma matriz heterossexual e monogâmica “assegurada por dois sexos fixos e coerentes, os quais se opõem como todas as oposições binárias do pensamento ocidental: macho x fêmea, homem x mulher, masculino x feminino, pênis x vagina etc.” (SENKEVICS, 2012).

Talvez o que seja mais provocativo nos textos de Judith Butler, é que a filósofa não analisa apenas a heteronormatividade como criadora de corpos inteligíveis/aceitáveis (por inscreverem-se na matriz hegemônica) – ela estuda também a produção dos corpos não inteligíveis/inaceitáveis: os corpos abjetos – levando às últimas consequências o binômio normatização/exclusão. Para a ensaísta, os seres excluídos têm sua própria humanidade questionada e sua materialidade desconsiderada, não aparecendo apropriadamente gerificados; ao mesmo tempo, por serem fronteira, os abjetos mostrariam os limites do que existe, assombrando a normatividade com a possibilidade de “virem a ser”. É pela ausência de reconhecimento e de legitimidade, não pela negação de direitos, que a abjeção se faz tão poderosa. Tratando de grupos que não deveriam existir em uma determinada matriz cultural, os mesmos não são pensados, entendidos ou nomeados; sem *status* oficial, eles não têm poder de articulação para a reivindicação de direitos. (SENKEVICS, 2012). Marcia Tiburi (2013) acrescenta: “A cultura, em todas as formas de discurso, do jurídico ao científico, e dos meios de comunicação, ajuda na produção do “abjeto” como um tipo de diferenciação na qual se confina o excluído [...] o excluído é produzido no discurso: seu lugar é o silêncio que, em

termos sociais muito concretos, realiza-se na injustiça de não poder existir. Essa diferenciação precisa ser analisada e desmontada” (TIBURI, 2013).

Também discutem a conceituação de gênero Raewyn Connell, grande referência para o campo de estudos das masculinidades, que enfatiza o papel das construções sociais e históricas, chamando à atenção a forma como a sociedade entende os processos reprodutivos e as diferenças entre os corpos, sempre trazidos para as práticas sócias; Heleieth Saffioti, militante que alertou para os problemas políticos do conceito e pediu “feministas, usem menos gênero!”; e Pierre Bourdieu, que, escrevendo sobre a dominação masculina, afirma que “a biologia e o corpo seriam espaços onde as desigualdades entre os sexos seriam naturalizadas”, e remetendo-se a Joan Scott, Judith Butler e ao conjunto das feministas pós-estruturalistas (SENKEVICS, 2012).

As contribuições de cada teórica foram revistas, nas últimas décadas, por elas mesmas e seus pares. Em entrevista a Susana Bornéo Funck e Rita Terezinha Schmidt (2007), Toril Moi discute conceitos pós-estruturalistas tomando por base a teoria de Judith Butler “porque sua versão da teoria *queer* é uma das melhores e, quando se vai argumentar, deve-se usar a melhor teoria possível”. Posicionando-se como “muito pró-intelectual”, primeiro por ser uma e depois por acreditar que a Academia tem grande poder de realização, a autora de *Textual/Sexual Politics* (1985) observa ser recorrente ouvir que “a universidade deveria treinar os estudantes no pensamento crítico”, pois o “pensamento crítico existe na América como um grande mantra”, mas pondera que, além da criticidade, “o que temos que ser capazes de fazer é cultivar algo como entusiasmo ou pensamento afirmativo”. Para Moi, “o tipo de posição crítica absoluta é a epítome do pós-modernismo, pós-modernismo como aquela coisa cínica, irônica, sardônica”, que não leva a lugar algum (FUNCK; SCHMIDT, 2007). Ao perguntar-se o que deveria ser afirmado com entusiasmo, analisa: “Estamos afirmando, como feministas, que nossa questão é a questão central. Mas, pelo fato de estarmos afirmando algo, não podemos ter como objetivo apenas a tarefa de encontrar erros na ideologia sexista”. Embora utópica, Moi defende, para a vida política, a postura “sou a favor de” (não “sou contra a”) e assevera que, no caso dela, a bandeira é sempre: “liberdade, igualdade e justiça para as mulheres” (FUNCK; SCHMIDT, 2007).

Nessa mesma entrevista, a ensaísta propõe: “Olhe para a palavra “mulher”. A palavra “homem” seria a única palavra em relação à qual a palavra “mulher” se torna significante?” e, ato seguido, responde: “Certamente que não! Menina, sobrinha, tia, avó, mãe

– há toneladas de palavras em relação às quais ‘mulher’ adquire novos significados que não têm nada a ver com ‘homem’”. Ao expor que, depois de tanto tempo, “persistimos em pensar em “homem *versus* mulher” como a dicotomia final que deve ser desconstruída”, Toril Moi remete-se à teoria pós-estruturalista (à qual se filia Judith Butler), cuja forma de estabelecer discussões seria extremamente binária: “você primeiro estabelece uma oposição binária, e depois tenta ir além dela. Mas mesmo o limite entre masculino e feminino é arbitrário”. E conclui que são desnecessárias as pesquisas que partem do pressuposto que “os homens são uns brutos, são todos uns animais” pois o resultado proveniente do estudo seria inócuo: “o que você vai fazer? Eliminá-los?”, pergunta a pesquisadora norueguesa (FUNCK; SCHMIDT, 2007).

Questionando-se sobre a contribuição da crítica literária (que não trabalha na área da saúde ou da assistência social), Toril Moi explicita que “todos os movimentos por mudanças políticas começaram com os intelectuais ou, se não começaram com eles, ao menos os tiveram como importantes instigadores”. Sem a censura do feminismo que muitas vezes atua na definição do próprio objeto de análise, ao escreverem “sobre filmes e romances e coisas que acontecem”, as pesquisadoras podem “ensinar as pessoas a lerem muito cuidadosamente e pensar sobre o que significa para elas poder articular pontos de vista divergentes”, o que é vital em um mundo “cada vez mais caracterizado pelo capitalismo globalizado, com produtos de consumo instantâneos, comunicação excessivamente rápida e nenhum espaço para o pensamento, a discussão e a argumentação séria” (FUNCK; SCHMIDT, 2007).

Em *Feminismo e literatura no Brasil*, Constância Lima Duarte (2003), explica que Feminismo é qualquer gesto ou ação que protesta contra a opressão e a discriminação da mulher, que exija a ampliação de seus direitos civis e políticos, por iniciativa individual ou de grupos. Assim, é bastante contraditório perceber que muitas vezes as ensaístas precisam driblar a censura do Feminismo para elegerem seus projetos de pesquisa (FUNCK; SCHMIDT, 2007). Importante salientar que esse movimento está *em movimento*, sendo a resignificação de costumes inerente a ele: “O sutiã, símbolo da repressão, já fora peça libertária no século XIX ao livrar as mulheres dos espartilhos que suprimiam o ar, apertavam os seios e revelavam o quadril” (BELNHAK; DIAS, 2012). Atualmente, o *front* de batalha e sinônimo de resistência é “o corpo explorado e violado”, sob o lema “meu corpo me pertence, é meu território *natural*” (BELNHAK; DIAS, 2012).

Depois da *Declaração dos direitos das mulheres e da cidadã*(1791), escrita pela francesa Olympe de Gouges, que morreu guilhotinada por suas ideias libertárias, o Feminismo (ou os Feminismos) começou a florescer juntamente com as ideias iluministas e propostas igualitárias da Revolução Francesa. Momentos marcantes limitaram os períodos da história do movimento – as chamadas ondas feministas: a primeira delas, relacionada à reivindicação pela cidadania política, durante o século XIX e início do XX, e teve como maiores representantes as sufragistas. As grandes guerras exigiram que a mulher de classe média se inserisse no mercado de trabalho (ainda que de forma temporária e salário menor que o do marido) e, assim, a luta pelo direito das mulheres só voltou a ganhar força em meados de 1960, na segunda onda feminista, que, influenciada por obras como *O segundo sexo* (1949), de Simone de Beauvoir, e *A mística feminina* (1963), de Betty Friedan, visava a denunciar a opressão da mulher em uma cultura falocêntrica e a desenvolver estratégias de libertação civil, mental, corporal, sexual e social. Conquanto a contracultura e o movimento *hippie*, nos Estados Unidos e na Europa, fossem os subsidiários dos ideais no período, “um dos problemas do pensamento feminista da segunda onda era perceber o movimento como um projeto único, moldado para a mulher branca, ocidental, de classe média, instruída” (BELNHAK; DIAS, 2012). A partir dos anos 1980 surge a terceira onda, quando questões relativas à pluralidade feminina começam a ser estudadas e aspectos sociais, culturais e étnicos constroem uma visão mais ampla do feminismo. As inúmeras possibilidades oferecidas pelo amplo acesso à rede internacional de computadores, a partir dos anos 2000 favoreceram consideravelmente a articulação do movimento feminista e, nessa nova plataforma de organização, “todas podem ter voz” (CORTÊZ, 2013), afirma Dolores Aronovich Aguero, blogueira feminista e professora universitária de literatura inglesa na Universidade Federal do Ceará. Nesse sentido, é “possível que estejamos imersos em uma quarta onda feminista, mas só teremos certeza depois da *ressaca*” (BELNHAK; DIAS, 2012).

Lola Aronovich (como Dolores Aguero é mais conhecida), talvez seja uma das maiores representantes dessa nova onda, no Brasil. Desde 2008, mantém o blogue *Escreva Lola Escreva*, onde publica textos próprios e de convidados sobre cinema e feminismo – que acabou tornando-se referência no âmbito do ativismo feminista digital no Brasil. Estudiosa das questões de gênero, ela aborda na página virtual temas como heteronormatividade, liberdade sexual/cultura do estupro, direitos humanos, racismo, mídias de massa e gordofobia. Para a pesquisadora, ainda são muito poucos os artigos assinados por mulheres em jornais da imprensa tradicional (apenas 8%, segundo levantamento realizado por ela) e a “*internet é um*

meio onde negras, transexuais, lésbicas, feministas em particular e mulheres em geral” podem se expressar e ser ouvidas (CORTÊZ, 2013). Muitas ativistas feministas, assim como Lola Aronovich, têm considerado vital esse espaço de militância virtual, no qual ideias e ações desenvolvidas podem ser rapidamente disseminadas por meio dos grupos de discussão, fóruns, blogues e páginas – nova percepção que desconstrói progressivamente a antiga imagem das feministas (feias, masculinizadas, solteiras e hereges) e dá maior visibilidade às “pequenas censuras do cotidiano” (BELNHAK;DIAS, 2012). A cultura digital de comunicação em rede foi rapidamente assimilada pelos brasileiros que, entre 2010 e 2014, teve o número de usuários saltando de 65,9 milhões para 96,4 milhões – a maior parte constituída de mulheres, segundo o governo federal do Brasil (AVELAR; DUARTE, 2016). Assim, a percepção das “manifestações cotidianas do machismo” ocorre mais rapidamente, desnaturalizando processos estabelecidos e libertando mulheres (e homens) de padrões compreendidos como naturais (BELNHAK;DIAS, 2012).

Constância Lima Duarte (2003), após explicitar que, diferentemente do que ocorre/ocorreu em outros países, há entre os brasileiros uma forte resistência à palavra “feminismo”, pois a imagem da feminista é muitas vezes o oposto de “feminina”, apresenta a história nacional que teve início no começo do século XIX e pode ser contada, à semelhança da internacional, de acordo com quatro grandes momentos-onda. “As primeiras letras” formam a primeira onda e referem-se à luta pelo direito básico de aprender a ler e a escrever (antes reservado aos homens). Apenas em 1827 é sancionada a primeira legislação autorizando a abertura de escolas públicas femininas. “Ampliando a educação e sonhando com o voto”, a segunda onda, surge em 1870 e caracteriza-se pelo espantoso número de jornais e revistas nitidamente feministas, canal de expressão para as sufocadas vocações literárias das mulheres, além de exercer as funções “conscientizadora, psicoterápica, pedagógica e de lazer”. Já a terceira onda, “Rumo à cidadania”, clama pelo direito ao voto, ao curso superior e à ampliação dos campos de trabalho e tem como marcos a *Declaração dos Direitos da Mulher*, lançada em 1927; a eleição da primeira prefeita, em 1929 (Alzira Soriano em Lajes-RN) e a incorporação do direito ao voto feminino ao Código Eleitoral, em 1932. A “Revolução sexual e literatura” são os ícones da quarta onda, que tem início nos anos 70 do século XX. No entanto, no Brasil, além de lutar contra a discriminação do sexo e a igualdade de direitos, o movimento feminista teve que lutar também contra a ditadura militar e a censura, pela redemocratização do país, pela anistia e por melhores condições de vida (DUARTE, 2003). A ensaísta infere que não é possível prever a chegada (ou mesmo a existência) de uma quinta

onda, e enfatiza que, no campo literário, algumas escritoras se posicionavam frente ao governo ditatorial, revelando com coragem suas posições políticas, como Nélide Piñon, que participou da redação do *Manifesto dos 1000* contra a censura e a favor da democracia no Brasil. Mais tarde, Nélide tornou-se a primeira mulher a tomar posse como presidente da Academia Brasileira de Letras e, ainda assim, apenas bem recentemente declarou-se feminista.

Ainda que com algumas diferenças com relação a datas/marcos históricos, o mesmo processo ocorreu em outros países da América Latina. Também nessas nações, só depois de aprender (e exercitar) a leitura, depois de aprender (e publicar) a escritura, a mulher preocupou-se com a crítica literária e a necessidade do resgate dos textos silenciados, da análise desses textos e da inserção/divulgação da literatura de autoria feminina em uma nova historiografia literária.

O Prêmio Nobel, conjunto de prêmios internacionais anuais concedidos por comitês suecos e noruegueses em reconhecimento aos avanços culturais e/ou científicos, tem inquestionável relevância. No campo da Literatura, que consagra os escritores pelo conjunto de sua obra, foi entregue pela primeira vez em 1901 e, a partir daí, mais cento e doze vezes. No entanto, apenas quatorze destas cento e treze láureas foram concedidas a escritoras. Ainda que em meio a elas haja apenas uma latino-americana, não brasileira, acredito que seja importante retomar aqui os nomes destas autoras que marcaram a História e a Literatura. Em 1909, a sueca Selma Lagerlöf foi a primeira mulher a receber um Prêmio Nobel de Literatura e a primeira a ocupar um lugar na Academia Sueca, em 1914. A italiana Grazia Deledda, autora de *Caniços ao vento*, foi premiada em 1926 e, dois anos depois, em 1928, quem o recebe é Sigrid Undset, que nasceu na Dinamarca, mas logo foi para a Noruega com a família, de onde tiveram que fugir por oporem-se ao Nazismo. A estadunidense Pearl S. Buck, vencedora do Prêmio Pulitzer de Ficção de 1932, foi laureada em 1938. De 1940 a 1943 o prêmio não foi atribuído e, em 1945, a primeira latinoamericana recebe o Nobel: a chilena Gabriela Mistral, pseudônimo de Lucila Godoy Alcayaga, por sua poesia lírica. A premiação de 1966 foi entregue à poetisa alemã Nelly Sachs, que retratou com intensidade o sofrimento dos judeus em sua obra e precisou deixar seu país durante a ocupação nazista. Quase trinta anos depois, a sul-africana Nadine Gordimer, voz de extrema importância na luta contra o *apartheid*, recebe o Nobel em 1991. A estadunidense Toni Morrison, em 1993, foi premiada por romances com força visionária e lastro poético, sendo a primeira negra a receber a láurea. Três anos depois, em 1996, era a vez da polonesa Wisława Szymborska, conhecida como “o

Mozart da poesia” por seus poemas que retratavam a guerra e o cotidiano. O prêmio de 2004 foi entregue à austríaca Elfriede Jelinek pelo fluxo musical de vozes e contra-vozes e extraordinário zelo linguístico ao trabalhar a temática da violência. A britânica Doris Lessing foi galardoada em 2007 por ser a contadora épica da experiência feminina, que escrutinou uma civilização dividida; autodidata, pois deixou a escola aos quatorze anos, foi a mulher mais idosa a receber o Nobel de Literatura, aos oitenta e oito anos. A premiação de 2009 foi entregue à escritora alemã nascida na Romênia Herta Müller, pela obra densamente poética e franqueza da prosa com que aborda a opressão do regime comunista, o que fez com que ela fosse perseguida e censurada durante a ditadura. A canadense Alice Munro começou a escrever contos ainda durante a adolescência e, em 2013, foi laureada por consagrar-se mestra do conto contemporâneo. A mais recente premiada é a bielorrussa Svetlana Alexievich, autora de *Vozes de Tchernóbil*, que em 2015 recebeu o Nobel de Literatura por seus escritos polifônicos. (D’ANGELO, 2016).

Ainda que listas – mesmo as elaboradas por grupos bastante conceituados – pressuponham exclusões imerecidas ou possam sugerir critérios nem sempre relacionados apenas a questões artístico-literárias (etnia, raça, idade, grupo social ou região demográfica) é importante salientar que atualmente são muitas as contistas, poetisas, ensaístas, artistas da palavra, tecedoras de narrativas produzindo em cada um deles. Que também a Academia continue resgatando autoras emudecidas e auxiliando na redescoberta do sabor poético dos textos de autoras consagradas é imprescindível para que novos saberes sejam integrados à historiografia literária e outras tramas se enredem a fim de que uma cultura mais harmônica e integradora (não hegemônica) enfim se construa.

### 1.3 ROMANCE HISTÓRICO HISPANO-AMERICANO DE AUTORIA FEMININA

Na introdução de *La narrativa histórica de escritoras latino-americanas*, Glória da Cunha (2004, p. 12) assevera que conquanto seja inquestionável o florescimento da narrativa histórica produzida por mulheres em todos os países da América Latina, até o momento esta foi objeto de estudos parciais, comumente enquadrados, sem questionamento quanto à validade, nos parâmetros empregados para a narrativa dos homens ou como apêndice da deles; ou centrados nas obras das autoras mais conhecidas e dentro de marcos feministas. “*Sorprende además el descuido casi total en que se halla la narrativa histórica de las escritoras ya que, aunque el número de obras indique lo contrario, parecería que aún prevalece la opinión de que la historia no es uno de sus temas predilectos*”, explica. (CUNHA, 2004, p. 12).

A falta de pesquisas para descobrir, incorporar e interpretar as obras de escritoras atuais relativamente desconhecidas, bem como as obras de ficção histórica pertencentes a épocas anteriores, além de manter na obscuridade as obras das precursoras da narrativa histórica, impede o estabelecimento de uma genealogia de escritoras que mostre que o patamar atual foi produto de uma paciente e constante construção através do tempo. (CUNHA, 2004, p. 13). Visando desvelar os bens do patrimônio literário que redundariam no fortalecimento da base teórico-crítica dos estudos existentes, a obra organizada por Glória da Cunha (2004) teve como proposta iniciar a retificação da injustiça crítica cometida com a narrativa histórica das escritoras latino-americanas mediante a descoberta, a historização e a interpretação de obras publicadas desde a época da independência até o século XXI. Para tanto, seria primordial incluir, além dos romances históricos, os contos, as lendas e as tradições na “narrativa histórica do nascimento” – gêneros comuns a vários países no século XIX porque “*se revelan como importantes pilares de esta narrativa histórica femenina fundacional*” (CUNHA, 2004, p. 14).

O levantamento realizado permitiu verificar que, em geral, as épocas de auge da narrativa histórica das escritoras de América Latina coincidem com a das narrativas produzidas pelos homens: a do nascimento desse gênero em terras americanas, que coincide com a própria criação das nacionalidades, no século XIX e a do renascimento, a partir da segunda metade do século XX. As transformações formais e ideológicas experimentadas pela escritura das autoras também seguiu um processo similar à dos narradores (CUNHA, 2004, p.



19-20). Há elementos, no entanto, que aparecem com mais frequência em narrativas elaboradas por mulheres. Uma característica que se reitera é a fidelidade humana com que as autoras retratam seus personagens. As autoras tendem a recriar mulheres que, rompendo o círculo social opressor, seguiram o próprio caminho, apresentando-as como seres rebeldes, aventureiras e fortes, dedicadas a uma causa social ou política, sem se consagrarem ao matrimônio, à maternidade ou à religião – o que permite às autoras refletir a transformação experimentada pela sociedade e também reafirmar a própria crença no direito da mulher de escolher livremente seu destino. Como as personagens femininas elaboradas pelas autoras pertencem a diversas etnias, idades e classes sociais, é reafirmada a capacidade da mulher para vencer os múltiplos fatores de uma suposta inferioridade, especialmente os atribuídos à sua condição sexual – humanidade que se estende também às personalidades masculinas, sejam elas brancas, indígenas, negras, heróicas, vilãs, intelectuais ou lutadoras anônimas (CUNHA, 2004, p. 21).

Ao afirmar que *“esta innegable y fecunda labor que las escritoras realizan para refundar, ordenar y completar el pasado, a veces con temas o acercamientos tradicionalmente ausentes, las convierte también en verdaderas historiadoras de la nación”*, Glória da Cunha (2004, p. 22) partilha da análise elaborada pela brasileira Rita Terezinha Schmidt (2002) que explicita que a literatura feita por mulheres envolve dupla conquista: a conquista da identidade e a conquista da escritura e deixa claro que escrever o gênero é reescrever a nação. Nesse sentido, as obras das autoras podem ser classificadas em sagas familiares que abordam a vida de várias gerações, tanto as que narram as aventuras de um personagem por vários lugares, quanto as que reescrevem um feito histórico em particular a partir da perspectiva de quem sofreu os efeitos do mesmo. É interessante observar que muitas obras revelam a inclinação das autoras em questionar a história da América Latina ao recriar seus mitos fundacionais, seja da época da conquista seja da colônia, demonstrando a consciência supranacional alcançada, a função dos próprios intelectuais na história ou o valor do papel que a história mesma representou na região (CUNHA, 2004, p. 22-23). A recriação das emoções sentidas diante de um momento histórico particular é outro grande valor aportado pela narrativa histórica de autoria feminina – e *“en ese imaginar los sentimientos, lo imperecedero de la condición humana, que permite vivificar el pasado, convertirlo literariamente en presente”* (CUNHA, 2004, p. 23).

Um elemento essencial para a narrativa histórica do renascimento é a participação literária ativa do leitor, mais cúmplice que nunca, e de escritores de grupos minoritários, que

encarnam perspectivas diferentes, como é o caso das escritoras, para quem a literatura se tornou um dos principais veículos para alterar identidade outrora fixamente estabelecida (CUNHA, 2004, p. 16). Já as narrativas intra-históricas (RIVAS, 2004) revelam novas versões da história a partir da perspectiva de *“personajes insignificantes que, aunque pertenecieran a la clase dominante, eran seres anónimos porque su actuación nunca se había destacado como para merecer la inclusión en la Historia oficial”*. (CUNHA, 2004, p. 24). A posição de sujeito oprimido pela história, ocupado socialmente pela mulher, faz com que a perspectiva feminina seja intra-histórica por excelência, ainda que sua obra revele, muitas vezes, que assumiu a perspectiva do dominador, conclui a pesquisadora uruguaia. (CUNHA, 2004, p. 24). De qualquer modo, paralelamente à grande tendência ao resgate de personagens desconhecidas ou de versões incompletas, é possível perceber a manifestação de um novo prazer das escritoras, o da liberdade literária conquistada e o do poder da palavra escrita adquirido (CUNHA, 2004, p. 23).

*La intrahistoria literaria: tres miradas femininas de la historia venezolana*, tese de doutorado de Luz Marina Rivas, publicada em 2004, elege o discurso íntimo como discurso historiográfico. O *“concierto de intrahistorias: tres voces venezolanas en la polifonia del continente”* envolve os discursos da intimidade de Laura Antillano (1950), intimidade e caleidoscópio em Milagros Mata Gil (1951) e a história oral nos romances de Ana Teresa Torres (1945) para discutir a historiografia literária e assegurar a expressão das vozes das mulheres que estão buscando *“ser escuchadas por la historia, que están reivindicando a todas las mujeres como sujetos pensantes y sintientes en todas las épocas”*. (RIVAS, 2004, p.402-403).

Após ampla revisão histórica, Rivas retoma a acepção unamuniana do termo intrahistória, para associá-la à história de homens e mulheres comuns, cujas histórias não caberiam na história com maiúscula, ou seja, na história política (RIVAS, 2004, p.66). Também à intrahistória caberia *“tomar en cuenta la historia de las mujeres no como simple añadido o suplemento, sino como la corrección necesaria de una historia demasiado parcial e incompleta por androcéntrica”* (RIVAS, 2004, p. 67). Reiterando que o romance intrahistórico é um tipo de romance histórico, afirma que o primeiro vínculo entre eles é o da busca da identidade, pulsão geradora do romance histórico no século XVIII: *“la sensación de que la identidad no ha sido formulada por reyes o primeros ministros, así como la certeza que también los de abajo son hacedores de la historia actores e creadores de la misma”* (RIVAS, 2004, p.94-95).

Mas o que seria o romance intrahistórico? Luz Marina Rivas (2004, p.402-403)

conceitua-o como

la narración ficcional de la historia desde la perspectiva de los subalternos sociales, que aunque víctimas de la misma, no son sus agentes pasivos, tienen un bagaje histórico por vía de la tradición entendida como vínculo entre pasado y presente dado por la costumbre y los modos culturales transmitidos generacionalmente. (RIVAS, 2004, p.402-403)

Salienta, porém, que o subalterno deve ser concebido a partir da complexidade de sua situação na América Latina – “*al menos em nuestro continente no todos los subalternos tienen voz, pero muchos de ellos sí la tienen y la utilizan a pesar de la violencia con la que muchos sistemas se empeñan en acallarla*” (RIVAS, 2004, p.88). E assevera, usando como exemplo o testemunho com o qual a indígena guatemalteca Rigoberta Menchú salvou a própria vida (posteriormente sendo agraciada com o Nobel da Paz, em 1992, pela campanha em defesa dos direitos humanos):

La intrahistoria es, por lo tanto, una visión de la historia desde los márgenes del poder, y tiene como protagonistas a personajes cuya tensión entre espacio de experiencia o habitus y horizonte de espera resulta en una consciencia del subalterno de un pasado y de un futuro muy distantes a los de la historia oficial (RIVAS, 2004, p.8).

Os subalternos, conceitualmente, são, por conseguinte, os *outros*, subordinados a *nós*: os oprimidos, o objeto de quem se fala; as raças não brancas; as mulheres, os homossexuais, as classes menos privilegiadas; as periferias; os sem voz. A hibridez cultural latino-americana “[...] *en que estamos inmersos nos hace ver nuestro mundo compuesto por un cruce de centros y periferias. Las subalternidades se hacen relativas. Se es subalterno con “respecto a”*” (RIVAS, 2004, p. 81-82). Em castelhano tal complexidade estaria expressa no próprio pronome, marcada sobre a frente e sobre o peito: “[...] *toda descripción que damos de ellos nos describe a nosotros; no viven sólo debajo o detrás sino también dentro de nosotros [...]. Ellos, los otros, son nosotros. Nosotros somos nos y otros*” explicita Dirce Briceño Guerrero (*apud* RIVAS, 2004, p. 83-84, grifos da autora).

Expresso principalmente a partir dos ‘discursos da intimidade’ (testemunhos, diários, poemas e cartas) que se referem à história, integrados ao campo ficcional, o romance intrahistórico pode ser considerado uma forma estruturadora do sentir. “*Las escrituras del yo, tan frecuentemente asociadas con la escritura de las mujeres, constituyen una de las estrategias más importantes en la construcción de las intrahistorias*”(RIVAS, 2004, p.171-172). Os textos pessoais ressemantizados adquirem novos significados ao relacionar-se com o passado histórico e, mesmo quando nomes de autoridades e de locais de luta são alterados, a descrição dos enfrentamentos, do ambiente, das músicas, da gastronomia e das vestimentas

são evidentes o suficiente para que as verdades históricas oficiais sejam reconhecidas e desmistificadas, “*replanteándose la historia en términos de la recuperación todoabarcadora de la cultura*” (RIVAS, 2004, p.403).

Ao escrever sobre a “história sentinte”, Luz Marina Rivas evidencia o caráter “nãoépico” da escritura feminina. Ainda que a participação da mulher se dê em espaços externos, “masculinos” e seja efetiva, em conflitos bélicos, inclusive, o olhar feminino partiria sempre do território selvagem. (SHOWALTER, 1994). Na mesma direção, em “El pasado, entre la épica y la ficción”, María Rosa Lojo (2012d) assevera que é “*por fuera de la épica y en la fractura del mito, en la colisión de las culturas y sus palabras sagradas*”, que volta a ser contada a história de “*los pueblos originarios y su larga memoria de exclusión*”, a partir da “*interioridad de un sujeto escindido y múltiple*”. Do mesmo modo, outros eventos, como a “Campanha” ou “Conquista do Deserto” deixam de ser lidas “*bajo el signo propagandístico de la epopeya y se ven en su dimensión de exterminio, de uno y otro lado de la frontera, con muchas víctimas y escasos ganadores*”, capazes de introduzir, na suposta epopeia, amargos questionamentos, elucida María Rosa Lojo (2012d).

De modo recorrente, a épica não é o ponto de vista adotado pelo discurso feminino – o que absolutamente não quer dizer que as narrativas de autoria feminina abordem, em tempos de guerra, apenas observações e esperas. Em *Finisterre* (2005), de María Rosa Lojo, Rosalind Farrell/Pregunta Siempre/Rosalind Kildare Neira são construídos de modo diverso. Nas últimas páginas do romance, explicita: “*No sólo he visto/He tocado*” (LOJO, 2011c, p.244) e arrola as texturas e as cores que sintetizam o aprendizado da personagem em *Tierra Adentro*. As escrituras do “eu”, tão frequentemente associadas à escrita das mulheres, conforme elucida Luz Marina Rivas (2004, p.171-172), constituem uma das mais importantes estratégias na construção das intrahistórias. Ainda assim, são muitos os “eus”, e muitas as “mulheres”, para que se defina uma tipologia de discurso feminino.

Com o objetivo de situar o contexto em que María Rosa Lojo escreve suas narrativas históricas, nas páginas seguintes, apresentaremos uma breve síntese panorâmica das narrativas de extração histórica de autoria feminina nas literaturas hispano-americanas. Por questões didáticas, deixamos de lado a literatura brasileira, embora dois dos textos básicos nos quais se assentam essas notas, tanto o de Menton (1993) quanto o de Gloria da Cunha (2004) incluam o Brasil, uma vez que tratam do “romance histórico latino-americano”.

Compo temos reiterado ao longo deste trabalho, faltam pesquisas que tentem mapear a presença de romances históricos, em qualquer modalidade na qual estejam escritos, sejam de autoria masculina sejam de autoria feminina. O livro de Menton é um dos pioneiros nessa linha, embora tenha grandes lacunas, tanto no levantamento das obras apresentadas em seu “Prepêndice” (MENTON, 1993, p. 11-28), onde ele elenca 367 romances históricos publicados entre 1949 e 1992, que classifica em “novos romances históricos latino-americanos” (58 obras) e “romances históricos latino-americanos mais tradicionais” (309), quanto na própria classificação dessas obras, feita algumas vezes de modo superficial. Nessa lista estão incluídas 37 obras de autoria feminina, duas classificadas como “novo romance histórico” e 35 como “romances históricos tradicionais”. As duas obras classificadas por Menton como “novo romance histórico” são *Morada interior*, publicado em 1972 pela mexicana Angelina Muñiz-Huberman (1936 –), e *Juanamanuela mucha mujer*, de 1980, escrito pela argentina Martha Mercader (1926-2010).

Curiosamente, a única obra de autoria feminina que aparece analisada, mesmo que superficialmente, de modo comparativo, nos oito capítulos que compõem essa pioneira obra é o romance *Tierra adentro* (1977), de Angelina Muñiz-Huberman, que aparece citado no “Prepêndice” como romance histórico tradicional. Em escassas páginas, Menton o compara com três outras obras que tratam da diáspora judia na América Latina: *Aventuras de Edmund Ziller em tierras del Nuevo Mundo* (1977), do argentino Pedro Orgambide (1929-2003); *A estranha nação de Rafael Mendes* (1983), do brasileiro Moacyr Scliar (1937-2011) e *1492: vida y tempos de Juan Cabezón de Castilla* (1985), do também mexicano Homero Aridjis (1940). O romance de Angelina Muñiz-Huberman é então incluído na categoria de “romance histórico judeu” (MENTON, 1993, p. 208) e “romance histórico lírico”, categoria também aplicada a *Morada interior* (MENTON, 1993, p. 241). A análise, no entanto, chama atenção para o fato de se tratar de uma escritora triplamente marginalizada no cânone literário mexicano, por ser exilada espanhola, judia e mulher (MENTON, 1993, p. 240), demonstrando, apesar de tudo, certa sensibilidade do crítico para a leitura de textos de autoria feminina.

O levantamento, embora incompleto de Menton, interrompe-se em 1992, urgindo ser complementado. Da mesma forma, o levantamento de Gloria da Cunha, em *La narrativa histórica de escritoras latino-americanas* (2004), também incompleto, interrompe-se nos primeiros anos no novo milênio. Pode-se constatar também, mesmo em uma leitura ligeira, que as listas de Menton e de Cunha não coincidem, seja pela definição de romance

histórico, adotada pelos pesquisadores, seja pelo período abrangido, uma vez que Cunha começa seu levantamento no século XIX.

Tomando o levantamento de Cunha, que tenta fazer um mapa geral da presença da autoria feminina em romances históricos nas literaturas latino-americanas, e fazendo um recorte temporal, teríamos um interessante quadro. Se fixamos o ano de 1974 como marco divisor para as modalidades do romance histórico tradicional, de marca claramente scottiana, e o que Menton chama de “novo romance histórico”, temos uma situação bastante similar entre os romances de autoria feminina e de autoria masculina. Justifica-se o ano de 1974 por ser o ano de publicação de *Concierto barroco*, de Alejo Carpentier (1904-1980); *Yo el Supremo*, de Roa Bastos (1917-2005) e *La denuncia del héroe Baltasar*, de Edgardo Rodríguez Juliá (1946 – ). Ademais esse ano coincide com um dos pontos mais altos do chamado *boom* da literatura hispano-americana, momento em que começa o auge das rupturas que segundo Menton marcariam a nova modalidade do romance histórico na América Latina. No levantamento de Cunha, essa data poderia ser um divisor de águas, embora pudesse ser fixada para um ou dois anos a mais ou a menos.

O mapa de Cunha segue a ordem alfabética dos países dentro das regiões. Para a América Central (Costa Rica, El Salvador, Guatemala, Honduras, Nicarágua e Panamá), teríamos um total de dezenove autoras, nenhuma obra publicada no século XIX, doze das quais escreveram depois de 1974. O único nome mais conhecido no cânone continental é Gioconda Belli (1948 –), da Nicarágua, que publicou três romances na nova modalidade. Chama atenção o caso do Panamá onde quatro escritoras mantêm o modelo do romance histórico do século XIX. Cuba, Porto Rico e a República Dominicana mantêm um esquema similar, embora se constate em Cuba, a publicação no século XIX, de três romances históricos, cinco antes de 1974 e seis depois de 1974. Para a ensaísta Jaqueline Girón Alvarado (CUNHA, 2004, p.150-161), o desenvolvimento do romance histórico em Cuba apresenta dois aspectos singulares: ali estão a primeira romancista histórica hispano-americana, Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), autora do romântico *Guatimozín: último emperador de Méjico* (1846) e o primeiro autor do Novo Romance Hispano-americano, Alejo Carpentier (1904-1980), com seu *El reino de este mundo* (1949). Sem nos aprofundarmos na questão, é curioso notar que a Revolução Cubana, fato histórico de fundamental importância para o país e para todo o continente, parece não ter influenciado na escrita feminina de narrativas históricas. Assim, apenas oito escritoras escreveram narrativas históricas depois de 1959. Já na República Dominicana, há apenas uma autora antes de 1974 e

três depois. Também em Porto Rico, apenas há uma autora antes de 1974 e quatro depois desse ano, fato que deveria ser estudado, uma vez que essa ilha do Caribe tem uma particularidade histórica: é a única colônia que perdura no continente, tendo passado do domínio espanhol, em 1898, para uma curiosa dominação norte-americana que ainda perdura. Nesse quadro chama atenção o nome de Rosario Ferré (1938-2016), com dois romances históricos em que se destaca a nova leitura do papel da mulher ao longo da história.

Países com maior público leitor e maior estrutura editorial desde o século XIX apresentam um maior número de obras: o México, por exemplo, conta com uma escritora com obra histórica publicada no século XIX, oito antes de 1974 e igual número depois desse, ambos incluindo nomes como Carmen Boullosa (1954 – ), Ángeles Mastretta (1949 – ) ou Laura Esquivel (1950 – ), autoras com certo trânsito pelo cânone, além da já referida Angelina Muñiz-Huberman (1936 – ). Curiosamente, Cunha não inclui em sua lista o romance *Morada interior*, de 1972, citado por Menton.

O romance histórico colombiano escrito por mulheres (e por homens) é relativamente desconhecido e escasso, segundo Betsy Partyka (CUNHA, 2004, p.125-126). O levantamento por ela realizado apontam sete obras publicadas antes de 1974 e seis depois. Situação similar ocorre no Equador, no Peru e na Venezuela. No Peru, com quatro escritoras no século XIX, há sete antes de 1974 e apenas duas depois dessa data. No Equador, são cinco antes de 1974 e apenas duas depois. Os números da Venezuela são um pouco maiores, fato que se deve a uma pesquisa mais acurada no país, uma vez que os dados de Gloria da Cunha podem ser completados pelos de Luz Marina Rivas que vem se dedicando ao tema há alguns anos. Assim podemos encontrar quatro escritoras no século XIX, sete antes 1974 e uma dezena depois dessa data.

O caso da Bolívia, como era de se esperar, é o mais complexo. Ainda que sua história se apresente como rica fonte temática, com suas guerras pela independência, rebeliões e revoluções, motivo de diversas ficções de autoria masculina, parece que a narrativa de extração histórica não suscitou o interesse de escritoras. Ou, o que pode ser bastante provável, por condições históricas particulares, essas obras não interessaram aos pesquisadores. Cunha cita apenas duas escritoras, uma no século XIX, Lindaura Anzoátegui de Campero (1846-1898), autora de obras que tratam do convulsionado momento da independência do país, e uma contemporânea, Lupe Cajías de la Vega (1955 – ), cuja obra *Valentina. Historia de una*

*rebeldia*, de 1996, centraliza-se em uma rebelde dos anos 1950, trazendo a mulher para o centro da história e ao mesmo tempo da escrita.

Também peculiar é a história do Paraguai, com sua cultura bilíngue centrada na oralidade guarani, mas com uma história cheia de fatos marcantes, inclusive a tenebrosa Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870). A narrativa histórica de autoria feminina não existe antes do século XX, que conta com oito escritoras, cinco antes de 1974, ano da publicação da obra mais conhecida da literatura paraguaia, *Yo el Supremo*, de Roa Bastos, e três depois. Nesse grupo contemporâneo, inclui-se Renée Ferrer (1944 –), conhecida internacionalmente, cujo romance *Vagos sin tierra* (1999), com ação no século XVIII, trata da colonização do território que veio se transformar no Paraguai, com protagonismo feminino, mostrando a mulher duplamente vítima: da estrutura social e da estrutura familiar patriarcal.

Tampouco há novidades na situação do Uruguai, com apenas seis escritoras, duas antes de 1974 e quatro posteriores; e do Chile, com quatro escritoras antes de 1974 e oito depois. No Chile, que como o Uruguai, sofreu uma ditadura feroz a partir dos anos 1970, por motivos ainda a serem pesquisados, nota-se uma presença tímida de escritoras discutindo as relações entre a literatura e a história. Dois nomes merecem destaque. O primeiro é Ana Pizarro (1941 –), destacada crítica literária que se aventurou pelas sendas da narrativa de extração histórica, com o romance *La luna, el año, el viento, el día* (1994). O segundo é a popular e ao mesmo tempo canônica Isabel Allende (1942 –), que ingressou no mundo literário tratando do lugar da mulher nas relações entre literatura e história, em seu país, com *La casa de los espíritus* (1982) e continuou escrevendo uma série de romances em que segue o modelo scottiano, todos praticamente transformados em *best sellers*.

Para este trabalho, interessa especialmente o caso da Argentina, em cujo contexto se insere a obra de María Rosa Lojo. Os dados oferecidos pela lista de Cunha são bastante elucidativos: representam o maior grupo de romances históricos escritos após 1974, perdendo apenas para o Brasil. No entanto, como nesses países se concentra o maior número de pesquisadores, torna-se impossível afirmar que não haja significativa produção literária feminina em outras nações hispano-americanas. Por outro lado, se a ficção histórica produzida por mulheres desperta mais interesse nos estudiosos argentinos e brasileiros, isso pode indicar maior qualidade (ou quantidade) nas obras a serem analisadas. O Brasil, que responde pelo maior volume de romances listados, conta com as pesquisas de Cunha (2004, p. 69-98), Esteves (2010, p. 249-285) e Marilene Weinhardt (2011, p. 31-55 e 2015, p. 121-135).



A tradição da ficção histórica na Argentina, como em todo continente, tem origem no século XIX quando os ideais românticos em conjunção com os acontecimentos políticos ocorridos no Rio da Prata contribuíram para a riqueza e heterogeneidade da produção literária da primeira etapa independente do país. A poderosa figura de Juan Manuel de Rosas levou muitos escritores unitários a criar quadros de costumes bastante cáusticos no intuito de combater artisticamente o que consideravam “o terror rosista”. Assim, nos muitos romances publicados, tipos humanos foram retratados ao lado de figuras históricas da época, que ficaram registradas na memória coletiva argentina. No mesmo período, um reduzido, mas tenaz grupo de escritoras se fez ouvir, marcando o início da participação feminina na literatura e no jornalismo na segunda metade do século XIX.

Em 1860 são publicados dois romances que enfocam a etapa inicial de colonização do país, no século XVII. Mesmo ano, mesmo título: *Lucía Miranda* – um publicado por Rosa Guerra (1834-1864) e outro por Eduarda Mansilla (1834-1892) – ambos protagonizados pela heroína lendária que aparece na crônica de Ruiz Díaz de Guzmán *La Argentina Manuscrita*, de 1612. A pesquisadora argentina Corina Mathieu infere que a inexistência histórica de heroínas devido à falta de participação (ou de registro histórico) da mulher na Conquista, bem como o desejo da jovem nação de organizar-se segundo o modelo europeu (para o qual o indígena era uma ameaça) podem ter levado Guerra e Mansilla a olharem na mesma direção ao publicarem os primeiros romances históricos de autoria feminina da Argentina (CUNHA, 2004, p. 30-31). Interessadas em demonstrar que a mulher era capaz de realizar trabalhos intelectuais e integradas ao projeto de moldar os valores da emergente sociedade, as escritoras do século XIX não titubearam em criar modelos que desvirtuavam os aborígenes. Ainda assim, as obras trazem como inovação o fato de serem as primeiras manifestações literárias nas quais habitantes autóctones são representados. No entanto, a produção dessas duas mulheres, bem como a de suas contemporâneas, caiu no esquecimento por longo período sendo resgatada por estudos acadêmicos embasados na Crítica Feminista. Apenas em 2007, quase cento e cinquenta anos depois, é publicada a edição crítica de *Lucía Miranda*, de Eduarda Mansilla (2007), elaborada por María Rosa Lojo (2007) e sua equipe de pesquisadores.

Durante a primeira metade do século XX, o romance histórico seguiu a trajetória estabelecida no século anterior, com publicações esporádicas, também esquecidas. Em 1904 aparece *La ciudad heroica*, de Rosario Puebla de Godoy, que recria o período rosista a partir

da perspectiva de sua província natal, Mendoza. Do mesmo período é a produção de Ada María Elflein, interessada em questões históricas e temas afins, como tradições e lendas.

As mudanças na perspectiva adotada pelas escritoras ao elaborar as ficções históricas começam a ser percebidas na metade do século XX. Ainda que a técnica utilizada siga os parâmetros estabelecidos pelo romance tradicional (narrativa linear, cronológica, sem grande profundidade temática), o caráter das protagonistas exalta como modelo a mulher que não hesita em transgredir regras sociais quando necessário. Dois romances que tem a luta pela independência como pano de fundo – *María de los Ángeles*, 1944, de Virginia Carreño e Constanza de Menezes e *El perjuero*, 1953, de Renée Pereyra Olazábal – apresentam protagonistas que definem essa mudança no ideal feminino. A partir década de 1950, Josefina Cruz publica oito romances históricos sobre o período de fundação do Rio da Prata, com uma exceção, o dedicado a seu antepassado Cornelio Saavedra – *Saavedra, el hombre de mayo* – que data de 1980. Suas protagonistas são transgressoras, porém, considerada uma precursora da “narrativa colocada à serviço da verdade histórica”, Cruz não se desvia do roteiro estabelecido pela história oficial e seus romances tradicionais reafirmam as gloriosas façanhas dos heróis nacionais (CUNHA, 2004, p. 36).

A deterioração da situação política do país em conjunção com as influências europeias afetaram o panorama literário das décadas de 1970 e 1980 exigindo que fossem elaborados códigos e estratégias discursivas determinadas pelo trauma da violência e a defesa ante o medo e a censura (PIÑA, 1993, p.124). Em meados dos anos oitenta do século XX surge uma literatura feminina com discursividade particular, que não só adquire voz própria, mas também não hesita em fazer-se ouvir (PIÑA, 1993, p.125). Nesse período, os romances históricos começam a apresentar transformações técnicas e de perspectiva, desafiando o estabelecido ao indagar aspectos de figuras e de acontecimentos históricos não explorados anteriormente e contrapondo-se, muitas vezes, à história oficial. As escritoras argentinas, do mesmo modo que seus colegas masculinos cujas obras desafiaram a ditadura militar, também assumiram uma atitude contestatória – e essa tomada de consciência as impulsionou a abordar temáticas relacionadas com a luta da mulher para estabelecer sua verdadeira identidade em uma sociedade tradicionalmente patriarcal. Essas autoras, ao focar a desigualdade sofrida, por associação, começam a abordar outros temas relacionados à marginalização de todos aqueles que a sociedade rejeita, seja por ideologia, posição social ou etnia (CUNHA, 2004, p. 37).

A visão humanizada da história, produzida por esse processo artístico-historiográfico, que aproxima o leitor a épocas anteriores, estimula a inevitável comparação entre presente e passado. São duas as romancistas que encabeçam a transfiguração do romance histórico argentino: Libertad Demitropulos, que nasceu em Jujuy (província onde conviviam o europeu e o indígena) e domina as complexas técnicas para formular uma dimensão histórica centenária com muitas possibilidades, em *Río de las congostas* (1981) e Martha Mercader, de La Plata, que questiona a história oficial no presente dando voz à transgressora Juana Manuela Gorriti a partir da biografia da saltenha, em *Juanamanuela, mucha mujer* (1980). Outro exemplo do novo nível alcançado pela ficção histórica é o conto “Viaje en galera”, de Beatriz Guido, publicado em *Apasionados* (1982), no qual a autora, incorporando uma variedade de discursos por meio da intertextualidade, recria dramaticamente a última noite de Facundo Quiroga.

María Esther de Miguel, de Entre Ríos, uma das principais cultoras do romance histórico em seu período de auge, enfoca o problema do “nós”, os que estávamos aqui, e do “eles”, os que chegaram em barcos para apoderar-se dos montes” em *Los que comimos a Solís* (1967), e apresenta a índia submetida, que no século XVI aprende a odiar os espanhóis que abusam dela e tratam-na como objeto, em *Espejos y daguerrotipos* (1978). Nota-se, em de Miguel, o desejo de “reescribir la historia desde el punto de vista de los marginados a quienes el discurso histórico ha relegado al anonimato” (CUNHA, 2004, p. 42-43). Outro romance de transição é *La última brasa* (1983), de María Isabel Clucellas, que indica o início de uma tendência apreciada por várias escritoras: a biografia ficcionalizada, que atingirá o ápice entre 1990 e 2000.

Escrito pela romancista patagônica Angelina Coicaud, *El rey de la Patagonia* (1984) relata a história do francês Orllie Antoine de Tounens, mas tem como real protagonista o território da Patagônia e seu trágico passado. Anterior a este e também relacionando o aspecto histórico e o tema indígena, é o romance *Los valles del Aluminé (Novela histórica sobre la vida de Ceferino Namuncurá)*, publicado em 1964 por María Blanca L. de Etchemendy. Em 1998, Sylvia Iparraguirre escreve *La tierra del fuego*, considerado pela especialista em narrativa de autoria feminina latino-americana Corina Mathieu como o único, entre os muitos romances publicados no final do século XX, a versar efetivamente sobre a temática histórica indigenista. “El vigor narrativo, junto con el elemento profundamente humano de la temática y el alto valor estético de la prosa de Iparraguirre le confieren a La

*tierra del fuego un lugar singular en la literatura argentina del siglo XX*” (CUNHA, 2004, p. 45-46).

Na última década do século XX, as editoras publicaram mais romances históricos de autores argentinos que obras de qualquer outro gênero de ficção. Destas, de variado nível literário, entre vinte e cinco e trinta são escritas por mulheres, prevalecendo a biografia romanceada de figuras históricas femininas. Assim, sobressaem as esposas exemplares em *María de las islas* (1992) de Estela Sáenz de Méndez e *La Peñalosa* (1999) de Martha Merkin; a irmã sacrificada em *Lorenza Reinafé* (1991) de Mabel Pagano; a filha (de Rosas) com habilidade de estadista em *La princesa federal* (1998), de María Rosa Lojo e, mais que todas, as amantes que se sacrificam ou são sacrificadas como em *Ana y el virrey* (1998) de Silvia Miguens, *La amante del restaurador* (1993) de María Esther de Miguel e *Amadísimo patrón* (2000) de Susana Bilbao. Também não falta a mulher cuja beleza incita um crime passionnal, como em *Felicitas Guerrero* (1998) de Ana María Cabrera (CUNHA, 2004, p. 46-47). Dessa extensa lista, Mathieu destaca algumas pela temática ou pelo ponto de vista escolhido e a técnica empregada. Publicado dez anos depois da derrota argentina frente às forças britânicas, *María de las islas* (1992) de Estela Sáenz de Méndez é o primeiro romance relacionado às Ilhas Malvinas. Em *Lorenza Reinafé* (1991), Mabel Pagano elege como narradora dos acontecimentos que culminaram na morte de Facundo Quiroga a irmã dos Reinafé – os que tramaram o assassinato do caudilho. María Esther de Miguel, uma das mais prolíferas no gênero, aproxima-se, via literatura, do mundo íntimo dos personagens históricos e apresenta possíveis situações que a história jamais poderá descobrir; dessa forma, suas narradoras confirmam que, antes de tudo, os heróis são seres humanos. Dentro da modalidade narrativa de extração histórica (TROUCHE, 2006), a biografia ficcionalizada foi a mais desenvolvida pelas escritoras argentinas, com resultados desiguais.

Silvia Miguens organiza seu romance *Ana y el virrey* (1998) contrapondo a relação cronológica dos acontecimentos às conversas de Ana María Perichon y Vanderhuil (La Perichona), amante de Santiago de Liniers (vice-rei do Rio da Prata em 1807), e sua neta Camila O’Gorman, executada por Juan Manuel de Rosas, em 1848, devido à relação amorosa com o sacerdote Ladislao Gutiérrez. Os acontecimentos históricos relatados enfatizam a decisiva atuação feminina em momentos críticos e se relacionam às dramáticas consequências que os amores proibidos vivenciados por ambas acarretaram a elas.

Ao lado das numerosas biografias ficcionalizadas, um grupo mais reduzido de romances históricos narra as aventuras de um personagem, geralmente na época da Conquista ou no início do período colonial. Entre elas, *Señales del cielo*, de 1994, produzido por María Angélica Scotti, que apresenta três séculos de história americana, do descobrimento ao final do século XVIII, baseando-se em duas narrações complementares: a de um índio antilhano que simboliza a imperecibilidade das raízes aborígenes e a de um jesuíta recém ordenado em Córdoba, às vésperas da expulsão da Ordem. María Elvira Sagarzazu, com *El exilio de la gacela* (1993), dá voz a um tema pouco frequente nas narrativas de extração histórica argentina ao recriar a peregrinação de um mouro pelas terras de Alá, os territórios entre Sevilha e o Mar Vermelho, até encontrar o paraíso na província de Corrientes. Também Patricia Sagastizábal trabalha com minorias que por razões diversas passam despercebidas como grupos humanos formadores da população amalgamada do Novo Continente. *En nombre de Dios. La cruzada de un jesuita en tierra americana* (1997) reflete a problemática da época: a atitude superior do branco com relação ao índio, as intrigas entre as autoridades civil e religiosa e a crescente inveja que suscita a expansão jesuítica no seio da igreja católica. Julia García Mansilla, sob o fundo histórico do movimento da independência e das lutas entre federais e unitários, em *Don Diego el aparecido* (1995) retrata a figura do espanhol estereotipado para quem “fazer a América” (comprando a preço baixo propriedades que tinham pertencido aos jesuítas expulsos em 1767) estava acima de qualquer ideal, mas cujo filho, mestiço, ao fim dá a vida pela pátria, explicitando o afastamento dos princípios materialistas dos colonizadores pela nova geração e sua identificação com a terra natal (CUNHA, 2004, p. 56-59).

Os romances *Como vivido cien veces* (1995) e *En tiempos de Laura Osorio* (1998), da cordobesa Cristina Bajo, tratam de relatos relacionados à mesma família – os Osorio – que chegou com o fundador de Córdoba, dom Jerónimo Luis de Cabrera. As duas obras, que poderiam ser consideradas como saga ainda que ambas transcorram na primeira metade do século XIX, tiveram grande aceitação de público, ávido pelas peripécias desenvolvidas por protagonistas jovens e valentes, seguras de si mesmas, corajosas e românticas.

A busca da identidade por meio da escritura aparece em *La morada de los cuatro vientos* (1992) de Rosa Baldori. O tema histórico, bastante conhecido, da conquista do império Inca por Pizarro, não apresenta nenhuma novidade; no entanto, na primeira e na segunda parte do livro aparecem capítulos cujo título e conteúdo estão em itálico – e

pertencem a uma voz feminina que revisa o manuscrito da conquista peruana, aparentemente escrito pelo marido ou pelo amante da voz. Ela gostaria que fosse narrada a intimidade dos que realizaram a Conquista e vincula a visão da história masculina com o machismo, com o desejo de criar heróis e de encobrir falhas, marginalizando toda a atuação decisiva feminina. Segundo Mathieu (CUNHA, 2004, p. 59-60), em *La morada de los cuatro vientos* há o enfrentamento de história e ficção e da perspectiva de cada sexo com relação à recriação do passado, mas em qualquer instância, a redenção final reside na escritura que permite a descoberta da identidade individual.

*Jinete del sur* (1995), escrito por Laura del Castillo, pode ser considerado um romance a ser enquadrado em categoria única. Introspectiva, densa e altamente poética, a obra, ainda que faça referências aos ataques indígenas, às cativas e às dificuldades pelas quais passavam as famílias entre 1820 e 1829, é construída pela autora em linguagem metafórica, quase barroca. Castillo cria um ambiente mítico no qual os personagens se movem apesar de si mesmos e, assim, traça profundas relações com a atual política do País da Prata e com a identidade do argentino (CUNHA, 2004, p. 61-62).

O romance histórico foi cultivado com bastante frequência na Argentina e é possível afirmar que nas últimas décadas do século XX tornou-se o mais popular gênero de ficção, sendo que a produção feminina e a masculina atualmente se equipara em número e qualidade. Para Corina Mathieu (CUNHA, 2004, p. 62-63), a menção de que o romance histórico da América Latina difere do europeu pela escolha de protagonistas que têm como referentes os sujeitos principais do fato histórico não se aplica a romances argentinos de autoria feminina. Ainda que as escritoras publiquem narrativas protagonizadas por figuras proeminentes da história nacional argentina, como Manuelita Rosas ou Manuel Belgrano, o maior volume de obras foca-se na esposa ou na irmã de figuras conhecidas, até para que se dê a conhecer o papel significativo, ainda que não reconhecido, dessa mulher tão intimamente ligada aos acontecimentos. Tal fato permite inferir, ou melhor, coloca em evidência, que as escritoras argentinas percebem no romance histórico um meio de reconhecer os feitos realizados por aqueles que a história marginalizou: as mulheres, os mestiços, os indígenas, os convertidos. A autora argentina está focada em incluir sua própria discursividade no gênero e demonstrar que a mulher pode gerar sua versão da história por meio da ficção (CUNHA, 2004, p. 63).

No intuito de resgatar os marginalizados pela história, a irreverência paródica, fio narrativo de muitos romances históricos famosos, não foi a técnica mais utilizada pelas escritoras. É na vertente mais tradicional que elas se destacam, tanto ao ampliar o espaço discursivo incluindo grupos à margem como ao se apoiarem, devido à condição minoritária vivenciada por elas. Ainda que seja impossível prever o futuro da narrativa de extração histórica na Argentina, a trajetória estabelecida pelas autoras é um marco a ser reconhecido (CUNHA, 2004, p. 64).

No começo do novo milênio, a autora de maior destaque é María Rosa Lojo, cuja obra será analisada/discutida no capítulo seguinte deste trabalho. Autora de *La pasión de los nómades* (1994), que tem a história como principal fio condutor da narrativa; Lojo resgata duas figuras femininas bastante relevantes no século XIX (Manuelita Rosas, em *La princesa federal*, 1998, e Eduarda Mansilla em *Uma mujer de fin de siglo*, 1999) e uma no século XX (Victoria Ocampo em *Las libres del Sur*, 2004). María Rosa não une os talentos de investigação, imaginação e sensibilidade literária apenas nos romances: os quinze contos de *Historias ocultas de la Recoleta* (2000) têm como marco o Cemitério da Recoleta, local estreitamente relacionado à história argentina e os catorze de *Amores insólitos de nuestra historia* (2001), acrescidos de dois na edição de 2011, trazem ao leitor facetas inusitadas da personalidade dos protagonistas por serem as narrativas lojeanas que mais exploram as emoções humanas (CUNHA, 2004, p. 52-56).

Ao discorrer sobre a pos-modernidade no romance histórico latino-americano, María Rosa Lojo (2013b) considera que o gênero, sujeito ao *Zeitgeist* e à transformação dos paradigmas de conhecimento e percepção do mundo em cada época, experimenta em si mesmo as mudanças históricas. A pesquisadora infere que a marca que verdadeiramente diferencia a narrativa pós-moderna, de escritoras e escritores, é a certeza de que a história não é o “fato” e sim o “relato” de episódios inacessíveis em si, que nos chegam apenas através de construções conceituais e ficcionais.

La novela de los últimos tiempos problematiza, justamente, toda posibilidad de acceder al "hecho en sí", y se autopropone, por otra parte, como "relato alternativo". No "la verdad" sino "otra verdad", "otra versión", que, en efecto, aspira a incluir la perspectiva de los excluidos, y reponer, en las vidas "heroicas", los registros que no se tenían en cuenta al relatarlas (LOJO, 2013).

Registros trazidos à luz principalmente pela intrahistória, não apenas resgatam personagens femininos, mas devolvem humanidade a “*los héroes masculinos mismos, a los que la pedagogía oficial había despojado de vulnerabilidad, de intimidación, de cuerpos deseantes*”

(LOJO, 2013b). Por outro lado, é bastante perceptível o volume de narrativas de extração histórica que buscam dar visibilidade à interioridade subjetiva de mulheres e outros excluídos, os subalternos étnicos e de classe, tirando-os do anonimato e da multidão, da composição do cenário e do espaço privado, recriando personalidades diferenciadas e de relevância também no espaço público (LOJO, 2013b).



## 2. (RE)CONTAR A HISTÓRIA: TECENDO A PALAVRA, O CORPO, O SER, A CURA

### *Algún día*

*Algún día, en el Cielo, mi hermano se verá entero en el espejo y el enemigo de sí mismo ya no asomará por sus ojos. No se refugiará en paisajes de alcohol y cocaína para salvarse del terror de vivir, ni el vacío vampiro lo atacará a traición para mostrarle la cara de la Nada.*

*No nos encontraremos en salas de hospital, no caminaremos por los largos pasillos donde sopla el viento, siempre devueltos al centro del labirinto.*

*Saldremos hacia Dios.*

*No habrá afuera ni adentro. No habrá hogar ni intempérie, porque todo Dios madre será la tierra patria.*

*No habrá preguntas, sólo habrá respuestas.*

*Algún día, mi Hermano loco será el confidente de la locura de Dios.*

(María Rosa Lojo. *Historias del Cielo*. 2010)

## 2.1 O TECIDO E A NARRATIVA

Do nascimento à morte, na alegria dos primeiros anos ou na nostalgia dos últimos, como estratégia para sobreviver (ou fazer um bom casamento), na Terra Adentro, na Galiza, em Buenos Aires ou Londres, é a textura do tecido e a da pele (usada para encobrir ou revelar) o que explicita o paradoxo luz e sombra do texto lojeano. Este capítulo cogitará como as temáticas do tecido e da vestimenta estão associadas ao corpo feminino e como a autora, por meio dessas metáforas, apresenta as personagens apropriando-se ao mesmo tempo de seu corpo e de seu texto.

Integralmente mulher, íntegra e multifacetada, além de híbrida, circulando pela fronteira e pelo entrelugar, María Rosa Lojo pode facilmente ser “classificada” como legítima representante da fase *female*, postulada por Elaine Showalter (1998), expoente da Crítica Feminista norte-americana. Depois de analisar a produção de mais de duzentas autoras dos séculos XIX e XX, autora de *A Literature of Their Own - British Women Novelists from Brontë to Lessing*, publicado em 1977, classificou-a em três fases, comuns a toda subcultura literária: a primeira delas, *feminine* (feminina), descrita como a de imitação e internalização dos valores e padrões masculinos vigentes; a segunda, *feminist* (feminista), caracterizada pelo protesto contra os valores patriarcais, com tomada de consciência mas impossibilidade de efetiva reação; e, por fim, a fase *female* (da mulher), descrita como período de autodescoberta, busca de identidade própria e construção da independência. No entanto, a autora de *Árbol de familia*, talvez pela educação duplamente europeizada – espanhola e portenha – possivelmente associe-se também à teia de conhecimentos franceses: de Barthes, quanto ao texto; e de Kristeva, quanto à corporeidade da palavra. Em *O Prazer do Texto*, temos:

**Texto quer dizer tecido;** mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, **no tecido, a idéia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido, nessa textura o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia. Se gostássemos dos neologismos, poderíamos definir a teoria do texto como uma hifologia (hyphos é o tecido e a teia da aranha).** (BARTHES, 2002, p. 82, grifo meu)

Ao bordar os amores insólitos, María Rosa Lojo apodera-se de uma tradição tipicamente feminina. Sheherazade, a tecelã das noites, por amor às mulheres, vence a Morte – e o Poder – por meio da Literatura (MENESES, 2000); Penélope, por amor ao marido (e à possibilidade de escolha), tece/destece infundavelmente o manto, tecendo sua fidelidade;

Ariadne, também por amor, fornece a Teseu o fio que permitirá que ele viva, vencendo o Labirinto de Creta, após matar o Minotauro. A tecelagem e o feminino estão profundamente imbricados porque além de serem consideradas as responsáveis por trazerem a dor até então desconhecida ao homem e ao mundo, as primeiras mulheres, Eva (do texto bíblico) e Pandora (da mitologia grega), também deixaram, como legado, a tessitura. Eva, depois da expulsão do paraíso, provavelmente sem alternativa, teceu folhas de parreira/figueira para esconder a nudez; e Pandora, para melhor seduzir Prometeu, recebeu de Atena o dom de tecer. Antes delas, tecer era atributo divino, das deusas: da egípcia Neith (de quem emanavam os fios essenciais que, trançados, estruturaram o universo), da romana Minerva e da grega Atena (que ensinaram os humanos a tecer), da inca Mamma Occlo (filha do Deus-Sol Inti e da Deusa-Lua Mama Quilla que, além de povoar/civilizar o mundo, inventou a tecelagem e ensinou-a às mulheres), da hindu Maya (que não apenas tecia a ordem cósmica, mas a reproduzia no mundo dos mortais), das oceânides (ancestrais de Atena, que teciam e desteciam as ondas) e das japonesas Chih Nu (“Tecelã do Céu”, que tecia as roupas das divindades com as cores do arco-íris), Hsua Yuan (deusa dos bordados) e Kamu-hata-hime (deusa do tear), entre tantas outras deusas tecelãs, presentes em quase todas as mitologias/cosmogonias dos mais diversos povos.

Os fios divinos, ademais de engendrar pessoas e universos, também indicavam a finitude. Consideradas fiandeiras do destino, as deusas responsáveis pela interrupção da energia vital geralmente são representadas em trios fraternais. Assim, citando apenas as mais famosas no Ocidente, temos as deusas: Cloto, Láquesis e Átropos, as Moiras gregas (que seguram, estendem e cortam o fio da vida); Nona, Décima e Morta, as Parcas romanas (que anteriormente presidiam o nascimento, o casamento e a morte, mas atualmente identificam-se com as Moiras); Fatit, Ore e Urme, as Rodjernice eslavas (que também atuam como as Moiras e Parcas); as Weird Sisters (as três bruxas, criadas por Shakespeare, que determinam o destino de Macbeth e são consideradas por Terry Eagleton as verdadeiras heroínas da peça); Urth, Weryhandi e Skuld, as Nornas nórdicas (as Disir, espíritos femininos, que fiam entre as raízes da Árvore do Mundo) e as doze Valquírias germânicas (também Disir, que tecem a morte dos guerreiros em batalha utilizando um tear espectral) (KOSS, 2016; GAGO, 2016; FAUR, 2015; RAPUCCI, 2011, p.9; FAUR, 2001, p. 287-288).

Ainda que não se configure um mito fundacional, também na mitologia guarani é possível encontrar referências ao tecer como fonte de cura – o que permite a aproximação com a potencialidade curativa do narrar (entretecer), já explicitada por Walter Benjamin

(1994). A Lenda do Ñandutí trata da disputa de dois bravos guerreiros guaranis pelo amor de Samimbí, uma bela morena da tribo. Uma noite, Yaciñemoñaré (Filho da Lua), um dos jovens, corria angustiado pela selva, quando decidiu implorar ao deus Tupã ajuda para conquistar o amor de Samimbí. Ao elevar os olhos ao céu, Yaciñemoñaré viu, na copa de uma grande árvore, um maravilhoso bordado que, banhado pela luz prateada da lua, o deslumbrou. Pensando ser esse o presente perfeito para sua amada, o Filho da Lua resolve subir na árvore e pegá-lo. No entanto, quis o Destino (ou alguma Moira) que Ñanduguasu (Aranha Grande), o outro guerreiro, passasse por ali no mesmo momento e também se deslumbrasse com o lindo tecido. Cego de ciúmes, imaginando que seu rival chegaria ao bordado antes dele, disparou uma flecha certa que matou Yaciñemoñaré imediatamente. Sem perder tempo, Ñanduguasu escalou a árvore mas, ao apoderar-se da tela, só ficaram em suas mãos pedaços vistosos de uma teia de aranha. O remorso tomou conta do guerreiro que, por longos meses, não teve paz, vagando enlouquecido pela selva. Bastante preocupada, a mãe de Ñanduguasu conseguiu que este lhe contasse seu terrível segredo e a levasse ao pé da árvore. Ao chegarem lá, perceberam, surpresos, que no mesmo local um bordado idêntico ao anterior havia surgido. Com o firme propósito de consolar o infeliz filho, a anciã decide dar a ele um tecido igual ao da árvore. Para tanto, começou a estudar com grande atenção as idas e vindas da aranha que fiava pacientemente sua primorosa trama – ato seguido, com suas agulhas, começou a copiar os círculos e as retas traçadas com grande precisão pela aranha e, usando finas mechas de seus cabelos brancos, conseguiu reproduzir o bordado: era o ñandu-atí, ou “pelo grisalho da aranha”. Assim, Ñanduguasu conseguiu oferecer à Samimbí um presente digno de uma princesa e a velhinha indígena foi precursora de uma longa linhagem de tecelãs produtoras do Ñandutí (teia de aranha, em guarani) – a rainha de todo artesanato paraguaio (TARINGA, 2013).

Dentre as várias acepções para o vocábulo “aranha”, o *Dicionário de Símbolos* traz a de heroína civilizatória que prepara a matéria dos primeiros homens e cria o sol, a lua e as estrelas para que neles seja insuflada. Também a função de psicopompo é a ela atribuída: guia (*pompós*) da alma (*psyché*), a aranha tece pontes/relações entre os mundos material e espiritual, conduzindo a humanidade no caminho para o divino (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1986, p.115-116).

Essencialmente relacionada ao movimento circular/cíclico e bastante integrada à natureza, é a sabedoria ancestral do princípio feminino quem promove a cura. Se Ñanduguasu significa “Aranha Grande”, a sábia anciã, mãe dele, faz-se aranha e retira de si o fio que

engendra a teia – com os próprios cabelos reproduz o bordado mítico que apazigua o coração do guerreiro. Assim, metamorfoseando-se em aranha, animal psicopompo por excelência, e dela emprestando o caráter demiúrgico, a anciã (que mantém o atributo de ser receptáculo das tradições) conduz a percepção humana e, imitando essências eternas, dá forma à matéria. Intuindo a necessidade de voltar ao ponto de origem para a resolução do conflito, a mãe guiou o filho para que este saísse do labirinto psicológico em que se encontrava e teceu o símile, não o simulacro – corroborando a definição que Platão confere a demiurgo: artesão divino (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1986, p.116). Assim, dissipa a tristeza, prima-imã da depressão, demônio contemporâneo que drena a energia vital com mais rapidez que qualquer íncubo ou súcubo medieval.

Pela palavra, Sheherazade salva as mulheres do reino e cura o sultão. Pela palavra, María Rosa recria parte significativa da história argentina e, ao dessacralizar o herói, provoca a reflexão sobre a humanidade – a expurgação que pode promover a cura. Tecendo as histórias, Lojo também assume o caráter psicopompo e demiúrgico das aranhas. Ao reler o passado e construir novos mundos possíveis, a deusa tecelã Lojo se encontra com a irmã do Tempo – a Memória. Filha de Urano e de Gaia (do Céu e da Terra), irmã de Chronos e de Okeanos, a titânide Mnemosyne também é conhecida como a mãe das nove Musas gregas, as “Palavras Cantadas”, que inspiraram deuses e humanos. Embora existam muitas variantes do mito, canonizou-se o número (nove, como descrito na *Odisséia*) e a filiação (Zeus e Mnemosyne são mais citados que Oceano, Apolo ou Urano relacionados à deusa), sendo seus nomes mencionados pela primeira vez em *Teogonia*, de Hesíodo (VIII ou VII a.C.) (ESTEVES, 2013, p.8).

Assim, Calíope (a Bela Voz) rege a Poesia Épica, a Ciência em geral e a Eloquência; Clio (a Proclamadora) é a musa da História, da Criatividade e também da Eloquência, sendo a fiadora das relações políticas entre homens e nações; Erato (a Amável) é a protetora da Poesia Romântica e dos Hinos; Euterpe (a Doadora de Prazeres) é patrona da Música e da Poesia Lírica; Melpômene (a Melodiosa) é a deusa da Tragédia, ainda que seu canto seja canto alegre; Polímnia (a dos muitos hinos) promove a Poesia Sagrada, a Geometria e a Agricultura; Terpsícore (a que se deleita na dança) é a mãe das sereias e patrocinadora das Danças; Tália (a Alegre) é a musa da Comédia e a mais nova, Urânia (a Celestial), rege a Astronomia, a Astrologia, a Matemática e todas as Ciências Exatas.

Primeira e segunda filhas de Mnemosyne e Zeus, as musas Calíope (da Literatura) e Clio (da História) são representadas como jovens coroadas com louros e compartilham os

atributos: livros, pergaminho e pena. Em muitas descrições, ambas são associadas à eloquência. Se em afrescos e estátuas Calíope traz consigo a *Ilíada*, a *Odisséia* e *Eneida*, Clio traz *Thucydide*, explicitando assim, desde a Antiguidade, os laços inquebrantáveis entre ficção e história.

A tríade formada pelas obras *Ilíada* e a *Odisséia*, escritas por Homero, e *Eneida*, criada por Virgílio, que integram as muitas representações da deusa Calíope, tornaram-se modelo da poesia épica, influenciando sobremaneira a cultura clássica – nos campos da Literatura (com a temática e o estilo) e da História e da Filosofia (pelas referências ao Mundo Antigo e pela estrutura das narrativas historiográficas), áreas regidas pela deusa Clio. Conquanto narre um tempo mítico, muitos episódios de *Eneida* correspondem, sincronicamente, com o período de governo do primeiro imperador romano, Augusto – Caio Júlio César Otaviano, cujo nome homenageia o pai biológico (da família dos Otávios) e o tio-avô que o adotou como filho (Júlio César). Entre os enlaces histórico-ficcionais, o símbolo da Batalha de Accio no escudo de Enéias, remetendo à derrota de Marco Antônio e Cleópatra, em 31 a. C., e as previsões de Anquises, pai de Enéias, no Hades, sobre Marcelo, filho de Otávia, a Jovem, irmã de Otaviano, que “na perturbação de um grande tumulto, manterá o poder romano, e, cavaleiro, atarrará os púnicos e o gaulês rebelde”, conforme descrito no Canto VI.

Thucydide (460 a.C. – 400 a.C.) é o nome gravado na lombada do livro com o qual a musa Clio frequentemente é retratada. Ele recebeu o epíteto de pai da história científica (ou da história analítica) devido aos rigorosos padrões no trato da matéria histórica que seguiu, recolhendo provas e baseando-se na escrita. A pretensão de imparcialidade, que fazia com que ele desconfiasse dos mitos e da tradição oral memorial, auxiliava na busca de explicações para as leis que produzem os fatos e permitiram que Tucídides, cientificamente, desse um passo além de seu antecessor Heródoto (485 a.C. – 420 a.C.), o “pai da história”, para quem o fato em si era o ponto central (ESTEVEES, 2013, p.8).

Bastante integradas, Calíope e Clio, ao lado de suas irmãs musas, conduzem as fiandeiras-narradoras na tessitura do fio de seus enredos. No entanto, mais que promover as artes e as ciências, as filhas da Mnemosyne (Memória), tinham como missão causar a Aletheia (Verdade, Revelação, Não-ocultamento da realidade) – que, diferentemente do que a automática dicotomia indica, opunha-se não à Pseudologos (Mentira), mas à sua irmã Lesmosyne (Esquecimento). Assim, aedos (cantores acompanhados por instrumentos) e basiléis (nobres locais que visavam promover a ordem, evitando castigos divinos) eram

protegidos e aconselhados pelas musas, principalmente por Bela Voz, a fim de manter ativas as tradições e os costumes, impedindo que os conhecimentos dos antepassados fossem esquecidos e a “memória coletiva” desprezada.

Lesmosyne (ou Lethe) é a deusa grega do Esquecimento, náíade filha da deusa Eris (da Discórdia) e de Zeus (em algumas versões, de Oceano). Sua mãe foi a responsável pela Guerra de Tróia ao lançar, no casamento da deusa Tétis, a maçã dourada (o Pomo da Discórdia) destinada à mais bela deusa, que foi disputada por Hera, Atena e Afrodite. Ainda que seus treze irmãos sejam conhecidos como Daemons pelos gregos e Desgraças pelos romanos, o que atribuiu à deusa Éris o epíteto de Mãe dos Males, Lethe não é um espírito maligno. E mesmo que atualmente possa associar-se à temida doença neurodegenerativa Alzheimer e, na Grécia Antiga, se contrapusesse à Aletheia (por ocultar para sempre a verdade) e à Mnemosyne (no que tange à preservação das tradições), o completo esquecimento proporcionado pelas águas da deusa-rio Lesmosyne era fundamental para as almas que iriam reencarnar, pois a lembrança das tristezas e as dores vivenciadas anteriormente interferiria negativamente na nova vida.

A Lesmosyne foi dedicado o rio que passava pelos Campos Elíseos, um dos cinco que percorriam o Mundo Subterrâneo. Os outros rios-deuses eram Aqueronte (o rio da dor), Flegetonte (o rio do fogo que passa pelo Tártaro), Cócito (o rio de gelo das lamentações) e Estige (rio do ódio e da invulnerabilidade). Por sua lealdade a Zeus na luta contra os Titãs, Estige, deusa oceânide filha de Tétis, também seria venerada pelos deuses que, em sua honra, desceriam aos Espaços Ínferos para brindar juramentos invioláveis com suas águas. Além dos rios, algumas versões do mito afirmam existir no Reino de Hades a fonte de Mnemosyne – que proporcionaria a onisciência a quem dela bebesse.

Em *Mito y Realidad*, Mircea Elíade (1999, p.118-119), citando *Teogonía* do poeta grego Hesíodo, afirma que Mnemosyne sabe tudo o que foi, é e será – e que o aedo, quando influenciado pelas Musas, bebe diretamente na ciência da deusa da Memória, ou seja, no conhecimento das origens, das genealogias, do Princípio. Para Hesíodo, o passado assim revelado é a fonte do presente (não apenas seu antecedente) que franqueia o acesso do poeta ao fundo do ser, à realidade primordial geradora do Cosmos e à compreensão do devir em seu conjunto. Para o historiador e antropólogo francês Jean Pierre Vernant, também repercutido por Elíade (1999, p.119), a inspiração de um poeta se igualaria ao *descensus ad inferos* empreendido por um mortal para aprender o que deseja conhecer. O especialista em Grécia

Antiga concebe o privilégio concedido por Mnemosyne ao aedo como o estabelecimento de um contrato com o outro mundo, possibilitando a livre entrada e saída, posto que o passado é uma dimensão do “*más allá*”.

Maria Rosa Lojo é poetisa inspirada pelas Musas. Além de recobrar a memória dos acontecimentos primordiais, os reelabora, construindo novos mundos possíveis. Deusa fundadora, integra memórias e tradições de periféricos e cêntricos, criando novas genealogias. María Rosa também é aranha, mulher tecelã, e ficcionaliza uma história que talvez não existisse sem ela. As curandeiras contemporâneas, mais que conjurarem feitiços ancestrais ao luar, escrevem. Assim, em 1985, Jeanne Marie Gagnebin associa *Narrar e curar* e, em 2000, Adélia Bezerra de Meneses descreve *O poder da palavra*. Conceitos benjaminianos e platônicos sobre a capacidade de modificar a essência profunda do ser são retomados; arte e psicanálise são elencadas para reconstruir a “poderosa figura da Sheherazade, que vence a morte através da Literatura” (MENESES, 2000) – contando histórias por mil e uma noites, salva a si mesma e ao sultão (e todas as outras jovens virgens do reino...).

As contadeiras de histórias, tecendo a trama das narrativas, davam corporeidade à ela e tinham influência considerada, desde a Antiguidade, por todos os que conheciam o poder transformador da palavra. Platão dedica parte de *República* ao tema, exortando a “vigilância sobre os criadores de fábulas, para aceitarmos as boas e rejeitarmos as ruins. Em seguida, recomendaremos às mães que contem a seus filhos somente as que lhes indicarmos”; a sequência imediata do texto platônico aponta para a gênese curativa do conto: “e procurem amoldar por meio delas as almas das crianças com mais carinho do que por meio das mãos fazem com o corpo” (PLATÃO apud MENESES, 2000). Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1986, p.715) asseveram que, embora Platão conceba os mitos como uma maneira de traduzir aquilo que revela a opinião e não a certeza científica, quaisquer que sejam os sistemas de interpretação comprovam a importância destes para compreender a dimensão da realidade humana, pois mostram a função simbólica da imaginação em obras que não pretendem oferecer verdades como as da ciência, e sim expressar a verdade de certas percepções.

Compilada em língua árabe a partir do século VIII (e variando consideravelmente com relação ao número e ao conjunto de narrativas), a coleção de histórias que compõe as *Mil e uma noites* tem origem indiana, persa e árabe e reúne contos populares que fizeram parte da tradição oral de diversos povos. O *corpus* bastante abrangente e a linguagem utilizada por Sheherazade conseguem oferecer ao sultão o acesso a um mundo simbólico no qual “podem



expressar-se estados não formulados e, de outro modo, não formuláveis”. Para apresentar-lhe à consciência os conflitos que o traumatizaram, bloqueando sua capacidade afetiva, ela não expurga de suas narrativas adultérios ou traições femininas (MENESES, 2000).

Sheherazade oferece a ele o tempo e, junto com as suas histórias, a História; oferece a ele o tempo, e, junto com ele, as coisas todas que dele precisam para se engendrarem: os filhos, a duração do afeto, a permanência de vínculos, o longo processo (analítico) de uma cura. Sheherazade oferece ao sultão um discurso vivo. (MENESES, 2000).

Seja para “abrandar o espírito” de um sultão persa ou árabe, seja apanágio da psicanálise ou técnica de cura chamanística (MENESES, 2000), a palavra modulada pela voz humana traz muitas marcas corporais (sons, gestos, calidez) que podem ser facilitadoras da ‘transformação interior’, da ‘reorganização estrutural da personalidade’ – da cura. Vencer Chronos, o Tempo, era o objetivo dos deuses (e continua sendo o da humanidade, que parece viver, no início do século XXI em uma espiral fragmentária e caótica). As artes em geral, permitindo que o humano expresse o que lhe é mais próprio, parecem instrumentalizar o sonho. Poemas em prosa, contos, microficcões, romances. Em “Una breve história de *Bosque de Ojos*”, pós-fácio do livro de “microficcões e outros textos breves”, María Rosa Lojo (2011b, p.247-249) ironiza o trabalho que a junção dos livros de poemas em prosa deu aos fanáticos por classificações. No mesmo texto, (trama, tecido?) afirma que houve mudanças significativas ao longo dos vinte e sete anos de composição do livro – entre *Visiones*, de 1984 e *Histórias del Cielo*, de 2010 (passando por *Forma oculta del mundo*, de 1991 e *Esperan la mañana verde*, de 1998) – alterações no imaginário, no léxico, no ritmo; mas, reitera a autora, não se escreve sobre o que se quer e sim sobre o que se pode, porque as obsessões centrais permanecem. A busca do outro lado do real, de “outros mundos” que pulsam ocultos dentro desse, percorrem os quatro livros, nos quais a busca do “mais além” traz imbricada em sí o paradoxal “mais aquém”; cuja percepção desautomatizada é dada por olhos míopes que se instalam em ângulos deslocados (LOJO, 2016). Também as relações familiares e com a terra natal – deste ou do outro lado do Atlântico – parecem ser ideias recorrentes na trama lojeana.

Assim, em *Árbol de Família* (2010c), quando Rosa pensa na família paterna saindo de Finisterre para cruzar o Oceano, deixando para trás seu passado e sua identidade para “*jugar a ser otros en el revés del mundo*” (LOJO, 2010c, p.141), imagina que, ao aportarem, as mulheres descem antes, sem demonstrar nenhuma dúvida, recordando seu ancestral passado de sereias e retornando ao princípio feminino (RAPUCCI, 2011, p.55-66). Essa passagem, extremamente lírica, certamente enlouqueceria um fanático por classificações.

Nesse romance-poema, durante o salto, elas vão perdendo os vestidos urbanos de outras nações, as longas saias de luto e os tamancos de camponesas. Desvestem-se até o esquecimento levá-las ao fundo cego do Abismo onde encontrarão as portas do Paraíso.

Cuando alcanzan la tierra, cuando abandonan la proa de sus buques ingravidos para encallar sobre el peñón oceánico, bajan primero las mujeres. Saltan, entonces, sin dudarlo, desde la proa de roca. Van recobrando en el salto su remota memoria de sirenas, mientras pierden los vestidos de ciudad que han llevado en otras naciones, los zapatos de caminar por calles lisas. Pierden, también, todas las prendas escondidas debajo de aquellas galas nuevas. Las amplias faldas, abiertas en el aire como corolas de luto, los delantales bordados, los refajos, los pañolitos y los sombreros de toxo, los zuecos de campesina, las medias de lana, hasta la piel de los dedos bajo las medias, desprendida por el filo de navaja del agua helada. Así, desnudas, luminosas como mañanas verdes, rozan el fondo ciego del Abismo y se enciende para ellas la antorcha de la ceguera y les muestra la grieta que comunica los mundos y se les abren las puertas cerradas del Paraíso (LOJO, 2010c, p.142,143).

Sem vestes, sem máscaras, estarão enfim, livres e luminosas como “mañanas verdes” (título do livro de poemas em prosa publicado por María Rosa em 1998). Contrariando o mito grego, que indicava que depois da morte todos deveriam beber do rio de Lesmosyne (e apenas os iniciados da confraria órfico-pitagórica da fonte de Mnemosyne (ELIADE, 1999, p.120)), as mulheres lojeanas parecem brindar com as duas deusas – e talvez por isso saltem sem duvidar. Recordando a própria essência de sereias (ninfas aquáticas, náíades ou oceânides como a própria deusa Memória), integrando-se ao elemento água, intrinsecamente feminino (CAVALCANTI, 1988 apud RAPUCCI, 2011, p. 62), elas se esquecem de todas as tristezas, cessam todos os cuidados e se despem do desnecessário. Chegam ao fundo dos espaços íferos, mas estão protegidas pela mãe das Musas – sabem-se luminosas, destinadas aos Campos Elíseos, não ao Tártaro.

María Rosa Lojo descreve o “*exiliado hijo*” como um ser “*condenado ab inittio a la Metafísica*”, a viver em trânsito, sob a perspectiva do “não lugar” – flutuando na maré da história alheia, ainda que esta se imponha como “la más propia” – o que impediria a construção/manutenção de marcas individuais, que se desvaneceriam como se estivessem na água. É possível inferir que, para o início de um novo ciclo, no qual os descendentes destes sejam filhos e não exiliados netos, as amarrações sejam imprescindíveis. E, para amarrar: fios, tramas, tecido, texto. Em *Una escritora de dos mundos: Mínima autobiografía de una exiliada hija*, escrito em novembro de 2002, María Rosa escreve sobre si:

No renuncié a ninguna de mis tierras, a ninguna de mis historias. He aceptado plenamente mi doble identidad, así como mi doble ciudadanía. La escisión, las ambivalencias iniciales, se han convertido en intrincada riqueza. Puedo mirar a España desde la Argentina y a la Argentina desde España.

Parece, enfim ter seguido o conselho que, futuramente, em *Finisterre* (2005), a personagem Manuelita Rosas, *La Niña*, exilada na Inglaterra, dará a Elizabeth Armstrong/Aluminé, la Resplandeciente, quando esta vem pedir-lhe uma indicação de trabalho em Buenos Aires:

Pues será usted una india inglesa y no hay en ello ninguna tragedia, nada que no pueda resolverse. Así se ha hecho América. Mezclando y revolviendo sangres y cuerpos, entrelazando lenguas. No renuncie a nada. Quede con sus dos herencias, aprenda de los unos y de los otros. Si su padre no quiso ver esto por torpeza y obcecación, véalo usted. [...] Pero no rompa la tela de la que usted está hecha. (LOJO, 2011c, p. 207)

Palavra é poder – e a narrativa de María Rosa parece ser uma forma sutil de apoderamento. As histórias permitiram reinventar a Argentina (dando voz a ‘*próceres*’ e ‘*cautivas*’; discutindo ‘civilização’ e ‘barbárie’) e reinventar-se: de ‘exilada-filha’ à mãe cuidadosa que envolve os filhos nas aventuras em busca de Lúcio Victorio Mansilla e das paixões de todos os nômades, cujas pegadas ainda ameaçam desvanecer-se na água. Há estudos primorosos sobre o exílio como personagem na escritura lojeana, bem como entrevistas e textos da própria autora sobre o exílio identitário, nos quais é possível perceber o caminho percorrido por Lojo para a percepção/construção de sua argentinidade.

“*Pero no rompa la tela de la que usted está hecha*” (LOJO, 2011c, p. 207) – ‘não destrua o tecido, constitutivo e identitário’, pede *La Niña* Rosa à quase não mais menina Armstrong em *Finisterre*. O mesmo cuidado com a manutenção da completude, com a busca do alimento proveniente de todas as raízes é explicitado em *Árbol de familia* (LOJO, 2010c), no qual a protagonista se apresenta tecendo sua heterogênea genealogia, na qual despontam a bisavó enfeitada e a católica; o bisavô desafiador do diabo e o defensor do império espanhol; o avô agnóstico, que recebeu a unção dos enfermos antes da morte apenas para preservar a família da maledicência dos vizinhos, e o pintor ‘copista’, que de tanta generosidade distribuía entre várias o amor que deveria ser exclusivo da esposa; a avó descrente no amor e a que por nele acreditar demasiadamente perdeu preciosas peças de cama e mesa bonaienses; o tio bígamo, cujos casamentos pelo civil e pela Igreja geraram filhos legítimos dos dois lados do Atlântico, e o artista, que sempre desejou ter nascido em Nova Iorque e esquecer a origem madrilena; o pai comunista, que na velhice pescava trutas imaginárias no jardim e se reconhecia no orvalho, e a mãe, sempre comparada a atrizes hollywoodianas, que sofria por não possuir fortuna ou habilidades lucrativas que acompanhassem sua desmesurada beleza. No levantamento dos antepassados não faltam os longínquos ancestrais que venceram o perigo dos recorrentes naufrágios e conseguiram deixar

a pequena Corcubión (cidade que, com menos de dois mil habitantes ainda preserva alguns rituais celtas pré-cristãos) e a Costa da Morte (Finisterre) para peregrinar pela área costeira da Galiza até a fronteira portuguesa.

Soy la bisnieta de la hechizada, y también la bisnieta del armador de dornas de Porto do Son que una noche de tormenta desafió al diablo.

Soy la nieta de Ramón, quizá buen músico pero mal campesino, agnóstico y fumador incontinente, que se dejó administrar los últimos sacramentos sólo para que no murmurasen de su mujer y de sus hijos las malas lenguas.

Soy la nieta de Rosa, que trajo de Buenos Aires dos baúles colmados de ropa de cama y de fina mantelería, com encajes parecidos a los de Camariñas, y juegos de cubiertos bañados em plata que le robaron las cuñadas envidiosas, unas casadas y la otra soltera, a quien le faltaban bienes y le sobraban desdichas.

Soy la sobrinha de Rafaeliño, el bígamo, que escondió bajo su nombre de arcángel y los ojos de cielo destemido, dos matrimônios completos, ambos com hijos, por lo civil y por la iglesia, a uno y a outro lado del océano.

Soy la hija remota de aquellos que hace siglos se desgarraron de Corcubión y de la Costa da Morte, y peregrinaron hacia las Rías Baixas, enloquecidos por el azote del mar en los acantilados del fin de la tierra, la piel como una costra de sal y de algas duras que luego se iria deshaciendo lentamente bajo las lluvias dulces de los valles.

Soy la hija inmediata de Antón, el rojo, que perdió el alma en su vejez, y se escapada por las noches de invierno, semidesnudo y descalzo, a pescar truchas imposibles en un jardín de las afueras de Buenos Aires, y se veía en las gotas heladas del rocío como se había visto en las aguas del río Coroño, con su cara de niño.

También, por el lado de mi madre, soy la bisnieta de doña Adela (los lábios rojos y la mantilla blanca) y del capitán andaluz, que murió en la guerra de Cuba defendiendo los últimos restos del Imperio.

Soy la nieta de su hijo pintor, que no pasó de copiar inúltimente al Greco y se ganó el pan decorando con rositas rococó las salas de recibo de sus clientes burgueses. Él que fue amado por todas las mujeres para desdicha de la suya, era infiel, pero muy bueno. Desbordaba de amor – decían sus defensoras – de puro generoso.

Soy la sobrinha de Adolfo, el artista de varieté, que adoraba a Bing Crosby y a Buster Keaton, y que hubiera dado la mitad de su mala vista por nacer en Nueva York y no en Madrid.

Soy la hija de Ana, la bella, que jugaba a ser Hedy Lamarr, o Rita Haywort, y que no hubiera dado un ápice de su belleza por nada del mundo, aunque siempre sufrió obstinadamente por carecer de fortuna, así como de habilidades lucrativas que acompañasen con alguna ventaja el vano resplandor de tanta hermosura.

Vengo de ésas, de éstos, como quien viene de tantos lugares que ha perdido la memoria de ellos y sólo lleva en el cuerpo la huella oculta de olores, sabores y sonidos y el eco, aún ardiente, de historias imprecisas. Esas historias quemadas a medias, en un rapto de verguenza, como si fuesen papeles inconfesables, esas historias son como el tesoro perdido en un mar pirata y voy buscándolas sin brújula, con un mapa incompleto y ambicioso. (LOJO, 2010c, p.11-13)

Interessante perceber que, no fragmento, Lojo Aracne costura os pequenos retalhos de lembranças familiares como no *patchwork*, trabalho manual que envolve a sobreposição de três camadas (o tampo, no qual os tecidos são costurados entre si; o

enchimento, que proporciona volume; e o forro, para o arremate) presas por pespontos. Ao longo do livro, María Rosa enreda o leitor em múltiplas camadas narrativas, unindo cada retalho-folha-fotografia da árvore-álbum de família com diversos pontos literários, e assegura grande densidade ao conteúdo engendrado. Seguindo os manuais de artesanato que trazem o desenho-guia do trabalho a ser realizado; Lojo Tecelã posiciona o texto expresso no fragmento anterior (em que consta a ascendência paterna e materna da protagonista) antes das duas partes que compõem o livro (*Terra Pai e Lengua Madre*), propiciando também ao leitor um mapa, ainda que “*incompleto y ambicioso*” (LOJO, 2010c, p.13).

Definindo-se como proveniente de inúmeros lugares e síntese de muitas “*historias imprecisas [...] como si fuesen papeles inconfesables*” (LOJO, 2010c, p.13), a protagonista reitera a textura indelével deixada por cheiros, sabores e sons em seu corpo, independentemente do que sua racionalidade considere falta de memória. E ao reverberar o que entende serem ecos, não são os animais de estimação ou os aspectos físicos que se sobressaem – é o vestuário, que caracteriza a bisavó Adela, com “*los lábios rojos y la mantilla blanca*” (LOJO, 2010c, p.12) e a assemelha a “*su contemporánea, la escritora argentina Eduarda Mansilla, aunque no tuviese mi bisabuela, al parecer, ninguna vocación para las letras*” (LOJO, 2010c, p.167). Também são as roupas de cama e de finos conjuntos de toalhas de mesa e guardanapos, com rendas semelhantes às de Camariñas (cidade da Galiza especialista no bordado conhecido no Brasil como “renda de bilro” ou *guipir*), os elementos que conferem materialidade à infelicidade de Felicidad, a cunhada solteira da avó Rosa, que se comprazia em passar às irmãs casadas, “*hoy un mantel bordado, mañana un juego de cubiertos y otro de sábanas, pasado una colcha con lazos de raso*” (LOJO, 2010c, p.73).

Essa multifacetação, espelho cuzquenho (LOJO, 2011a, p.74) que proporciona a mirada ambígua, é expressa, ironicamente, por Lojo-Aracne, na voz do personagem Lucio V. Mansilla em *La pasión de los nómades* (LOJO, 2008b, p. 62): “*Dije en alguna oportunidad que ya se simplificaba al afirmar que el ser humano es doble. Es, por lo menos, múltiple, y el mejor pintado pude quedarse bizco tratando de ver simultáneamente todas sus caras.*” Mas é imperioso que se busque – mesmo que o mar seja pirata, o mapa incompleto e não haja bússola – pois são as ‘histórias perdidas’ os vários tipos de seda que permitem às aranhas, às tecelãs e às escritoras construir teias complexas, com finalidades várias. É esse tesouro que proporciona o desvendar da origem, a construção da pegada a la Neil Armstrong, que permanecerá para sempre gravada na Lua, e não mais se desvanecerá na terra movediça herdada pelos ‘exiliados-hijos’.

Para construir seu espaço, María Rosa Lojo reconstrói sua própria argentinidade: as narrativas de extração histórica (TROUCHE, 2006) por ela escritas remontam à fundação da Argentina. Para mantê-lo, ressemantiza memórias e narra a intrahistória (RIVAS, 2004). Humaniza os heróis apresentando-os em meio a amores insólitos, sem armaduras ou pedestais, dá voz a cativas e bandoleiras, a *meigas* e *machis*. Para recriar seu território, Lojo-Atena (deusa tecelã que, com o entrelaçar de seus fios forma a estrutura do universo) reinventa as três fundações de Buenos Aires, dá voz aos habitantes dos túmulos mais famosos da Recoleta e canoniza os santos populares. Depois de trançar os fios, dessacralizando civilização e barbárie, depois de prender o leitor na deliciosa saga dos Rosa-Mansilla, sempre a caminho do oeste, Lojo constrói uma Buenos Aires própria, ainda que com o "*suelo ingrávigo*" narrado em *Finisterre* (LOJO, 2011c, p.233). Os contos de Lojo-Sheherazade, cumprindo sua função curativa noite após noite, ano após ano, preparam, então, a não mais "exiliada" hija para a publicação de seus dois últimos romances *Árbol de familia* (2010c) e *Todos éramos hijos* (2014), que abordam delicadas relações familiares.

Conquanto o primeiro romance por ela publicado, *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste* (1987), também possua tom autobiográfico, cabem aqui as mesmas ponderações expressas pela autora em "Una breve Historia de *Bosque de Ojos*" (LOJO, 2011b, p.247-249): mais de vinte anos separam as publicações e certas obsessões persistem, mas a linguagem metafórica e a atmosfera são outras. Pioneiro, *Canción perdida* inaugura os romances sobre linhagens e culturas diaspóricas lojeanas, como elucida Esmeralda Broullón Acuña (2013), sendo o primeiro no qual os sujeitos lojeanos sobem em uma "árvore" da qual brota uma diversidade de ramificações filiais dos dois lados do oceano, tema recorrente em Lojo e definitivamente constitutivo de *Árbol de familia*, na qual a autora consegue refazer os laços e vínculos imemoriais da protagonista, sua *alter ego*. Nesse romance, continua Broullón Acuña, diferentemente do primeiro, Lojo conecta as duas margens ao reconstruir uma árvore genealógica cujas raízes brotam entrelaçadas enquanto a protagonista Rosa "*perfila el proceso identitario al que asiste tras regular su estado en tránsito*" (BROULLÓN ACUÑA, 2013). Foram necessárias muitas noites tramando as narrativas para que Sheherazade/Ariadne possibilitasse ao sultão a saída de seu próprio labirinto. Também para Lojo a experiência do fazer poético e do experienciar a vida alteraram a percepção das memórias – o que era insuportavelmente enfadonho, anos atrás, pode agora ser recoberto com a pátina suave da compreensão e da piedade.

Recuerdo haberme fastidiado viendo a mi madre madrileña, María Teresa, vivir y sufrir con el corazón puesto en un mundo distante. Hoy, que me acerco a la edad de sus mayores desalientos, cuando la patria se les alejaba definitivamente, lo siento de otro modo. La pena y la piedad cubren ahora esos recuerdos con la pátina suavemente quebradiza de los objetos antiguos. Cuántas otras no habrán hecho lo que ella y que doña Ana, que tanto se le asemeja, personaje de mi última novela, *Árbol de familia* (LOJO, 2010e).

No mesmo texto, “*Los hijos del amor y del espanto*”, especialmente produzido para o congresso “Setenta años del exilio de 1939. Argentina, Cuba, Francia, Uruguay y México”, María Rosa Lojo (2010e) reitera a importância da superação dos traumas da memória e dos sonhos perdidos para que seja possível “*cerrar el círculo y a completar el testimonio desde el entrañable amor que trasciende y que cura las pasadas injurias del espanto*”.

Embora possam partilhar estrutura semelhante, cada cosmogonia possui elementos que a particularizam e cada teia é elaborada segundo propósitos específicos. A forma como as histórias são narradas implica em manter a vida por mil e uma noites, ser salva de uma imensa torre ou cair na fonte de Lethe. Mais que humanizar próceres argentinos como Juan Manuel de Rosas e Manuel Baigorria, discutir quem é o civilizado ou o bárbaro na Argentina do século XIX e resgatar a autoria feminina de Eduarda Mansilla ou Victoria Ocampo, María Rosa parece pretender dar voz aos marginalizados ‘em sua própria voz’. Reiteradas vezes, em entrevistas para imprensa ou ‘conversas com o autor’ em eventos científicos, reafirma a importância da inserção de termos próprios quando o texto permite. Em “*Traducción y reescritura. A proposito de Finisterre*”, Lojo (2006b, p. 146) explicita o desejo de demonstrar em suas obras que a simplicidade da vida material não é condicionante de semelhante simplicidade de linguagem ou de pensamento:

Si bien la novela no pretende un “realismo antropológico” al pie de la letra (porque el objetivo fundamental es, en suma, la creación literaria), sí busca devolver a los personajes indígenas –también individualizados–, sin idealizaciones positivas ni demonizaciones, su estatuto de completa humanidad. (LOJO, 2006b, p. 146)

A escolha do *corpus* lexical nunca é aleatória, menos ainda para uma pesquisadora criteriosa e leitora contumaz; pois a palavra traz, imbricadas em si, relações de poder, gênero e cultura. Para valorizar a língua galega, *O Libro das Seniguais e do Único Senigal* foi publicado. Pelo mesmo motivo, a saudade é do *toxo*, e não do *tojo*, das lendas celtas, não das castelhanas. Assim, em *Árbol de Familia*, quando o primo Paco volta a Barbanza, depois de se encantar com Nova York, María Rosa Lojo evoca a ancestral “*huella oculta de olores, sabores y sonidos*” e divulga o registro da sonoridade ágrafa da língua pai “*Ti non sabes,*

*muller, o que foi isso....Imaxínasche?*” (LOJO, 2010c ,p.193). E, quando isso não é possível, um túmulo bastante simples – porém o mais visitado – é o local escolhido por Lojo para efetivar a denúncia do desaparecimento de mais uma língua, de mais uma cultura. O conto “*El Maestro y la Reina de las Amazonas*”, de *Amores insólitos de nuestra historia*, que resgata a figura da mulher combatente Martina Chapanay, filha do cacique huarpe, traz:

Vienen mujeres con sus nietos, envueltas en un rebozo negro, y hacen besar a los niños la tapa de piedra. [...] A veces traen un rosario [...] Otras veces hablan, mezclando el castellano con las palabras del huarpe, que ya sólo vive en la boca sin dientes de las ancianas.(LOJO, 2011a, p.141)

No espaço plurilíngue de *Finisterre* (2005), os personagens transitam tanto no mundo “civilizado” como no “bárbaro” e possuem diversos nomes, utilizados segundo o local onde se encontram. Rosalind Kildare Neira, que escreve as cartas da Galiza, na Argentina cristã era Rosalind ou Rosa Farrell e também a *machi* Pregunta Siempre na área indígena; o coronel Manuel Baigorria é o Cóndor Chico e os pais da pretensa londrina Elizabeth Armstrong/Aluminé la Resplandeciente são Oliver Armstrong, que quando cativo se tornou Flamenco Amarillo e Garza Que Vuela Sola, Ignacia depois de casada (para homenagear o cacique Coliqueo, seu tio, também chamado Ignacio fora das tolderias). Para María Rosa Lojo (2006b, p.148), os nomes não se anulam entre si – eles coexistem; e ainda que isso pareça ser fonte de confusão, também se constitui uma riqueza. Sendo a identidade complexa e múltipla, não há um “nome verdadeiro”, uma “essência” do ser encravada em uma única terra, em uma única língua. O personagem Frederick Barrymore, já cruzando o oceano com destino a Buenos Aires confia a Elizabeth: “*Es mejor tener dos nombres que ninguno, y dos o tres lenguas, maternas y paternas*” (LOJO, 2011c, p. 225). Como o aprendizado e o manejo de várias línguas era essencial para a adaptação (e a sobrevivência), Rosalind consegue se expressar em quatro idiomas (castelhano, galego, inglês e ranquel), Armstrong em três (inglês, castelhano e ranquel) e os outros protagonistas em dois: Baigorria conhece o castelhano e o ranquel; Manuela Rosas, castelhano e inglês; e Elizabeth, inglês e castelhano (que começa a aprender para se aproximar de seu passado rio-platense) (LUESAKUL, 2012, p.249).

Desenho característico da teia de Lojo-Ñandutí, do mesmo modo que em outras narrativas, em *Finisterre* (2005) há a inclusão de termos e expressões de duas línguas marginais e marginalizadas: o galego e o ranquel, dialeto do mapuche. A presença desses vocábulos enxertados no texto castelhano tem a função, segundo Lojo (2006b, p.150), de criar uma proximidade “carnal”, uma ilusão de contato próximo, como se uma parte viva do mundo



do “outro” se instalasse dentro da língua natal. Para a autora, dentro da cosmovisão linguística o nome sempre significa algo – e os nomes mapuche, relacionando-se à linhagem da natureza (mineral, animal ou vegetal) e também às características singulares do ser nomeado, são especialmente belos e plenos de sentido. Pequeno em estatura, mas valente e com altas aspirações, Manoel Baigorria é o “Cóndor Chico” (Pequeno Condor) ou o “Aguilucho” (Filhote de Águia) – Lautramaiñ. Rosalind é batizada “Pregunta Siempre” por Mira Más Lejos e ele mesmo recebeu esse nome por pertencer à linhagem das Águias. As traduções dos nomes reais dos caciques, que tanto encantaram a autora, tentam dar a ideia dessa relação sutil e poderosa entre os seres humanos e os outros seres da criação – o que é essencial para o pensamento analógico, mágico e holístico da cultura aborígine: Piedra Azul (Pedra Azul) – Calfucurá; Pedernal Colorado (Sílex Vermelho) – Coliqueo; Chaquira Verde (Conta Verde) – Carrelang; Cuatro Zorros (Quatro Raposas) – Meli Guor; Zorro Celeste (Raposa Celeste) – Painé Guor; Pluma de Ave – Pichún Huala.

Tomando por modelo a narrativa de Santiago Avendaño (quem, cativo pelos ranquel desde a infância, era totalmente bilíngue) – *Memorias de un ex cautivo* –, María Rosa Lojo, segue de perto o compromisso avendanhense de traduzir a um castelhano rico e expressivo, poético por vezes, a magnificência do discurso em mapuche cujos povos falantes deixaram atônitos os jesuítas pelo contraste entre a rústica tecnologia material e os refinamentos de uma língua esplendidamente sutil – povos como os ranquel, que consideravam a oratória um dos requisitos indispensáveis para que alguém fosse respeitado como chefe (LOJO, 2006b, p.146). A estudiosa tailandesa Pasureé Luesakul (2012, p. 250) assevera que, fugindo da “falsificação idealista ou pseudorromântica” que a transposição de termos nativos pode proporcionar, a escritora, ao equiparar riquezas linguísticas, confere especial colorido à narração, reduzindo qualquer efeito exótico e distanciador.

A Deusa Mãe María Rosa Lojo, ao criar universos, não gera planetas isolados – estes pertencem a galáxias e, ainda que se individualizem, suas órbitas estão em constante interrelação. Luesakul (2012, p.250) destaca o papel central da tradução como ponte entre diferentes mundos linguísticos em várias narrativas lojeanas. Em *Finisterre*, obra escrita em espanhol que reflete a comunicação em inglês entre Rosalind e Elizabeth, também estão presentes epígrafes, apresentadas nas línguas originais, com fragmentos literários de importantes autores relacionados a cada “planeta” engendrado: Pedro Calderón de la Barca em castelhano; Rosalía de Castro em galego; William Shakespeare e Oscar Wilde em inglês. Ao bordar suas narrativas, Lojo entrelaça as línguas hegemônicas, das culturas dominantes (o

castelhano peninsular e o inglês insular) ao galego e ao mapuche, que representam as sociedades periféricas, cujas reivindicações políticas, identitárias e linguísticas não tem espaço nem na pátria que as originou. Assim, misturando sangues e corpos, entrelaçando línguas (LOJO, 2011c, p.207) a escritora recupera e divulga idiomas e culturas. Em “*Traducción y reescritura*”, ela explicita que o irlandês sobrevive subterrâneo e minoritário sob o domínio do inglês e o galego, ainda falado pelo povo, já não detém o papel de língua culta e oficial – praticamente expulsos pela miséria e pela falta de oportunidades, esses povos ocupam, em seus respectivos contextos europeus, um lugar semelhante ao que os ranquel, em franco retrocesso até os confins da terra, ocupam na Argentina (LOJO, 2008a, p.123). E, sem nenhum resquício panfletário, María Rosa, cônica de seu papel como pesquisadora e autora consagrada, tece artisticamente a denúncia:

Los campesinos gallegos, indios de España. Los campesinos irlandeses, indios de la Gran Bretaña. Se los puede matar, con armas o con hambre, se los puede correr, expulsar, despreciar, deshonrar, desmemorar. Nadie aún en estas naciones ha dejado de lado la hipocresía para seguir la modesta proposición de Jonathan Swift al pie de la letra. Y si tampoco lo han hecho en el Río de la Plata, es quizá sólo porque la carne de indio les repugna, del mismo modo que la carne de potro (LOJO, 2011c, 173).

A associação com a teoria da filósofa pós-estruturalista estadunidense Judith Butler sobre os corpos abjetos é evidente. Para a ensaísta estadunidense, “os seres excluídos não são o *outro*, o *relativo*, o *inessencial*. São mais do que isso. São aquilo que não pode ser nomeado, que não pode “existir”, que não “faz sentido” dentro de uma matriz cultural” (SENKEVICS, 2012). “A cultura, em todas as formas de discurso, do jurídico ao científico, e dos meios de comunicação, ajuda na produção do “abjeto” como um tipo de diferenciação na qual se confina o excluído”, analisa Marcia Tiburi (2013); e explicita: “o excluído é produzido no discurso: seu lugar é o silêncio que, em termos sociais muito concretos, realiza-se na injustiça de não poder existir. Essa diferenciação precisa ser analisada e desmontada” (TIBURI, 2013).

Em “*Mitos fundadores, palabras del porvenir*”, María Rosa Lojo (2003, p. 53) pondera que se a grande luta dos escritores do século XIX foi a “construção” da nação, o desafio dos escritores do XXI é ainda mais árduo: a “reconstituição” nacional a partir de um estado semianárquico. Para a escritora, talvez os heróis nacionais existam – e estejam “à margem e abaixo”. Ainda desconhecidos, são os que “*están tejiendoredes solidarias para que la comida, el pensamiento, la salud, y por qué no, la felicidad, no sean inaccesibles artículos de lujo*” (LOJO, 2003, p. 53).

A relação entre o “tecido” e a “narrativa” nos escritos de María Rosa é tão presente que, mesmo em textos científicos, são os vocábulos integrantes desse *corpus* os que prevalecem. Ela questiona se, após o estabelecimento dos mitos fundadores desenhados pelos primeiros escritores, restaria aos contemporâneos apenas escrever a poética trágica da dissolução ou se ainda seria possível “*reunir loshilos sueltos de la memoria, integrar lo excluido, suturar lo desgarrado, en un rostro distinto para ese país que a veces nos parece un país de utilería, y cuyo mismo nombre (“la Argentina”) nació de un equívoco fantasioso?*” (LOJO, 2003, p.51-52). Para a resposta, pesquisadora e poetisa se aliam: “*En la desintegración de la muerte y el olvido crece la memoria, en el vacío del silencio se pronuncia la palabra, contra la violencia resiste la inteligencia, frente a la parálisis estamos nosotros*” (LOJO, 2003, p.53).

Para que se efetive a fruição poética sem ranços pedagogizantes que se imiscuam na literariedade, os vocábulos oriundos dos idiomas galego, mapuche ou guarani aparecem entrelaçados no enredo, na maior parte das vezes nomeando alimentos e vestuário, compondo, sem arestas, a tessitura narrativa. Assim, na representação de mais um amor insólito, o professor de “*El Maestro y la Reina de las Amazonas*” sonha com o retorno de Martina Chapanay (1800-1874) que se destacou nos campos de batalha em defesa dos ideais federalistas de Facundo Quiroga e viveu como salteadora (a la Robin Hood) após a morte dele. “*La veré desmontar, ya no trajeada de gaucho, sino con la blusa y el chamal que llevaba bajo el poncho en la última noche que compartimos. Igual que entonces, la ayudaré a quitárselo todo, y desprederé, uno por uno, los pequeños botones de la blusa*” (LOJO, 2011a, p.145). O uso da palavra mapuche “*chamal*”, no fragmento, substitui com vantagens a correspondente castelhana “*capa*” – além de aproximar o leitor contemporâneo da *Tierra Adentro* no século XIX, o efeito sonoro do vocábulo evoca a suavidade onírica que incide sobre o momento narrado (em contraste com a abertura explícita da correlata espanhola).

Do mesmo modo, “*tipoy*”(ou “*tipoi*”, que designa a túnica ou vestimentafemininabranca, sem mangas e solta, usada no Paraguai, na Bolívia e na zona das missões argentina, pelas indígenas), integra-se ao fino bordado lojeano da tela que descreve a morte de um dos primeiros historiadores argentinos: Ruy Díaz de Guzmán (cerca de 1558-1629), autor de *Anales del descubrimiento, población y conquista de las Provincias del Río de la Plata* (1612), conhecida como “*La Argentina manuscrita*”.

Desde el lecho, entre los altos almohadones, alcanza a mirar el cuadro vivo de la ventana que da a la Plaza Mayor, por donde pasa el Pueblo. Las caras morenas de las

mujeres vestidas con **tipoy** que llevan cestos de panes sobre la cabeza, los tejedores de canastas, los maestros de la arcilla, las vendedoras de hierbas, los soldados rasos, los pastores, el mendigo que toca en la **vihuela** un aire lastimero. El aire es un bullicio alegre, un alto cruce de voces diferentes, guaraníes y castellanas, a veces, también, vascas, gallegas, portuguesas.

“Ésta es la patria”, piensa.

Y se deja morir, entre la oscura gente (LOJO, 2011a, p.64).

No fragmento é possível perceber que Lojo não apenas insere com maestria palavras em língua estrangeira (ou autóctone) para o resgate de povos e culturas – o termo guarani “*tipoy*”, em meio a outros recursos utilizados pela autora, é marca do espaço narrativo; na composição do mesmo quadro, a escolha nada aleatória da palavra “*vihuela*” marcará o tempo. De origem espanhola, o verbete nomeia um instrumento de cordas muito utilizado na Península Ibérica nos séculos XV e XVI, semelhante ao alaúde (que era mais tocado em outros países europeus) e que foi trazido à América nas viagens da Conquista. A caracterização histórica entremeia a textura literária; as musas Calíope e Clio inspiram a poetisa a narrar “*La Historia que Ruy Díaz no escribió*”, dando ao historiador, segundo Lojo (2011a, p.365-367), “*una oportunidad de reencontrarse afirmativamente con el costado en sombras de su “verdadera historia” antes de morir*”, posto que em “*La Argentina manuscrita*”, o autor celebra as ascendências paterna, de dom Alonso Pérez de Guzmán, o Bom (duque de Medina Sidonia – Espanha), e materna, de Domingo Martínez de Irala (conquistador espanhol e governador do Paraguai), silenciando a existência da guarani N. Coya Tupamanbe, sua avó materna.

O trecho selecionado também é exemplar para demonstrar um dos motivos recorrentes no bordado de Lojo-Ñanduti: dentre as inúmeras possibilidades existentes para a descrição do povo mestiço do Rio da Prata, a autora elege o *corpus* relacionado à criação e à tessitura. Assim, estão presentes as mulheres que produzem e levam o pão, o mais primordial dos alimentos; os tecedores de canastras – tecelões das matrizes que navegam ou voam, e que salvaguardam os homens na travessia do mundo, símbolos da fertilidade e da felicidade da segurança despreocupada (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1986, p.278 e 392); os mestres da argila que, com grande experiência e habilidade podem modelar novos mundos manuseando o mesmo material com o qual Prometeu, na mitologia grega, e Deus, na judaico-cristã, criaram os homens; as vendedoras de ervas (bruxas, feiticeiras, *machis*, *meigas*), sábias conhecedoras do poder curativo das plantas; os soldados rasos, responsáveis pela manutenção da ordem e que, mesmo protegidos pelo deus iorubá Ogum e pelos santos católicos São Jorge e Santa Joana D’Arc, sofrerão por ocupar a primeira linha nas batalhas entre os unitários azuis e os vermelhos federais; os pastores que, além de toda a simbologia religiosa a eles associada,

agregam ao nomadismo e à vigilância protetora o caráter psicopompo de indicar caminhos; sinônimo do próprio Cristo, são protegidos por Hermes, o deus-mensageiro, e Apolo, o deus-sol diretor do coro das Musas (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1986, p. 356, 558 e 729); e o mendigo que, mesmo despossuído economicamente, consegue estabelecer contato com Euterpe, patrona da música, e se fazer ouvir. O rico desenho se forma pela junção de diversos tipos de pontos (“*un alto cruce de voces diferentes*”), de variadas origens, classes sociais e cores (“*guaraníes y castellanas, a veces, también, vascas, galegas, portuguesas*”), resultando na alegria agregadora do encontro (“*El aire es un bullicio alegre*”) e na conclusão redentora (“*Ésta es la patria, piensa*”), que ainda não era óbvia para o historiador (LOJO, 2011a, p.64).

“De certo modo, a história das civilizações é a história dos encontros. Se algum povo tivesse conseguido permanecer indefinidamente ilhado e preso em sua terra original, teria permanecido em uma espécie de pré-história congelada” (USLAR PIETRI, 2007, trad. minha). Essa afirmação, do escritor venezuelano Arturo Uslar Pietri (1906-2001), expressa em *El mestizaje y el Nuevo Mundo*, passou, logo nas primeiras aulas de Literatura Hispano-americana, da lousa ao coração dessa estudante de Letras, ainda no milênio passado. Para Uslar Pietri (2007), “*lo verdaderamente importante y significativo fue el encuentro de hombres de distintas culturas en el sorprendente escenario de la América. Ese y no otro es el hecho definidor del Nuevo Mundo*”, postulado que também ecoa nas narrativas lojeanas.

Mais que silenciar o passado mestiço, Ruy Díaz de Guzmán, com um olhar totalmente europeizante sobre o Rio da Prata, descreve o indígena como fonte de todas as vilezas e maldades. Entre as crônicas escritas por ele está o episódio de Lucía Miranda, que se constitui verdadeiro mito de origem ao explicar o início da discórdia entre índios e brancos e que fixa, para as mulheres, o papel social de mediadoras entre culturas, ou entre Natureza e Cultura, ou entre Civilização e Barbárie (LOJO, 2007b, p.109). Embora não se relacione à escolha lexical, a forma como os intertextos também são enlaçados na urdidura lojeana merece ser ressaltada. Lucía Miranda, a cativa branca, disputada pelos irmãos timbu Mangoré e Siripó, que morre na fogueira por encontrar-se clandestinamente com o marido Sebastián Hurtado, também cativo, na época do primeiro assentamento argentino, é o tema de dois romances publicados em 1860 – *Lucía*, escrito por Rosa Guerra (1804-1864) e *Lucía Miranda*, divulgado inicialmente como folhetim, de Eduarda Mansilla (1834-1892) e na edição crítica *Lucía Miranda (1860) de Eduarda Mansilla*, publicada por Lojo em 2007. Os dois romances de autoria feminina foram os primeiros de uma verdadeira saga iniciada por

Díaz de Guzmán e que continuou nas histórias dos padres jesuítas e em alguns dramas (LOJO, 2007b, p.109). Em “*La historia que Ruy Díaz no escribió*”, um pouco antes da morte, o protagonista se pergunta “¿Cómo será el Otro Mundo? [...] ¿Será como España[...]?” e, amargurado, pensa no país que nunca conheceu como mal agradecido e invejoso, degradado pela cobiça que a América inspira. No país de “los Chiriguanos” (guaranis), o historiador delirante revê com clareza antigos posicionamentos e começa a gritar, com a voz debilitada: “¡Véte a los índios, Lucía! No seas imbécil, mujer, ¡véte con los índios! ¡Quédate con Siripó, que te ha hecho reina!” (LOJO, 2011a, p.62-63).

Lojo infere que, embora muitos detalhes do episódio narrado sejam inexatos, como a própria existência de mulheres acompanhando a expedição de Caboto ou vivendo no Forte *Sancti Spiritus*, a potência da fábula e sua capacidade justificativa e legitimadora permitiram que esta continuasse viva no imaginário literário, e que, por muito tempo, fosse considerada histórica (LOJO, 2007b, p.112). Na teia de Lojo, os resistentes fios elaborados com intensa pesquisa histórica e a adoção da “família virtual” dos Rosas-Mansilla como própria (LOJO, 2006a) entretecem os romances históricos *Una mujer de fin de siglo* (1999), que tem como protagonista a escritora Eduarda Mansilla, irmã de Lúcio Victorio Mansilla (de *La pasión de los nómades*, 1994), prima de Manuelita Rosas (de *La princesa federal*, 1998) e sobrinha do governador da Província de Buenos Aires, Juan Manuel de Rosas, onipresente na obra de Lojo, líder incontestado do Partido Federal e um dos articuladores da ocupação do Deserto (contra os povos mapuche, tehuelche e ranquel, objetivando dominar os territórios do Pampa e da Patagônia, controlados pelos indígenas), que compõe a trama de *Finisterre* (2005). Em “*Quién habla en las voces de la ficción*”, María Rosa Lojo (2006a) explicita que não é casualidade o fato de uma “exiliada hija” buscar, em seu país de nascimento uma “família virtual” com outras raízes; e que não é coincidência o fascínio nela exercido durante anos, como matéria romanesca, pelo período ao mesmo tempo dissolvente e fundacional das guerras civis argentinas, pois outra guerra civil havia decidido o solo onde ela veria a luz e o direcionamento que tomaria a vida dela.

A forte associação entre tecido e narrativa, constante no texto lojeano, está bastante presente em diversas civilizações. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1986, p.570) relembram que, em chinês, o caractere *king*, composto *demi*(fio grosso) e *deking*(curso d’água subterrâneo), designa tanto a urdidura do tecido quanto os livros essenciais; e *queweié*, ao mesmo tempo, a trama e o comentário desses livros. Eles explicitam também que urdidura e

trama são, respectivamente, o que na Índia se denomina *shruli* e *smriti*, os frutos da faculdade intuitiva e da faculdade discursiva. Do mesmo modo, a palavra “lanera”, que significa pertencente ou relativo à lã (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1986, p. 570), deriva igualmente da noção de fio e de tessitura. Ainda sobre ‘textos e têxteis’, os autores do *Dicionário de Símbolos* assinalam que o sentido de fio se aplica à palavra *sutra*, que designa os textos búdicos e, no caso dos *tantra*, o tecido se relaciona à interdependência das coisas, das causas e efeitos. O fio tântrico é também o da continuidade tradicional, fio de Ariadne no labirinto da busca espiritual, vinculação ao Princípio de todas as coisas (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1986, p. 570).

A tecelagem (mitológica ou artística) é considerada, por diferentes culturas, como uma forma de narrativa visual, que traz nas imagens tecidas o registro de fatos históricos, cotidianos ou fantasiosos (FAUR, 2015). Para a deusa Atena, mais imperdoável que a arrogância da mortal Aracne foi o tema de sua tapeçaria: os artifícios usados por Zeus para seduzir as amantes. O mito grego de Filomela também é exemplar no que tange à tecelagem como narrativa: a princesa ateniense foi raptada e violentada por seu cunhado Tereus que, não satisfeito com a infâmia, corta a língua de Filomela para impedir sua delação e a aprisiona em uma alta torre. Ainda assim, ela consegue tecer sua história e fazer com que a tapeçaria chegue às mãos de sua irmã, que compreende a mensagem e a liberta. Para fazer justiça, Procne mata Itis, o filho do casal, e serve sua carne ao marido. Para fugir da perseguição de Tereus, as irmãs pedem ajuda a Zeus, que as transforma em pássaros: Filomela é a andorinha, que não tem voz, e Procne, o rouxinol, que canta tristemente pela morte do filho. Também Maria Rosa Lojo entrelaça os fios literários para ressignificar vivências/relatos de personagens ex-cêntricos e periféricos, bordando de modo nada plano a complexidade de cada indivíduo, transbordando humanidade.

Ximú é a bailarina sagrada da tribo dos Xarayes (ou Jerús), no Mato Grosso, personagem ficcional, descrita de modo solar (a mais graciosa das bailarinas reais, a bailarina sagrada da corte de El Manés, senhor dos Xarayes) que, em 1577, vive o “encontro” proposto por Uslar Pietri (2007). Em “*Tatuajes en el cielo y en la tierra*”, primeiro relato de *Amores insólitos de nuestra história*, é a partir do olhar da indígena que Lojo (2011a, p. 23-44) lavra a assimetria (social, cultural, racial, religiosa) existente entre ela e o autor de *Derrotero y viaje a España y las Indias*, o alemão Ulrich (Utz) Schimdl (1500/10-1580/81), soldado de infantaria recrutado no Sacro Império Romano-Germânico, como mercenário imperial ao serviço dos Habsburgos que, embora oriundo de uma rica família de comerciantes de gado em

Straubing, compartilhava com os lansquenetes a reputação de disciplinado no combate, com grande poderio militar, e a de saqueador, que poderia devastar regiões inteiras caso o pagamento de seus serviços não fosse efetuado (LOJO, 2011a, p. 364). Desenhando as “cartografias do céu, da terra e do corpo em um relato de María Rosa Lojo”, Antonio Esteves (2011) afirma que:

A cartografia traçada por Ximú, a partir da observação dos mapas celestes, é corporal. [...] A metáfora que a representa é o tecido, o bordado, a trama do ñandutí, a teia da aranha, através da qual ela capta o corpo do alemão, mas também urde o relato de suas lembranças. No início do relato ela aparece protegida pela manta engalanada por belos desenhos de animais, tecida por suas próprias mãos. A relação sexual se efetiva sobre uma dessas mantas. Assim, as ações de Ximú evocam a presença de primitivos arquétipos, [...] tecendo [...] seu manto, que não é outro senão o manto da memória do amor. (ESTEVEVES, 2011)

As mantas eram, juntamente com os ponchos impermeáveis, os produtos têxteis mais valorizados na cultura indígena. Essa tela-vestimenta, além da função utilitária, possuía grande valor simbólico para os ranquel. Quando o cacique Mariano Rosas e o comandante Lucio Victorio Mansilla se despediram, aquele o presenteou com um poncho tecido por sua esposa principal e disse: “*Si alguna vez no hay paces, mis indios no lo han de matar, hermano, viéndole ese poncho*”. Em *Una excursión a los indios ranqueles*, Mansilla (1993, p.449) explica que a proteção conferida pelo poncho não estaria no fato de que pudesse se converter em um escudo frente aos perigos, mas que “*el poncho tejido por la mujer principal es entre los indios un gaje de amor, es como el anillo nupcial entre los cristianos*”. O desenho debruado, assim, remeteria à tribo, à autoridade do cacique e à aliança entre os chefes.

As mantas lojeanas associam-se ao amor e à temporalidade. Em 1577, após longa conversa “*con gestos y con fragmentos de otras lenguas*” (LOJO, 2011a, p 31), Ximú convida Utz “*a dormir a su choza, sobre las mantas de algodón bordado*”, onde o alemão “*empezó a dibujar sin prisa, con la punta de la lengua, la preciosa filigrana de los tatuajes*” azuis presentes no corpo da bailarina (LOJO, 2011a, p 32). Trinta anos, dois maridos e sete filhos depois, Ximú continua buscando “*la cara de Utz entre los muertos, en el cielo de primavera*”. A escritura dos deuses sobre sua pele já não é a mesma e, ao regressar à casa “*se envuelve en otra manta, más gruesa y seca*” (LOJO, 2011a, p. 34).

Mesmo em *Todos éramos hijos*, até o momento último romance da escritora, de tema urbano e contemporâneo, o tecido indígena aparece. Léonie, ex-professora do Colégio de freiras *Sacre Coeur* e integrante das Missões Estrangeiras, recém-chegada da Patagônia, mostra a Lulu, melhor amiga de Frik (a protagonista), os presentes de despedida recebidos dos



alunos mapuche. Entre eles, “*una manta y una faja*”, talvez entregue com o mesmo desejo de proteção externado pelo cacique Mariano Rosas, e o estojo dos óculos, típico, que “*era de lana y se cerraba con un primoroso cordón de tientos trenzados*” (LOJO, 2014, p.212). Ao explicar o motivo do retorno a Buenos Aires, a consagrada autora bordou o tema da exploração dos indígenas que possuíam muito talento (“*-Las mujeres eran grandes tejedoras. Y los hombres, artesanos del cuero.*” (LOJO, 2014, p.212)), mas foram impedidos de manter a cooperativa implantada pelas religiosas, (que estava funcionando adequadamente, com bons rendimentos) por militares que viram ali a impossibilidade de seguir auferindo lucro fácil com a arte têxtil mapuche.

No décimo segundo conto de *Amores insólitos de nuestra historia*, para recriar a história “*completamente privada e ignota*” de Luisa Mujica, a primeira mulher a administrar uma estância na província de Buenos Aires, Lojo apresenta as franjas emaranhadas da tipologia amorosa, definida pelos gregos como *Eros* (erotizado/sexualizado), *Philia* (parental/fraternal) e *Ágape* (incondicional/humanitário): os fios dos sentimentos, habilmente urdidos pela autora, transbordam o complexo bordado. Traduzida muitas vezes como “amizade”, o amor *philia* engloba também o amor próprio, posto que para Aristóteles, a verdadeira ligação amistosa ocorreria apenas entre iguais – e prezar pela ética e pela moral seria parte do processo de conferir a alguém as características necessárias para constituir-se amigo. A honradez de Mujica não permitiu que ela (mesmo nutrindo por ele imenso amor *Eros*) continuasse casada com Pedro Brauton, o “inglês”, depois de saber que ele mantinha outras duas famílias. Contudo, para assumir o posto, a primeira gerente de estância precisou deixar a educação de seus dois filhos a cargo dos avós maternos. Os encontros, as separações e as ausências do conto “*Las familias del camino*” são narradas a partir do olhar de uma criança, perspectiva escolhida por Lojo (2011a, p.377) por ser esta uma visão “*extrañada, atenta, sutil, capaz de ver lo que los adultos no ven, o dan por obvio*”.

Também aqui é possível verificar a importância que a manta ocupa no ideário indígena – e no lojeano. É com ela – e com Carlos Brauton, o menino –, que a primeira parte da narrativa (I. Camino del Colorado, 1899) tem início: “*El niño sabe del calor del poncho, deja a un lado la manta de pieles*”. À metáfora para o despertar, seguem-se prosopopeia sonora (o rangido que anuncia), sinestesia (o ruído transparente) e lindas metáforas e comparações recorrentes no texto lojeano – entre elas, o espelhismo entre céu e terra. Presente já no primeiro parágrafo, é a poesia que sustentará essa narrativa de extração histórica.

El niño sabe del calor del poncho, deja a un lado la manta de pieles. Los crujidos anuncian que ya han comenzado el cruce del salitral. Se asoma por los fondos de la carreta y parpadea bajo el reflejo de la luz trizada. El cielo se ha caído encima de la tierra. Está roto y disperso en miles de fragmentos que las ruedas pisan con un ruido transparente, como si astillaran cristales. Los primeros colores del día brillan, azarosos, en esas piezas que llegan de un orden más alto y destruido. (LOJO, 2011a, p.267)

O céu refletido na clara superfície do campo de sal, conquanto expresse beleza, não prenuncia a salvação: está quebrado, disperso em muitos fragmentos esmagados pelas rodas das carroças. Associadas a cristais, as pedras de sal são destituídas do valor dado a elas na medida em que refletem o brilho das primeiras cores do dia – frustrado por espelhar-se em destruição. María Rosa não trabalha apenas com duas agulhas perfilando os pontos básicos tricô e meia; são múltiplos os pares de bilros utilizados para a elaboração do bordado narrativo. Percorrendo as estradas com o pai, durante dois meses, para abastecer as “*pulperías*” (vendas) dos pampas argentinos, Carlos, aos onze anos, conhece as outras famílias do caminho: a indígena Sumaí com o bebê que ainda amamenta e os acompanha até as terras do cacique Pérez (onde estão seus outros dois filhos); e Elvira, que mora em uma casa espaçosa, em uma localidade do Sul, com seus nove filhos, quatro mais velhos que Carlos, um com sua idade e outros mais novos.

Como na descrição da paisagem (por vezes um deserto de sal, por vezes pastos altos que cobrem inteiramente as rodas das carroças seguidos por matas de palha brava que produzem a ilusão da neve à medida em que o sol as resseca), em que “*todo lo diverso convive y se entrelaza con raros contrapuntos en esa llanura que sólo quienes no la conocen encuentran monotonía*” (LOJO, 2011a, p.268), também as antigas famílias de Pedro convivem, em uma espécie de amor *philia*, ainda que por curto período. Sumaí ajuda Elvira nas tarefas domésticas e Carlos se entretém trançando um presente para que a pequena filha de Elvira use como boneca. “Tudo que é diverso convive e se entrelaça com raros contrapontos” (LOJO, 2011a, p.268, trad. minha). Além do produto, a autora explicita o processo da trama, que terá outros dois desdobramentos (II. Estancia “El Sayús”, 1905) e (III. Olavarría, 24 de diciembre de 1945).

Depois de arrebatado o filho do lado de Pedro Brauton, colocando-o “*tras de su falda que vibra y tiembla en el aire como ella*” (LOJO, 2011a, p.275) e expulsar o “falso marido”, com tudo o que a ele pertencia, da casa do Azul, Luisa Mujica assume o cargo de “*mayordo*” da estância El Sayús, tema da segunda parte do conto. Nela, além do resgate da figura (intra)histórica, Lojo expressa o posicionamento feminista da pioneira (e da autora).

Sentindo a falta de Carlos e Dionísio, os filhos que foram criados pelos tios e pelos avós porque a estância que a empregou não concedeu lugar a eles, Mujica responde mentalmente à pergunta feita tempos atrás por seus empregadores: “¿O no era bastante, acaso, con haberse arriesgado a darle el puesto de mayordomo a una mujer? Por más que esa mujer supiese domar, pialar y marcar como cualquier gaucho curtido” (LOJO, 2011a, p. 277). Interessante mencionar que no fragmento, embora não tenham sido utilizados vocábulos de outros idiomas, o trabalho de recuperação/divulgação de termos específicos a fim de integrar leitor e contexto persiste: para o ato de laçar o gado María Rosa escolhe a palavra “*pialar*”, proveniente do lunfardo argentino.

Luisa Mujica é independente e aguerrida – e não se queixa, “*aunque hubiese hecho más cuentas y leído más libros que unos cuantos maestros*” pois, como “*la heroína de su novela favorita: El Capitán Veneno, piensa que las mujeres no han recibido ninguna bula papal para dispensarlas de la dignidad y la valentia: dos deberes que no considera varoniles, sino humanos, simplemente*” (LOJO, 2011a, p. 277). Na renda elaborada por María Rosa se entrecruzam linguagens e intertextos; a ‘Luisa Mujica’ por ela criada é leitora contumaz (leu mais livros que muitos professores) e tem como romance preferido *El capitán veneno*, publicado em 1881 pelo español Pedro Antonio de Alarcón, cuja heroína, Angustias Albornoz, enfrenta pedras e balas para salvar o capitão das tropas monarquistas, Jorge de Córdoba, que na luta contra os republicanos havia quebrado a perna depois de ser atingido por um tiro. Mesmo órfã e com problemas financeiros, a protagonista na qual a Luisa Mujica lojeana se espelha, com grande força moral e tolerância piedosa, consegue vencer a misoginia e a antipatia do ‘capitão veneno’ – como Sheherazade, a tecelã das noites, Angustias dá a Jorge de Córdoba a possibilidade de futuro: restituindo a confiança do intratável capitão nas mulheres e proporcionando a ele uma descendência. Como a deusa Atena, Luisa utiliza sua sabedoria para tecer a auto-suficiência, sem permitir que afetos a desviem do que considera importante.

Para a autora-artesã, no entanto, talvez a melhor parte da história comece depois. Em uma comovente terceira parte, aos 57 anos, Carlos não se prende a rancores, antes vivencia o amor ágape e faz “*de su casa modesta un hogar de puertas abiertas, donde encontraron refugio huérfanos, ancianos y desposeídos*” (LOJO, 2011a, p. 376). As mesas ao ar livre preparadas na casa do sargento da polícia dom Carlos Brauton, para a noite de Natal, são ocupadas por convidados, amigos, protegidos e familiares, sanguíneos e adotivos. “*Pero*

*faltan también, y faltarán siempre, un padre, una guitarra, doce hermanos criollos e indios, que se le han perdido en el Camino del Colorado*” (LOJO, 2011a, p. 280). Também com o texto bíblico María Rosa entretetece sua narrativa: nessa festa, após ler dois versículos do Evangelho de João (Jo, 14.2-3) (LOJO, 2011a, p.267 e 281) que servem de epígrafe ao conto, o filho de Luisa pede a benção para “*los solitarios y los desheredados de la tierra. [...] Para que nadie sea excluido de la casa y de la mesa, especialmente del amor del Padre. Para que llueva y salga el sol sobre justos y pecadores, y que se multipliquen los panes y los peces*” (LOJO, 2011a, p. 280), abarcando assim toda a proposta de amor universal e incondicional de Cristo.

Em “*La ficción histórica como memoria crítica y resistència*”, conferência apresentada no Uruguai, María Rosa Lojo (2007a, p. 11-26) afirma que não há nada mais falso que a transposição para as narrativas de um ‘relato constituído como tal’, posto que, embora não seja possível ignorar os fatos ocorridos nas vidas dos personagens históricos, são inúmeras as maneiras e os enfoques diferentes para abordá-los.

*Hay tantos Rosas o Nerones o Cleopatras, como los escritores que los introdujeron en sus propios universos ficcionales, y se relacionaron con ellos desde una singular experiencia de escritura, y también de vida, con toda la carga psíquica subjetiva que siempre se proyecta y reelabora en la dimensión imaginaria* (LOJO, 2007a, p.15).

Ainda que Aristóteles tenha dito em algum momento que a poesia é mais filosófica que a história por centrar-se no que é geral e não no que é particular, Lojo (2007a, p.14) infere que a ficção histórica de qualidade “*se ocupa de personajes y hechos particulares, pero para transformarlos en símbolos poéticos. Las vidas de la Historia, tocadas por la literatura, se convierten en símbolo*”. Para a pesquisadora do CONICET, a obsessão recorrente de alguns leitores em discriminar o que é real/verdadeiro e o que é ficção/invenção em romances ou contos históricos é contraproducente, pois em uma obra narrativa genuína, “*todo se vuelve ficción, tejido, construcción original, en tanto cualquier materia traída al relato está regida por el eje de la economía ficcional y de sus necesidades internas*” (LOJO, 2007a, p.15-16). Desse modo, o principal parâmetro para avaliar os romances ou contos de extração histórica não se relaciona à percepção de que os fatos narrados se subordinam ou não à comprovação historiográfica, e sim como estes funcionam, e por que foram selecionados para compor o “*tejido narrativo*” (LOJO, 2007a, p.15-16). A consciência analítica sobre o processo e a preciosidade laborativa na execução da urdidura

conferem a Lojo especial habilidade para o manejo dos nós literários engendrados, nós que, segundo Chevalier e Gherrbrant (1986, p.757), simbolizam o laço cósmico da vida primordial.

## 2.2 O VESTIDO, A MÁSCARA, A PERFORMANCE

O vestido pode ser considerado um excelente objeto poético por algumas razões, aponta Roland Barthes em *El Sistema de la Moda* (1978, p.206): por mobilizar todas as qualidades da matéria (substância, forma, cor, tactilidade, movimento, aspecto, luminosidade) com grande variedade de atributos; e também porque, ao tocar o corpo e ao exercer a função de seu substituto – ou sua máscara – é objeto de uma importante “inversão”, como comprovam a frequência e a qualidade das descrições do vestuário na literatura. O semiólogo francês analisa que o romance sobre a moda se organiza em torno de duas equivalências: na primeira delas, pode ser lido como uma atividade definida por si mesma ou por aspectos circunstanciais de tempo e espaço. Assim, a aceção a ele referente seria “*si quiere significar que está haciendo esto, vístase de esa manera*”; na segunda, convida à leitura de uma identidade: “*si quiere ser esto, vístase de esa manera*” (BARTHES, 1978, p.214).

A moda, como sistema, possibilita a realização do sonho de muitos que desejam ser eles mesmos em algum momento e também serem outros dependendo da oportunidade. Essa multiplicação de personas no indivíduo, que pode levar uma vida dupla sendo um e outro, é a promessa de revistas e manuais vários. Desse modo, promove ludicamente o “*tema ancestral del disfraz, atributo esencial de los dioses, de los policías y de los bandidos*” (BARTHES, 1978, p.220), sem que a pessoa que se multiplica corra o mínimo risco de perder-se. Como as narrativas de extração histórica que permitem a visita ao passado em textos que proporcionam a segurança do retorno à realidade, necessária para que o “prazer da aventura não se desgaste na ansiedade” (PESSOTTI, 1994 apud ESTEVES, 2010, p.65), para a moda, o vestuário não é o jogo, mas o *signo* de um jogo – assim, mantém ativada função serenadora de todo o sistema semântico: ao nomear o jogo de vestimenta, a moda o exorciza: “*el juego del vestido ya no es aquí el juego del ser, la cuestión angustiosa del universo trágico*” (BARTHES, 1978, p.220), sendo simplesmente um amplo leque de signos, entre os quais “*una persona eterna elige la diversión de un día; el último lujo de una personalidad bastante rica como para multiplicarse, bastante estable para no perderse jamás*” (BARTHES, 1978, p.220). Dessa maneira, explicita o semiólogo, a moda “brinca” com o tema mais profundo da consciência humana: “Quem sou eu?”.

De acordo com Thales de Andrade da Silva e Joseane Rücker de Mello (2013), os estudos de Renata Pitombo Cidreira (2005) e de Kathia Castilho (2004, 2005), presidente da Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda, concluem que os seres humanos se

vestem de acordo com três circunstâncias fundamentais: proteção (pela necessidade de abrigo para enfrentar as intempéries); ornamentação (que proporciona o elemento de diferenciação - demográfica, social ou relacionada ao gênero); e pudor (pois algumas sociedades ou religiões não permitem a exposição do corpo). Equiparando-se à linguagem escrita e à falada, a vestimenta é um veículo comunicativo que permite ao ser humano dupla manifestação: a pertença a um grupo social (que lhe proporcione referências e atribua significados) e a liberdade de escolha (que o individualiza). Dessa forma, possibilitando a marcação temporal e espacial, a moda poderia ser definida como o enfeitamento do corpo, construto cultural e histórico, pois demonstra, ao mesmo tempo, a identidade de uma sociedade e os desejos de diferenciação e autopromoção individuais. A moda, fazendo “circular o sistema de valores partilhado pela sociedade a qual este pertence” (CASTILHO, 2005, p.15), constrói, com o corpo por ela revestido, um texto imagético que, refletindo o ser ou o parecer, indicia a organização de valores de um grupo ou tribo, em determinada época e local, possibilitando a análise da influência da indumentária sobre o comportamento individual/social.

Fernando Bagiotto Botton (2010), na revista *Antíteses*, apresenta a obra *O declínio do homem público*: as tiranias da intimidade, de Richards Sennett, na qual o sociólogo e historiador estadunidense define o homem como um ator social, a partir do levantamento das formas de comunicação, representação e atuação entre pessoas das grandes cidades, do século XVIII a meados do século XX, realizado para investigar a formação das concepções intimistas contemporâneas. O estudioso afirma que, com o passar do tempo, a concepção de sociedade ocidental foi ressignificada, tendo a “personalidade” assumido o “mais distinto princípio social”. Atualmente entendidos como uma “coleção de personalidades”, os núcleos societários são bastante impactados pelas *aparências* do indivíduo que, confundidas com o *próprio* indivíduo (incluindo caráter e predisposição moral) acabam por definir, mesmo a partir de pequenos detalhes, sua personalidade. Nesse jogo de interpretação, a espontaneidade passa a ser um desvalor, ou mesmo algo a ser rechaçado. Para proteger-se, duas estratégias identitárias foram desenvolvidas: a supressão dos sentimentos em público e a reclusão na privacidade familiar, ou a personalização do domínio público, gerando uma espécie de “cultura do espetáculo”.

Ana Cláudia Mei Alves Oliveira (1995, p.73), citada por Kátia Castilho e Marcelo Martins (2005), assevera que, veiculando uma concepção ética e estética, as roupas ajudam a transmitir os valores de uma sociedade. Compostas por uma “arquitetura têxtil onde cada linha tem um sentido”, as roupas servem “de um lado, para cobrir o corpo humano, para lhe

proteger, e, de outro, para embelezá-lo, ornamentá-lo ou dar-lhe uma característica determinada com o propósito de marcar o seu papel na cena”. Ao codificarem “um gosto específico e efêmero, um papel actancial (ou atorial, talvez,) em uma estória localizada no tempo e espaço”, a indumentária explicita “uma concepção do corpo, da posição sócio-econômica-cultural do indivíduo no seu grupo de origem, seu caráter psicológico, seus humores” (CASTILHO; MARTINS, 2005).

Pela ludicidade que a define, a moda (o vestuário de modo geral) possibilita o travestimento e a encarnação de qualquer papel social ainda que o corpo, revestido de roupas e acessórios seja suscetível à influência externa, posto que a significação destes elementos é estabelecida pelo grupo. O conjunto imagético/iconográfico, no entanto, pode sobrepor-se ao discurso do corpo físico e, assim, “os conjuntos de ser e parecer apresentados pelo corpo, sejam eles aplicados à sexualidade ou não”, podem ser considerados modelos de individualização, uma maneira de o sujeito destacar-se (positiva ou negativamente) em seu meio (CASTILHO; MARTINS, 2005).

Movida pelo desejo de potencializar a comunicação, a espécie humana, ao longo do tempo, estrutura e propaga linguagens – entre elas, as corporais. Plurissignificativo, o corpo tem sua capacidade comunicacional amplificada ao ser sobreposto com materiais que permitam a construção de novas formas/volumes que o ressemantizem, afirmam Kátia Castilho e Marcelo Martins (2005). Também sinais e cicatrizes são caracterizadores da situação discursiva, pois, “visíveis” em relação ao corpo, podem ser “marca de valor da performance/ação do sujeito”, atribuindo-lhe um reconhecimento social. Conquanto tenham sido originalmente resultado de algum acidente em uma luta com outros animais, as cicatrizes são traços distintivos/individualizantes e, para povos guerreiros, quando conquistadas em combates, são “tão comemorativas como as medalhas de honra” (CASTILHO; MARTINS, 2005), como pode ser observado na descrição de Manuel Baigorria/Lautramaiñ, elaborada por Lojo (2011c, p. 124-125) em *Finisterre*: de baixa estatura, pele áspera e enormes cicatrizes, o coronel unitário/cacique ranquel era disputado pelas indígenas, que atribuíam a ele grande valor.

Menudo, carirredondo, con la piel endurecida como un cuero y marcada por los costurones de los combates, sólo gallardo a caballo, sin embargo, era un varón apetecido por las beldades de la Tierra Adentro que encontraban en él altas virtudes. *Las cicatrices, después de todo, señalaban como condecoraciones el valor ilimitado de un hombre que no necesitaba, para ser bien visto, andar a pie, y que no vacilaba en repartir, magnánimo, el botín de tanto coraje*(LOJO, 2011c, p. 124-125, grifo meu).



María Rosa Lojo (2011a, p. 23-44) constrói seu extremamente poético “*Tatuajes en el cielo y en la tierra*” a partir dos textos de Utz (verbal – epígrafe retirada de *Derrotero y viaje a España y las Indias*; não-verbal – reprodução das tatuagens), da tessitura das mantas de Ximú (de algodão bordado como a presenteada ao estrangeiro; seca e grossa trinta anos depois) e da textura da pele (as tatuagens azuis lidas sensorial/sinestesicamente com a língua na juventude, atualmente marcadas pelos momentos de gravidez, amamentação e passar dos anos). A autora desconstrói discursos hegemônicos e reconstrói a relação espaço-temporal valorizando o desnudamento, a explicitação de uma verdade interior expressa na pele.

Também espaço para a escritura, a pele tatuada (texto e textura) é liricamente enfocada no primeiro conto de *Amores insólitos de nuestra historia*, que inicia com o espelhamento entre “*las pieles de sus habitantes naturales*” e “*la piel del cielo*”, pois ambos podem “*ostentar pinturas y tatuajes*”. As marcas “*de la memoria de los cuerpos*” brilham no céu do Sul e assustam “*las mujeres virtuosas y los hombres de Dios*”, que costumam persignar-se ante a visão dos fios que se expandem pela abóboda escura “*como si fueran los caminos encendidos de otras constelaciones*”, do mesmo modo que o fariam frente às “*luces malas de almas en pena*” ou aos “*fuegos fatuos que el demonio esparce en las noches sin luna para que se extravíen tras ellos los ojos de los cristianos*”. (LOJO, 2011a, p 25-26). As tatuagens celestes são “*fogonazos de materia que el gozo transmuta en un vapor de chispascuando los recuerdos de amantes dispersos coinciden en un mismo punto incandecente y una sóla línea de combustión quema los pensamientos a través de las distancias*”, iluminadas pela luxúria. (LOJO, 2011a, p. 26).

Invertendo as expectativas, Lojo constrói os conceitos de normalidade e civilidade a partir do olhar da autóctone. São os estrangeiros os comparados a macacos que saltitam por objetos brilhantes e sem valor, os que não se banham e os que devoram o alimento, indiferentes aos encantos da boa conversa, demonstrando claramente “*una naturaleza inculta y salvaje, ignorante de la mínima noción de etiqueta*” e, dentre eles, Utz é “*el menos humano de todos*” (LOJO, 2011a, p 29). Ximú, ao contrário, é uma dama da corte de *El Manés*, a bailarina sagrada que conhece as vibrações da terra, decodifica as mensagens celestes e dança desnuda “*para que, a cada movimiento, hablasen sin estorbo los tatuajes rituales inscriptos en la piel desde los pechos hasta las ingles*” (LOJO, 2011a, p 30). Ainda assim, Ximú e Utz enredam-se em seu próprio *patchwork* e “*se entendieron pronto, con gestos y con fragmentos*

*de otras lenguas*” (LOJO, 2011a, p 31). A vestimenta utilizada pelo bávaro era feita de “*tela ordinária y sin duda incómoda*” (LOJO, 2011a, p 31), mas esse aspecto deplorável tornou-se irrelevante perto do riso fácil e do genuíno interesse demonstrado pelo estrangeiro sobre tudo o que dizia respeito à tribo: ouro, prata, construção de casas e barcos, nomes dos deuses, trato de animais, cultivo de alimentos e, principalmente, o bailado e a arte da pintura nos corpos. No rio, o alemão toca com a gema dos dedos os desenhos no ventre e na cintura da indígena e descobre que “*El color está adentro de la piel*” (LOJO, 2011a, p 32), como a verdade da semente, da terra, da qual Ximú é guardiã. Utz continuou percorrendo as linhas dos desenhos intradérmicos, até que “*la exploración se convirtió en una caricia*” (LOJO, 2011a, p 32). As histórias tecem seus próprios caminhos e “*sobre las mantas de algodón bordado*”, sob a piedosa luz da lua e das velas de sebo, “*la piel de Utz, aun sin color y sin tatuajes no parecía tan indefensa y los cuerpos se comprendieron sin necesidad de traducciones*” (LOJO, 2011a, p 31).

Em *O retorno da Deusa*, Edward C. Whitmont (1991), repercutido por Cleide Antonia Rapucci (2011, p.58), afirma que o Yin arquetípico se relaciona à atemporalidade, ao não-linear, ao intuitivo e ao difuso, bem como com a eternidade, o sincrônico, o simultâneo e a experiência, sendo representado em simbolismos mitológico, alquímico e astrológico como a Lua e Vênus. As qualidades vinculadas a Vênus ou Afrodite, inerentes ao Yin feminino, são a alegria e o prazer, a manifestação artística e a capacidade de apreciar o belo, e a harmonia. Mas, para Chevalier e Gheerbrant (1986, p.842) é a Lua quem integra a cadeia simbólica Lua-Água-Princípio Feminino. Protetora da tecelagem, ela tem a aranha como atributo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 660) e tece os destinos, posto que as Moiras, fiandeiras, são divindades lunares (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 982). Para Whitmont, a consciência feminina, cíclica, vivencia o tempo enquanto qualidade, em relação aos estados de ânimo e qualidade favorável ou desfavorável do momento, e não enquanto medida abstrata da ação (RAPUCCI, 2011, p.59).

Ao imaginar o encontro entre o lansquenete e a autóctone, María Rosa assegura que este seja iluminado pela Lua. É sob a influência lunar, que rege o movimento lúdico, criativo e circular das bailarinas, e que protege as tecelãs como Ximú, que a pele de Utz, ainda desprovida de cor ou tatuagens, será lida. Associada à concretização, à sensualidade, à alma e ao corpo, gerando fantasias e sonhos (WHITMONT, 1991 apud RAPUCCI, 2011, p.58), a Lua, que representa e empodera a indígena, possibilitará o entendimento dos corpos, sem necessidade de tradução, o encontro inspirador e não analítico, no qual o estrangeiro, não

parecendo mais tão indefeso, poderá propiciar a ela novos prazeres. Desconhecendo o interdito, Utz “*empezó a dibujar sin prisa, con la punta de la lengua, la preciosa filigrana de los tatuajes*” (LOJO, 2011a, p 32) sem receio de profanar a escritura sagrada. Os deuses de um não tinham jurisdição sobre o outro e “*ambos sobrevivieron, sin embargo, en el territorio neutral de su pasión, protegidos por la mutua ignorancia de ofensas y tabúes*” (LOJO, 2011a, p 33). O complexo enredo elaborado por Lojo-Ñandutí não perde a poeticidade nem quando a autora ironiza a pretensa supremacía científica europeia – todas as recomendações do rei dos Xarayes não foram suficientes para demover a ideia dos estrangeiros de formar uma expedição para levá-los à terra das Amazonas em pleno período de chuvas – “*a pesar de que las Amazonas eran notoriamente inexistentes, como no podía ignorarlo ninguna persona sensata*” (LOJO, 2011a, p 33).

“*¿Qué mortal podía estar cierto de que Dios iba a permitir su regreso, no ya de la guerra, sino de cualquier viaje?*” (LOJO, 2011a, p.42), pergunta-se o alemão antes de distribuir entre os filhos trinta dos cinquenta cativos que havia conseguido em seu último trabalho (pois tinha grande apreço por todos, ainda que nem todas as crianças de suas mulheres guaranis fossem parecidas com seus avós paternos) e retornar a Straubing, na Alemanha, para receber a herança de seu irmão mais velho, que não havia deixado descendentes. “*El hilo de la vida de Utz, aunque parecía inmune a los dedos filosos de las Parcas, estuvo a punto de cortarse varias veces*” (LOJO, 2011a, p. 42), diz a voz narrativa, em referência às deusas Cloto, Láquesis e Átropos e à própria Lojo-Moira, que tece a narrativa. “*Tanto en el trayecto a traves de las selvas del Brasil para llegar a puerto, como en la aventura posterior, que casi lo hunde en los fondos marinos*” (LOJO, 2011a, p. 42), o bávaro quase tem sua linha do destino interrompida. Ainda assim a viagem permitiu que visse as baleias, peixes voadores e até peixes com chapéu que compuseram seu *Derrotero y viaje a España y las Indias*, embora “*la piel de yacaré y la piel de boa, la cabecita humana disecada, los loros y las tortugas, un abanico de plumas resplandecientes, la manta bordada sobre la que había dormido con la hermosa bailarina en la corte del Manés*” (LOJO, 2011a, p.42-43) e todos os elementos que atestavam os vinte anos de sua vida nas Índias nela tenham se perdido.

“*Esta noche, un trazo de fuego frío y azul [...] une, como cuentas perdidas de un collar inconcluso, a una mujer y un hombre. [...] comienza en el Sur de las Indias de Occidente [...] y luego se esconde, pudico, en el cielo del Norte*” (LOJO, 2011a, p 26). No Mato Grosso, Ximú, sentada sobre uma pedra polida, busca “*la cara de Utz entre los muertos,*

*en el cielo de primavera*” (LOJO, 2011a, p 26), envolta em uma “*manta de algodón en que conviven bordados ñandúes y pequeños ciervos*”, idêntica à que havia presenteado, trinta anos antes ao “*único difunto que no se encuentra reflejado en el aire*” (LOJO, 2011a, p 27). Em Ratisbona, Herr Ulrich Schmidl, “*moja la pluma en la mejor tinta azul, e intenta, por enésima vez, reproducir el tatuaje sensitivo y ardiente que sus labios dibujaron ayer, hace apenas treinta años, sobre el cuerpo de Ximú, la bailarina de la corte de los Xarayes*” (LOJO, 2011a, p. 44), depois de longo tempo, na Ponte de Pedra, observando o céu ao amanhecer.

Estratégia diversa à da narrativa epidérmica, contida na textura pele, é utilizada para a criação de “*El alférez y la provisora*” (LOJO, 2011a, p. 65-88): várias camadas de tecido e máscaras são a escolha da autora para gerar o encobrimento e proporcionar ao leitor o estranhamento que leva ao deleite. No terceiro conto de *Amores insólitos de nuestra história*, María Rosa relê “*las extraordinarias aventuras de Vida i sucesos de la monja alférez, autobiografía atribuída a doña Catalina de Erauso*” (Donostia, 1585? 1592? – Vera Cruz, México, 1650), bordando com linhas literárias os espaços da tapeçaria referentes à interioridade e à memória, áreas não exploradas por Erauso. Se na autobiografía menos de duas páginas são utilizadas para narrar a chegada de Don Alonso ao território rioplatense e as propostas matrimoniais envolvendo uma fazendeira e a sobrina do Provisor, sete páginas são moldura para a tessitura lojeana sobre o mesmo tema, na primeira parte do conto (*I. Tucumán (actual Argentina), después de 1612*) (LOJO, 2011a, p. 367-368).

A segunda parte do conto (*II. Guamanga, actual Perú, circa 1619/20*) tem início com a descrição do guerreiro frente a um espelho cuzquenho. Muitas vezes associado à busca da verdadeira face, o espelho reflete a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 474); sendo o instrumento da iluminação, é símbolo da sabedoria e do conhecimento (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 475); e também por isso, é objeto frequente de consulta nas artes divinatórias sobre sucessos distantes no tempo e no espaço ou sobre questionamentos aos espíritos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 476). Outra característica, talvez a mais buscada pelo protagonista, seja a função protetora: para os taoístas, ao revelar a natureza real das influências maléficas, as afasta. Mas a superfície que reflete Don Alonso está adjetivada – o espelho é cuzquenho (LOJO, 2011a, p.75), composto por muitos fragmentos especulares emoldurados, escolhido pela autora provavelmente por ser ele o mais adequado para refletir a estrutura multifacetada do alferes. No *Diccionario de los símbolos*, contudo, o espelho partido

é descrito como índice de separação e desunião familiar (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 476).

Don Alonso se percebe tão múltiplo e fragmentado como seu reflexo no simulacro das divindades solar e cristã. Sobre a camisa entreaberta, que permite a visualização de seu corpo imperfeito, o gibão (antiga peça do vestuário masculino, que envolve o corpo do pescoço à cintura, usada sob o paletó) ajustado de modo a não deixar nenhuma dobra. Acrescenta ainda, à superposição encobridora, o sobretudo de veludo escuro e a máscara de penitente.

El Alférez don Alonso Díaz Ramírez de Guzmán reúne los fragmentos de su cuerpo imperfecto. Se ve multiplicado y repartido en los vidrios [...] y en la punta de los rayos del espejo cuzqueño, que imita un sol o una custodia de Hostia [...]: el tórax que muestra a medias la camisa abierta, la pelvis ya cubierta por los calzones [...] El Alférez se ajusta al cuerpo el jubón, hasta que no quede un solo pliegue. Vestido ya de pies a cabeza con terciopelo oscuro, como un penitente o un funcionario está listo para presentarse ante Su Ilustrísima, aunque tan sólo en la exterioridad discreta (LOJO, 2011a, p 74-76).

A essa caracterização, soma-se a de que o alferes exhibe “*a flor de piel, un tatuaje indeleble de cicatrices*” e “*palpa la textura seca de sus heridas con las yemas carnosas*”, sensíveis ao fio das adagas e às marcas deixadas por jogadores nas cartas (LOJO, 2011a, p. 75). Outro conto, outro universo: aqui, os vocábulos “*yema de los dedos*” e “*tatuaje*” perdem o tom de docilidade/sensualidade da narrativa anterior e expressam a violência barroca de uma vida de “*escaramuzas y persecuciones, choques de aceros y de huesos obstinados como el acero, lances de honor y de capricho*” (LOJO, 2011a, p. 75).

Ao preparar-se para a reunião com o Bispo Fray Agustín de Carvajal, “*Su Ilustrísima*”, Don Alonso “*Le dirá que así vestido – y cambiado, también el nombre que identifica y da razón del ser – sirvió a diversos amos*”, aos que deixou em busca de novas aventuras ou porque “*estuvieron a punto de asomarse al pátio cerrado de su secreto*” (LOJO, 2011a, p. 77, grifo meu). María Rosa, em um jogo de esconde-esconde, aos poucos, “*abre el balcón tapiado por un encaje de celosías*” (LOJO, 2011a, p. 79, grifo meu) e explicita o que vai na mente do alferes: “*Don Alonso Díaz Ramírez de Guzmán será el nombre elegido para su nuevo y blasfemo bautismo*” (LOJO, 2011a, p. 77). Para descrever a ação de abrir uma janela e olhar a cidade enquanto esperava ser recebido pelo bispo, Lojo parece utilizar a denotação: ‘Ao abrir a sacada, cercada por um encaixe de treliças de madeira’(trad. minha); no entanto, a ambiguidade inerente a essas palavras permite que se estabeleçam outros entendimentos, pois “*encaje*” pode ser traduzida ao português como “encaixe” ou como

“renda” e “*celosías*” como “treliças de madeira”/“gelosias” ou “ciúmes”/“zelo”. E através dessa renda de ciúmes (ou zelo), é possível visualizar a Plaza Mayor de Guamanga que “*aparece bajo un tejido fino de arabescos, así como se va trasluciendo, bajo las capas porosas de su memoria, la cara virginal de la Provisora*” (LOJO, 2011a, p. 79) – descrita, como é possível perceber, também encoberta e dissimulada, semioculta sob finos tecidos ou capas porosas.

Tecendo com maestria seu conto, Lojo permite que os “*lazos imposibles*”, as fugas de amos e amores, comecem a ser compreendidos apenas no final da segunda parte da narrativa, quando o alferes se recorda de sua infância: “*cuando no se llamaba Don Alonso Díaz y nadie imaginaba que sus manos elegirían el tacto de las dagas, los arcabuces y las lanzas, en vez del huso, la rueca y los primores de las agujas de bordar*” (LOJO, 2011a, p. 81, grifo meu). Ressalte-se que além de ser, uma vez mais, o *corpus* lexical relacionado à tecelagem e ao bordado o que metaforiza a mulher, fuso, roca e agulha não são despossuídos de seus significados originais: girando em movimiento uniforme, o fuso ocasiona a rotação do conjunto cósmico, indicando a Lei do eterno retorno – instrumento e atributo das Parcas, ele simboliza também a morte (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 585-586). A roca associada ao fuso, simboliza o tempo que passa inexoravelmente (o Destino) e, dissociada dele, tem significação fálica e sexual, representando o órgão viril e o fio das gerações. Signo ambivalente, a roca também é o emblema do órgão sexual feminino em sua virgindade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 895); e as agulhas são símbolo da passagem pela porta solar, da saída do Cosmos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 570).

Até esse momento, a descrição do comportamento, da textura da pele e da tessitura da vestimenta do protagonista levam o leitor a perceber apenas os sinais de virilidade propostos. A partir de uma segunda leitura, percebe-se que Doña Catalina de Erauso, nome que abandonou porque “*no merecían mis padres que con el pecara y no merecían tampoco que lo hiciese relumbrar con la gloria de las armas [...] una mujer capaz de vivir el más varonil de los destinos*” (LOJO, 2011a, p. 83), sempre esteve presente, imbricada no alferes. Na primeira parte do conto, quando encontra a Doña Isabel, a Provisora – “*un objeto de fascinación inesgotable*” – o alferes pensa que “*el secreto poder de las mujeres*” é “*ser y resplandecer*” (LOJO, 2011a, p. 71), em uma de suas várias considerações com viés machista. No entanto, ao ouvir que a Provisora o inveja porque ele é livre para aventurar-se pelo mundo, “*El Alférez sonrío, divertido*”, mas é Doña Catalina quem “*la entiende [...] muy hondamente*.”

*Cómo si él mismo hubiese sido, en otra vida, una flaca mujer, custodiada por muros de un metro de piedra y siglos de mandamientos*” (LOJO, 2011a, p. 72). Como obra de arte que aos poucos se descortina, permitindo ao leitor novas experiências a cada leitura, a narrativa engendrada por Lojo surpreende também o pesquisador, mesmo na enésima aproximação da trama. Levado por suas memórias, Don Alonso recorda um tempo em que ninguém imaginaria que suas mãos buscariam adagas, arcabuzes e lanças em detrimento do fuso, da roca e dos primores das agulhas de bordar. Conquanto o travestismo tenha sido a alternativa para que Doña Catalina se adequasse ao destino varonil que desejava, ela também integra a longa genealogía de tecelãs míticas e humanas – e pode, mais que escolher suas roupas/destino, fiá-lo, tecê-lo, bordá-lo, construí-lo – mesmo dentro do convento onde permaneceu dos quatro aos quinze anos, custodiada por metros de pedra e séculos de mandamentos.

Na maior parte do tempo, *“El Alférez cuenta sus proezas y calla sus delitos”* (LOJO, 2011a, p. 69) mas, depois da confirmação de que *“la confesa doña Catalina de Erauso es en efecto una hija de Eva, virgen intacta como el día en que ha nacido”* (LOJO, 2011a, p. 83), informa, no último encontro com a Provisora – agora Madre Superiora das Carmelitas – que tem novas atribuições (*“Su Majestad me acordó una pensión por mis servicios”*), novo nome (Don Antonio Erauso), porém utiliza as mesmas máscaras (*“el Papa me concedió que siguiera vistiendo con estas ropas”*) (LOJO, 2011a, p. 85). Esta narrativa lojeana estabelece o intertexto com o jogo de sombras barroco e explicita *El gran teatro del mundo*, quando Erauso afirma à sobrinha do Provisor, pouco antes da morte, que gênero *“No es más que un papel en un teatro. Veréis que del otro lado, en la vida verdadera, no existirá lo que aquí llamamos mujer o varón”* (LOJO, 2011a, p. 86). Enterrada de modo ambíguo, com camisola e lança, *“muerta vuelve a ser Doña Catalina de Erauso, como recién parida”*, pois, também barrocamemente, *“La cuna es el inverso espejo de la sepultura”* (LOJO, 2011a, p. 87).

O metateatro calderoniano é linha constitutiva de muitos trabalhos lojeanos. Também *Finisterre* (2005) ecoa o grande teatro do mundo de Calderón de la Barca: no romance, a personagem Rosalind Kildare Neira, em outras vidas Rosalind Farrell e ‘para sempre’ Pregunta Siempre, declara em sua última carta (que abre o romance) a Elizabeth Armstrong: *“Yo tuve que cruzar el océano, adquirir otra lengua, **cambiar de trajes como si fueran los disfraces de un teatro o las caras desconocidas que aparecen en las transformaciones del sueño, para completar el camino.**”* (LOJO, 2011c, p.11, grifo meu)

Presente no título da obra canônica *Facundo ou Civilização e Barbárie* (1845), escrita durante o período em que o unitário Domingo Faustino Sarmiento, escritor e, posteriormente, presidente da Argentina (1868-1874), viveu o segundo exílio no Chile (1840-1849), Facundo Quiroga foi utilizado como pretexto para que o jornalista publicasse uma série de artigos nos quais discorria sobre o caudilhismo e a instável estrutura cultural e política da Argentina, submetida à ditadura federalista de Juan Manuel de Rosas. Os artigos, com o título de *Civilização e Barbárie. Vida de Juan Facundo Quiroga e aspecto físico, costumes e hábitos da República Argentina*, veiculados pelo jornal chileno *El Progreso*, utilizavam um paralelismo semântico que aprofundava os antagonismos pré-existentes (civilização/barbárie, cidade/campo, unitarismo/federalismo, fraque/poncho, europeus e estadunidenses/índios, teatros/mercados) e atribuíam valores aos pares: o teatro é civilização/o poncho é barbárie.

Em “*Facundo y el Moro*”, quinto conto de *Amores insólitos de nuestra historia* (que sucede “*Ojos de caballo zarco*”, também por ele protagonizado), Lojo (2011a, p.370) narra a relação “*sin duda amorosa, pero no precisamente en un sentido sexual*” entre o general riojano e seu cavalo, imagem totêmica de sua própria alma, “*el ser que lo vinculaba secretamente a las fuerzas y los elementos sobrehumanos del cosmos*” (LOJO, 2011a, p.370). A perda do animal, considerada roubo pelo caudilho, levou-o a romper relações pessoais e políticas com o governador de Santa Fé, Estanislao López, principal suspeito no sequestro do corcel – e nem a mediação de Juan Manuel de Rosas, nem os ciúmes de sua esposa Dolores o demoveram desse profundo rancor (LOJO, 2011a, p.370). O Facundo ficcionalizado precisa recuperar a relação especular que mantinha com o cavalo capaz de correr ao lado do vento, golpeando o peito da terra apenas roçando-a com o fulgor de uma faísca. Quiroga quer “*mirarse otra vez en esos ojos, como cuando indagaba en ellos su destino, en las noches que precedían al combate*” (LOJO, 2011a, p.112 ) pois dormiu mais vezes sob o céu estrelado, junto ao Moro, preparado para responder ao inimigo vislumbrado que “*abrazado a Dolores, entre las sábanas de lino perfumadas con bolsitas de alhucema*” (LOJO, 2011a, p.118). Estabilizadora dos corpos físico, mental, emocional e espiritual, a alfazema é associada à pureza e, no fragmento, aos períodos, ainda que raros, de tranquilidade e leveza vivenciados ao lado da esposa. Os lençóis de linho perfumados por Dolores não afastam dela a preocupação com seu riojano: “*Ese animal, que es tu oráculo, te llevará al desastre*” (LOJO, 2011a, p.119). O general responde afastando a trança desfeita que cai sobre o seio esquerdo e beijando a parte suave do ombro, que a camisola de rendas, sem mangas, deixa descoberta



(LOJO, 2011a, p.119). Lojo tecelã utiliza a suavidade de tecidos finos para elaborar o enredo do conto e criar uma doce ambientação para o amor não insólito.

Embora “encarcerar” tenha sido o verbo escolhido pela autora para definir a rendição de Quiroga ante a astúcia de Juan Manuel de Rosas, que o cooptou para o Pacto Federal, o *Tigre de los Llanos*, contrariando expectativas, demonstra adequação ao abandonar as roupas rústicas das campanhas militares no período em que viveu em Buenos Aires. A máscara burguesa não se prende a sua face, que conserva a “*hirsuta cabellera rizada, todavía completamente negra*” e “*la barba*” (LOJO, 2011a, p.124).

Después de perder al Moro se deja encarcelar en los salones de Buenos Aires. Se entrega a las atenciones asiduas y oficiosas de la Restauradora, doña Encarnación Ezcurra, abandona la ropa rústica de las campañas para vestirse en la sastrería de Lacomba y Dudignac, la misma donde Rosas y el general Mansilla mandan cortar sus trajes (LOJO, 2011a, p.124).

Auxiliado pela esposa de Rosas, a mãe de Manuela, *La Niña*, dona Encarnación Ezcurra, Facundo começa a vestir-se na mesma (e renomada) alfaiataria em que se fantasiam de civilidade o general Lúcio Victorio Mansilla e seu tio, o Restaurador das Leis. Lacombe e Dudignac representam exemplarmente a ostentação de objetos e estilos europeus ocorrida no início das repúblicas independentes na América Latina, que se mostrou mais evidente nas roupas – símbolo do *status* social burguês. A crítica chilena Lucía Guerra (2014), em *Ciudad, género e imaginarios urbanos en la narrativa latinoamericana*, afirma que, para responder à demanda, começaram a chegar em Buenos Aires refinados europeus especialistas “*en la industria del vestir, zapateros, boteros y sastres como los franceses Dudinac y Lacombe*” (GUERRA, 2014).

Chevalier e Gheerbrant (1986, p. 219) consideram que, embora não haja, na cultura celta, especificações conferindo à cabeleira o signo da virilidade, em textos insulares o cabelo longo assinala a aristocracia ou a realeza. Na iconografia hindu, cabelos soltos são regularmente atribuídos a divindades terríveis (como ocorre com as gregas Górgonas), mas também caracterizam Shiva (o Destruidor ou o Transformador, participante da Trimúrti, trindade hindu, com Brahma, o Criador, e Vixnu, o Preservador), Vayu (o Senhor do Vento) e Ganga (a deusa Ganges) que passa através dos cabelos emaranhados de Shiva a fim de que seu volume seja dividido em vários afluentes e não cause danos à Terra. Para os indianos, o próprio tecido do Universo é constituído pelos cabelos do Transformador que, dispostos ao redor da cabeça, também representam os raios solares. Se não há muitos registros sobre o

signo “cabeleira” masculina, os cabelos, remetendo quase imediatamente ao mito bíblico de Sansão, representam frequentemente os poderes masculinos de força e virilidade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p.218). Assim, mesmo recebido triunfalmente por Rosas, mesmo correndo o risco de perder-se nos labirintos da cidade, onde os perfumes tapam e confundem o cheiro acre do perigo, onde víboras venenosas se escondem sob as paisagens bordadas dos tapetes (LOJO, 2011a, p.124), o Quiroga lojeano, para quem ‘o hábito *não* faz o monge’, mantém, na farta cabeleira e na embrenhada barba, os signos de virilidade e força pelos quais pode ser reconhecido – e empresta de Shiva, mesmo advindo de outra cosmogonia, além do potencial transformador do deus hindu para tecer alianças e constituir um universo federalista no interior argentino, parte do poder do Destruidor para desfazer os nós do labirinto e as aspirações centralizadoras de Buenos Aires.

Sólo en la hirsuta cabellera rizada, todavía completamente negra, y en la barba que ha jurado no afeitarse hasta vengar el agravio del Moro, se reconoce al Tigre de los Llanos. Comienza a extraviarse en los labirintos de la ciudad, donde los perfumes tapan y confunden el olor acre del peligro, donde las víboras ponzoñosas se ocultan bajo los paisajes bordados de las alfombras. (LOJO, 2011a, p.124)

No entanto, Facundo é um general sem exército e, principalmente, sem o espelho onde indagava sobre seu destino nas noites que antecediam o combate (LOJO, 2011a, p.112). Moro não poderá alertá-lo sobre as emboscadas preparadas nos salões, longe das intempéries.

O próximo excerto permite perceber como Lojo-Aracne é hábil no manejo das agulhas. As metáforas e metonímias escolhidas são, ao mesmo tempo, plurissignificativas e certeiras. O mapa das constelações celestes, pelo qual sempre se guiou o riojano, nas muitas noites dormidas ao relento com Moro, é o mesmo que uniu, em um traço de fogo, os pensamentos de Ximú e Utz – também ele oferece os fios que se expandem pela abóboda escura como se fossem caminhos iluminados de outras constelações (LOJO, 2011a, p.25). E ao ser substituído pelas perucas das aranhas francesas, que balançam à menor correnteza, vários signos são evocados. O caráter psicopompo e demiúrgico da aranha é mantido apenas na teia construída pela autora, pois o contexto indicia que as aranhas francesas, representadas por Lacombe e Dudignac, não estabelecem o contato entre o humano e o divino; antes, tecendo para federais e unitários, oferecem um mapa dúbio, que em nada lembra a segurança do oferecido pelas constelações inalteradas. Se traduzidas literalmente como arandelas ou lustres, as “arañas francesas” metaforizariam o brilho e a artificialidade da Cidade-Luz, simulacro de estrelas no céu dos pampas – terras amplas e vivas, pelas quais vale a pena

lutar, e que foram substituídas por um pedaço de pelúcia verde que reveste as mesas de jogo, onde a elite desenha como quer os caminhos da política.

El Moro ya no puede alertarlo contra esas otras emboscadas, que no se preparan a la intemperie. Los caireles de las arañas francesas, que se balancean a la menor correntada, reemplazan el alto mapa inmóvil de las constelaciones. Las pampas son ahora un pedazo de felpa verde sobre las mesas de juego, donde los doctores y los hacendados dibujan a su gusto las sendas de la política. (LOJO, 2011a, p.124)

Adequar a indumentária para que esteja em conformidade com o grupo a que pertence (mesmo que momentaneamente), no entanto, não significa replicar conceitos. Na capital, todos assediam Quiroga por seu valor guerreiro, não por sua opinião. *OTigre de los Llanos* se sente só, sem emitir o “*grito de guerra capaz de levantar en armas, no ya a los profesionales de la muerte, sino a los paisanos analfabetos que convalidan su poder y se alistan bajo su mando como quien se convierte a la religión verdadera*” (LOJO, 2011a, p.125, grifo meu). María Rosa-Atena escolhe com sabedoria os trechos das cartas escritas pelo Facundo histórico a amigos e inimigos para entrelaçá-los à narrativa ficcional, marcados sutilmente, apenas pela letra em negrito. Sutil também é a apresentação metonímica da última batalha, em Barranca-Yaco, na qual a veste, uma vez mais, protagoniza: é dos ponchos azuis, signo dos inimigos unitários, que nascem os tiros indicando o cerco – “*Sables y disparos brotan de un cerco de ponchos azules. Cuatro peones se derrumban, heridos*” (LOJO, 2011a, p.126). Facundo sabe que “*no hay esperanza porque nadie puede seguir viviendo si ha perdido su alma*” (LOJO, 2011a, p.126), mas Lojo tece para ele um final algo conciliatório, no qual visualiza seu totem: “*un tiro de pistola le perfora el centro de la pupila, donde persiste un sol de mediodía, un incendio sin llama sobre la crín del Moro*”. (LOJO, 2011a, p.126).

Merece menção que aqui a autora tecelã transforme em substantivo próprio o adjetivo que designa a raça do animal, pois o lirismo do conto seria maculado pelo nome do cavalo de Facundo, “Piojo”, com clara conotação cômica (LOJO, 2011a, p.370) – procedimento oposto ao utilizado em “*Ojos de caballo zarco*”, no qual, para desconstruir o discurso hegemônico da superioridade europeia, o engenheiro de minas alemão Karl von Phorner foi apelidado “*el gringo del horno*” (LOJO, 2011a, p.370).

O sétimo amor insólito tramado por María Rosa também envolve tangencialmente ao governador da Confederação Argentina, Juan Manuel de Rosas, pois trata da paixão fulminante que o inglês John Hobart Caradoc, Lord Howden, barão da Irlanda e pertencente à Câmara dos Pares na Inglaterra sentiu pela filha do ditador, Manuela Rosas (1817-1898),

“*laprincesa sin corona de una corte criolla*” (LOJO, 2011a, p.372). María Rosa, no conto, mais que desconstruir estereótipos, engendra máscaras a partir da indumentária utilizada pelos personagens históricos.

Enviado à Argentina pela Coroa Britânica como embaixador para intermediar o conflito que “*bloqueaba, con la mejor flota del mundo, la boca desmedida del Río de la Plata*” (LOJO, 2011a, p.150), John Caradoc espera por uma reunião com Rosas em uma sala adornada por presentes ou troféus exóticos: uma lança patagônica, outra dos montes do Chaco e dois escudos, “*hechos de siete capas de cueros superpuestos*”, que os chefes indígenas tehuelches usavam para tornarem-se “*invulnerables como símbolos en el círculo mágico del combate*” (LOJO, 2011a, p.149). O Restaurador só aceitou receber o Lord inglês, a pedido da filha, *La Niña*, e em um horário “*desusado: a la medianoche. Howden se presenta vestido como lo exige la etiqueta federal, y por si fuere insuficiente, agrega un poncho fino de vicuña sobre las ropas ciudadanas*”(LOJO, 2011a, p.153). No período de Rosas, o vermelho, símbolo do Partido Federal (e do rosismo), tornou-se onipresente em Buenos Aires – um distintivo com a inscrição “Federação ou Morte” era obrigatoriamente usado por todos os funcionários estaduais (de oficiais militares a professores) enquanto os civis poderiam usar a cor em coletes e chapéus, no caso masculino, e em fitas e adornos, no caso feminino. Fartos bigodes e costeletas também compunham o visual federal e não foi raro o uso de bigodes falsos (LYNCH, 2001). Diplomata, o lorde inglês buscou, pela indumentária, assemelhar-se ao que imaginava ser a estética argentina, para que a proposta que deveria defender não fosse descartada antes mesmo de ser ouvida. No entanto, ao ser recebido por Rosas em um espaço semelhante a um claustro, limpíssimo, sem almofadas ou cortinas, John Caradoc é surpreendido por um homem branco, com cabelos loiros, que “*se parece tanto más a un gentleman inglés que a la mayoría de los caballeros españoles que ha conocido*” (LOJO, 2011a, p.153): “*Lord Howden compara su poncho americano con la chaqueta azul, muy europea, del Gobernador de Buenos Aires. Lo divierte la ironía. Las ropas han sido cambiadas, aunque los papeles sigan siendo los mismos*” (LOJO, 2011a, p.153-154). O inglês que buscava equiparar-se aos portenhos com vestes da terra desconhecia o conceito de civilidade rioplatense, espelhado no europeu.

Uma carruagem espera Lord Howden depois da reunião com o Governador; ao aproximar-se, a visão de uma janela iluminada o detém. No quarto de dona Manuelita, *La Niña*, “*una de suas doncellas está destrenzando y cepillando la enorme cabellera*

*resplandeciente*” (LOJO, 2011a, p.154). Chevalier e Gheerbrant (1986, p.1016) sugerem que mesmo a espiral mais longa e intrincada que se possa imaginar conduz, necessariamente, a uma saída – a mais simples das tranças, ao contrario, é uma prisão sem possibilidade de fuga, associando-se, assim, à involução. O cabelo de Manuela está sendo destrançado e dá lugar a uma cabeleira (símbolo de força vital), duplamente caracterizada: enorme e resplandecente. *“Largos mechones endrinos caen, uno a uno, sobre la seda del peinador blanco y el golpe inaudible de cada roce abre todas las puertas de la memoria donde John Caradoc ha guardado sus recuerdos de amor”* (LOJO, 2011a, p.154). A cabeleira é uma das principais armas do gênero feminino, afirmam Chevalier e Gheerbrant (1986, p.220), tornando o ato de mostrá-la ou escondê-la, de prendê-la ou desatá-la, signo de disponibilidade ou reserva da mulher. São João da Cruz, retomando a expressão paulina “a caridade na qual se prende a perfeição” (BÍBLIA, Colosenses 3,14), considera que o cabelo da esposa “atando o ramalhete das virtudes da alma, é a vontade e o amor” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1986, p.220). A enorme força vital (e régia, pelo resplendor) de Manuela, associada à pureza (da seda branca) e à delicadeza (dos toques inaudíveis), provavelmente evocaram em John Caradoc algo semelhante à acepção proposta por São João da Cruz. *“Por un momento Lord Howden deja de ser el vasallo de la Reina Victoria y dobla la rodilla ante esa otra princesa”* (LOJO, 2011a, p.154).

Totalmente enamorado, Howden está certo de que *“Doña Manuelita Rosas bien vale la metamorfosis de un Lord en gaucho de lujo”* (LOJO, 2011a, p.155). Se o poncho de vicunha não causou o efeito esperado no Restaurador, a *La Niña* John Caradoc quer surpreender. Ajusta à cintura o facão com a bainha lavrada com flores de ourivesaria, o chapéu com abas flexíveis, o chicote com cabo de prata, e as grandes e pesadas esporas portenhas que *“hacen, al jinete, caballero. Y caballeros son los miembros del paisanaje de la Pampa que saben llevarlas con orgullo”* (PINEDA NAVAJAS, 2015).

Antonio T. Pineda Navajas (2015) infere que, dentre os elementos da indumentária dos argentinos pampeanos, são as esporas nazarenas as que melhor representam *“su especial idiosincrasia [...] en consonancia con el atractivo que el paisanaje le suponía a su forma de vivir”*. Utilizadas tanto para o trabalho como na cidade, as esporas nazarenas (ou choronas) são confeccionadas em ferro, prata ou ouro e têm como principal característica o tamanho da roseta, artisticamente trabalhada, que pode chegar a medir 25 cm. de diâmetro e é composta por agudas farpas que lembram os espinhos da coroa de Jesus Nazareno, de onde

veio seu nome. Do som por elas produzido, assemelhado ao choro, vem a outra denominação das esporas que, pesando até mais de três quilos, brilhavam com majestade e grande grau de exibicionismo, expressos nos materiais nobres e nas incrustações, demonstrando a rudeza do trabalho e a posição social dos argentinos (PINEDA NAVAJAS, 2015). O pesquisador relembra que os requisitos necessários para a sagração do cavaleiro são: a conduta, a atitude e as realizações do aspirante e o apadrinhamento de outro cavaleiro. No entanto, nas grandes extensões argentinas, os próprios conterrâneos se outorgam o direito de ser cavaleiros, encarnado nas esporas nazarenas, “*que les da el mismo valor que si fuera el rey quien les otorgara las espuelas*” (PINEDA NAVAJAS, 2015).

Sobre o cavalo com a marca do governador Manuel de Rosas, John Hobart Caradoc mostra-se duplamente cavaleiro, pois, barão irlandês, traveste-se *gaucho* e “*luce vistosas espuelas nazarenas*” (LOJO, 2011a, p.155) portenhas, para assistir à celebração solene “*de 24 de mayo, día en que Manuelita cumple treinta años*”. (LOJO, 2011a, p.155). Lord Howden, detentor de títulos e poder europeus, esmera-se para encantar a filha do governador contra o qual seu país guerreia, a amada plebeia que não dispõe da juventude ou da delicadeza esperadas de uma princesa – com trinta anos, tinha a pele das mãos “*casi áspera; las muñecas grandes y los dedos anchos, sin anillos*” (LOJO, 2011a, p.150) –, mas que, com a desenvoltura de uma rainha, será uma das maiores responsáveis pelo fim do bloqueio ao Rio da Prata e pela permanência do amor insólito no coração do inglês. Algumas vezes, quando tenta exercer a diplomacia com Rosas, as “*palabras del Restaurador se perden en el aire*” (LOJO, 2011a, p.157) porque o lorde vê o rosto de Manuela “*contra el cielo de Irlanda y sus colinas húmedas. La cabellera negra haría un bello contraste con el pasto más tierno y más verde de la tierra*” (LOJO, 2011a, p.157). Chevalier e Gheerbrant (1986, p.220) afirmam que, simbolicamente, os cabelos estão relacionados às ervas – a cabeleira da terra – e à vegetação, sendo, o crescimento dos mesmos, ícone da ascensão: o céu derrama as chuvas fecundantes que fazem com que as plantas da terra subam até ele. Assim, também os cabelos serviriam como ponte entre os planos humano e o divino. Lojo-Mama Occlo, trançando os fios da natureza feminina e da agrícola, unem Manuela ao país de Howden. Os negros cabelos de *La Niña* e os verdes cabelos da terra irlandesa, em colinas úmidas que evocam o princípio (e o corpo) feminino, remetem à outra acepção do signo cabelo descrita por Chevalier e Gheerbrant (1986, p.219): o cabelo é um elemento de ligação, o que faz dele símbolo mágico da apropriação ou da identificação. E, na bela imagem construída por María Rosa, é

explicitado o desejo do barão de unir o amor argentino ao amor à terra natal, apropriando-se de ambos ou, melhor dizendo, integrando-se a eles.

Durante os festejos do aniversário de Manuelita, John Caradoc pensa que trinta anos, “*en otra mujer, sería la edad de una solterona. Para una princesa supone sólo la prolongación del deseo en los adoradores que compiten por ella*” (LOJO, 2011a, p.155). Não só a vegetação suave da Irlanda serve de moldura à cabeleira da amada – o diplomata sonha com o contraste produzido pelos cabelos dela nos antigos lençóis de renda que cobrem a cama que pertenceu à Leonor de Aquitania (1122 ou 1124-1204), uma das mais ricas e poderosas mulheres da Idade Média (e que Lord Howden considera a mais valiosa de suas propriedades) (LOJO, 2011a, p.157-158). A renda, formada por fios entrelaçados, retoma as ideias do bordado e da feminilidade enquanto o lençol antigo remete ao tecido nobre/real e à sensualidade do amor insólito. Ao compará-la à rainha da França e da Inglaterra, mãe de Ricardo Coração de Leão, (“*también Manuela, como Leonor, tiene sus trovadores y hasta sus bufones*”), Lojo (2011a, p.158) confere à ‘princesa federal’ os atributos de realeza, sabedoria e sagacidade nas relações interpessoais e políticas que caracterizam a ancestral de todas as casas reais britânicas, francesas, italianas, alemãs, escandinavas, eslavas e ibéricas, bem como a Casa Imperial do Brasil.

Palavras do universo da tecelagem são utilizadas por María Rosa para estabelecer o ideal de Lord Howden, que “*no aspira a ser menos que su probable suegro, el general Rosas, que ha terminado de **bordar sus alianzas indígenas con el arte de la palabra humana**, una vez acallada la boca de las armas*” (LOJO, 2011a, p.159, grifo meu). Ao receber a carta na qual a filha do Governador afirma que não conseguirá vê-lo “*de otro modo que como a un hermano afectuoso*” (LOJO, 2011a, p.162), John Caradoc “*medita sobre su recién adquirido e indeseado vínculo fraterno*” (LOJO, 2011a, p.163) e, utilizando ele mesmo (como María Rosa o faz comumente em sua escritura) “*el humor y la ironía [...] los únicos antídotos concedidos por los dioses a los mortales para soportar el mal de la vida*”, responde à Manuelita agradecendo a estirpe genealógica que ela lhe destina: “*Con igual placer y orgullo colocaré el precioso documento en la casa de mis padres. Lo colgaré delante de los retratos de mis antepasados, que bajarán de sus empolvados marcos para recibir a una nieta tan ilustre*” (LOJO, 2011a, p.163). Aceitando a derrota no amor e na política, “*Lord Howden, ministro de la Gran Bretaña, ordena [...] la finalización del bloqueo*” (LOJO, 2011a, p.164) e retorna à

Inglaterra onde “*envejece irremediabilmente, aunque el corazón sea aún amante, y la luna brille idéntica en el cielo*” (LOJO, 2011a, p.164).

*Sut Khop Lok Thi Finisterre*, publicado em 2010 por The Butterfly Book House, em Bangkok, é o título de *Finisterre* (2005) na tradução tailandesa elaborada por Pasuree Luesakul. Na página de María Rosa Lojo (2016), a tradutora explica que a palavra “Finisterre” brinca com dois significados: o geográfico (localidade na Galiza, Espanha) e o simbólico (do latim *Finis Terrae*, “fim do mundo”), ambas referências desconhecidas na Tailândia – por isso, o título escolhido, traduzido ao português, seria “Fim do mundo em Finisterre”. Conquanto sejam imensas as distâncias entre Argentina e Tailândia, continua Luesakul, a figura feminina (periférica) que reivindica seu lugar em um espaço também periférico é um tema universal e as “*coincidencias’ histórico-culturales en relación con las mujeres en la ‘periferia’*” conseguem apagar as fronteiras entre os extremos do mundo (LOJO, 2016). Em 2012, a tradutora defendeu, na Universidade de Salamanca, a tese *La visión de “los otros”: Mujer, Historia y Poder en la narrativa de María Rosa Lojo*, na qual explicita o forte vínculo existente entre o romance *Finisterre* (2005) e o livro de poemas/microficções *Esperan la mañana verde* (1998), “*el mejor ejemplo de una relación intratextual entre la producción literaria en dos ‘géneros’ de Lojo*” (LUESAKUL, 2012, p.260). Para analisar a intensa relação existente entre a escritura poética e os romances, Luesakul (2012, p.260) repercute um fragmento de “Escribir con ojos de libélula”, de María Rosa Lojo (2008, p. 75): “*algunas de mis novelas [...] trasladan fragmentos de mis propios poemas en prosa (o microficciones) y, como en un trabajo de matricería, los usan para producir y moldear un nuevo texto narrativo que surge a partir de su provocación*”.

A seguir, listo as “*concomitancias claras con algunos textos del libro publicado anteriormente a Finisterre (2005)*”: os poemas “*Órdenes*”, “*Nómades*”, “*Fisterra, A.C.*” e “*Sempre en Galiza*”, de *Esperan la mañana verde* (1998), citadas por Pasuree Luesakul (2012, p.260) na tese por ela defendida. Em “*Órdenes*” (LOJO, 2011b, p.93), a mulher também “*recibe un sobre donde están escritas las órdenes del sueño*” e realiza sua “*viaje*” até a casa de pedra onde se encontra “*la memoria de otra mujer*”; em “*Nómades*”, Lojo (2011b, p.113) já estabelecia uma conexão onírica entre a planície argentina e “*la casa de piedra en el margen de la montaña*”; “*Fisterra, A.C.*” (LOJO, 2011b, p.119) descreve, simbolicamente, “*la costa más extrema de Occidente*” e “*Sempre en Galiza*” (LOJO, 2011b, p.118) traz, de forma bastante poética, o caminho em direção à Barbanza em busca da figura materna.



Do mesmo modo que a temática estabelece relações intratextuais entre os gêneros lojeanos, também a possibilidade de emascaramento e ocultamento de performances a partir da vestimenta utilizada, recorrente no bordado de María Rosa, é abordada nas microficcões. ‘Dragones’, que integra a coletânea *Bosque de Ojos* (2011) foi inicialmente publicado no mesmo *Esperan la mañana verde* (1998), livro que traz, entre outros, ‘Tejidos’ e ‘Estructura de las casas’, textos breves (ou microficcões) que constam nas epígrafes desse trabalho.

### **Dragones**

Noche tras noche se construye en la casa un andamiaje silencioso. Los habitantes dejan sus ropas de vivir y su torpe calzado de recorrer ciudades que no miran. Rodean las paredes con sábanas tejidas por la hilandera de un cuento interrumpido y se cuelgan de los bordes, llameantes como cabezas de dragones.

Por las mañanas la casa apenas conserva alguna marca de ceniza bajo un alero y quizá la sombra del relámpago cruza al sesgo los vidrios de los dormitorios. Los habitantes salen por la puerta del frente vestidos de humanidad, pero en los bolsillos interiores de un traje, en las costuras de los uniformes, bajo las calificaciones y los lápices, las escamas del dragón van creciendo, tenaces y brillantes (LOJO, 2011b, p.83)

Ainda que noite após noite sejam construídos andaimes silenciosos e que os habitantes saiam pela porta da frente travestidos de humanidade, os lençóis tecidos pela fiandeira de algum conto interrompido manterão o corredor aberto entre a realidade e o sonho, a ficção e a história. A noite (sombria, instintiva e libertária) permite que os habitantes não usem seus calçados medíocres (não precisam esconder sua essência ou formatar sua aura), mas mesmo que os usem durante o dia, sob os ternos e os uniformes, as notas e os lápis, as escamas de dragão continuam crescendo, tenazes e fortes pois a máscara que apequena não cobre a interioridade guardada pela Deusa (WHITMONT, 1991 apud RAPUCCI, 2011, p.110). A possibilidade de acessar estados simbólicos subindo o andaime (escada que também acessa o plano da divindade), construído sob a proteção da lua (cíclica, feminina, plural) e restaurar a reorganização estrutural da personalidade com os contos e narrativas de Lojo-Sheherazade está mantida.

### **Tejidos**

La mañana se construye con el color. Una mota de polvo macerada en el cuenco de la luz va encendiendo con su antorcha pequeña los cuartos de la casa.

Pero la mujer en el umbral ha iniciado un tejido en el revés del día. Teje la voz del padre muerto y la sombra silente de los que no han nacido; teje su propio nombre como fue pronunciando antes del Tiempo, teje la tierra donde la mañana dormirá, la rosa de la noche que arrasa los colores en su eclosión oscura. (LOJO, 2011b, p.99)

Se em ‘Dragones’ (LOJO, 2011b, p.83) noite após noite um andaime silencioso é construído, em ‘Tejidos’ (LOJO, 2011b, p.99) a manhã é construída com a cor. Ainda assim, a iluminação (que teria a função de revelar o que estava oculto ou trazer ao nível da consciência o que estava submerso) é escassa nos dois poemas: pela manhã, na casa dos dragões, mal se conserva alguma marca das cinzas deixadas pelos habitantes sob o beiral (à noite, chamejantes como cabeças de dragão) e talvez a sombra (não a luz) de um relâmpago apareça nas janelas dos dormitórios (LOJO, 2011b, p.83). Na casa da mulher, embora a manhã seja tecida “*con el color*”, é uma partícula de pó, amassada na tigela da luz, o que vai acendendo, com sua tocha, pequena, os dormitórios (LOJO, 2011b, p.99).

As paredes da casa dos dragões estão recobertas por lençóis já tecidos, enquanto na soleira da porta, a mulher começa a tecer o reverso (ou o infortúnio) do dia (LOJO, 2011b, p.99). Se os lençóis de ‘Dragones’ foram elaborados por uma fiandeira de um conto interrompido (LOJO, 2011b, p.83), em ‘Tejidos’, os fios tramados pela mulher são a voz do pai morto e a sombra silenciosa, sinestésica, dos que não nasceram. No umbral-portal, a mulher (relacionada ao inconsciente e ao obscuro), recupera o Principio do feminino e constrói seu próprio nome (LOJO, 2011b, p.99), de natureza instintiva e atemporal, como foi pronunciado antes do Tempo (Cronos patriarcal e inexorável) (CAVALCANTI, 1988 apud RAPUCCI, 2011, p.66-67) (“*Teje la voz del padre muerto y la sombra silente de los que no han nacido; teje su propio nombre como fue pronunciando antes del Tiempo*”).

A mulher, Deusa Mãe, tece a terra (fértil, a ela associada) onde a manhã (e o amanhã) repousará (LOJO, 2011b, p.99) e, como as Oceânides, ancestrais da deusa da sabedoria, que tecem e destecem as ondas, a deusa mulher tece, também, a rosa da noite que “*arrasa*” as cores em sua eclosão escura (LOJO, 2011b, p.99). Em espanhol, o verbete “*arrasar*” possui varias definições, entre elas: 1. aplanar/igualar uma superfície; 2. destruir, arruinar; 3. encher ou cobrir os olhos de lágrimas, todas possíveis para a análise do poema.

A pesquisadora argentina Hebe Beatriz Molina (2010, p. 222-223) afirma ter escolhido a rosa como metáfora da poética lojeana porque a própria María Rosa a escolheu desde o começo de sua narrativa. Para Lojo, a literatura é uma metáfora da vida; e a vida é nascimento, amor e morte; é a busca do destino (a busca do sentido da vida); camino no qual “*la literatura sirve de rosa de los vientos*” (MOLINA, 2010, p. 222). A autora de ‘*La poética de la rosa: Modulaciones de la ficción histórica en María Rosa Lojo*’ explica que

La rosa simboliza ese proceso temporal de desvelamiento esencial y existencial que se desarrolla momento a momento, pétalo a pétalo; la lectura, en consecuencia, recrea el ritmo de apertura del capullo. La rosa simboliza la vida bella, esa que algún día se acaba y sólo deja un suave perfume en el recuerdo. Y el recuerdo (la memoria) perdura mejor si se fija en la palabra escrita y en la semántica de un símbolo, en el que el mensaje queda diucho y queda invisible al mismo tiempo, para estimular la lectura desveladora (MOLINA, 2010, p. 222-223).

Assim, “*la rosa de la noche*” (LOJO, 2011b, p.99) é a rosa dos ventos negra, cor que, para além das acepções expressas no *Diccionario de Símbolos* de Chevalier e Gheerbrant (1986, p.747) – contra-cor de toda cor e indiferença original; passividade absoluta, luto sem esperança e ausência de vaidade – também significa: no mundo ctónico; que existe sob a realidade aparente; o ventre da terra onde se opera a regeneração do mundo diurno. Esse negro-ventre da terra, fecundo como a cor da terra fértil e a cor das nuvens cheias de chuva no Egito Antigo e na África do Norte (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p.747), no excerto “*la rosa de la noche, que arrasa los colores en su eclosión oscura*” (LOJO, 2011b, p.99) pode, com sua eclosão/nascimento, “aplanar/igualar” todas as outras cores; destrui-las ou ainda emocioná-las com sua exuberância e, pelo recurso da prospopéia, encher os olhos das cores de lágrimas.

O texto ‘*Estructura de las casas*’, também de *Esperan la mañana verde* (1998) está na página inicial do *site* de María Rosa.

#### **Estructura de las casas**

Dentro de un dedal había un salón de costura donde la abuela bordaba rosas cuando era una niña obligada a quedarse del revés de la luz para no que no la distrajesen los ruidos del mundo.

Dentro de una foto del padre había un joven que regresaba a las montañas cruzando campos ardidos por la guerra, y había cuerpos acabados de fusilar pudriéndose en el fondo de las pupilas.

Detrás de un guante viejo había un hermano desaparecido, en un pastillero vacío acechaba la locura; sobre los platos cascados comía una familia sentada en torno de una mesa de roble; dentro de un cofre la madre guardaba cartas de pretendientes, y con las cartas esperanza y pobreza y plumas que avanzaban despacio sobre el papel rugoso de las vidas pasadas.

En tu historia había historias imposibles de limpiar y cuartos cerrados que no se abrirían nunca porque las estructuras de las casas son cajas chinas interminables y concéntricas y de la misma manera misteriosas (LOJO, 2011b, p.105).

Aqui, o passado ancestral de algum modo encoberto, desborda e transborda, explícito, do fundo da menor das caixinhas da “*caja china*” – mostrando o “*otro lado de lo real, de los otros mundos*” que *laten, ocultos, dentro de éste*” (LOJO, 2011b, p.248). Para Hebe Beatriz Molina (2010, p.185), cada vida deixa sua marca, eterna e inapagável, mesmo com a ação linear do tempo, pois está inscrita no espaço. Essa presença perene e intangível (porque

composta da soma das recordações) exige recursos da lírica para sua expressão, por isso Lojo trata dela no poema “Estructura de las casas” e não no romance *Canción perdida en Buenos Aires al oeste*, no qual os Neira imprimem sua marca na casa em que estabeleceram a unidade familiar e também a desfizeram. Analisando as modulações da ficção histórica lojeana, Molina (2010, p.187) conclui:

En el resto de la narrativa de Lojo se observa también que esa búsqueda del centro existencial se manifiesta en un recorrido no lineal que se fragmenta em peripecias y en momentos decisivos (imbricados como los pétalos de la rosa), que sólo pueden ser interpretados desde el desenlace. El desplazamiento es temporal, con forma de recuerdo, y es espacial, con la recurrente matriz narrativa del viaje; y tiene um guía muy eficiente: las vocês narrativas.

Ao bordar essa mobilidade, esse descentramento espaço-temporal, María Rosa Lojo confere à textura e à tecelagem especial valor. É o pequeno dedal que abriga todo o salão de costura, o bordado de rosas da avó quando menina e o aprisionamento feminino, que deveria manter-se oculto – “*quedarse del revés de la luz*” (LOJO, 2011b, p.105) – e alheio aos ruídos do mundo. Dentro da foto do pai, como no espelho cuzquenho do alféres (LOJO, 2011a, p.74) ou nos retratos traçados em *Árbol de família* (2010), está o jovem, os campos destruídos pela guerra (onipresente na obra lojeana) e os corpos fuzilados apodrecidos de *Amores insólitos de nuestra história* (2001, 2011), *Finisterre* (2005), *Árbol de família* (2010) e *Todos éramos hijos* (2014). A luva velha, peça do vestuário, esconde o irmão desaparecido, na caixinha de comprimidos e espreita a loucura, que atacaria de surpresa uma semana antes do primeiro parto da filha única, quando Dona Ana “*decidió consumir de una sóla vez, su capital acumulado de somníferos, ansiolíticos, antidepressivos*” (LOJO, 2010a, p. 270), uma semana antes do nascimento do primeiro filho de Frik, quando Ana tomaria, “*en una sola noche, todos los psicofármacos y somníferos que guardaba pacientemente durante meses, quizás los nueve meses del embarazo*” (LOJO, 2014, p. 226).

Sobre os pratos descascados, herdados (?), a recordação da família que almoçava em torno à mesa de carvalho, e o sonho mediúnico e restaurador de Rosalind / *Pregunta Siempre em Terra Adentro* com os pais e a avó, falecidos, em *Finisterre*, ainda que nele os pratos fossem de porcelana com flores e sobre a mesa houvesse toalhas bordadas em ponto cruz que a avó só usava em festas (LOJO, 2011c, p.153-154). O calor humano do encontro tecido na esfera onírica não animou Mira Más Lejos, que sentenciou: “*No es gran cosa tu outro mundo [...] Nosotros nos vamos a los volcanes. Ustedes se conforman con la cocina de una casa huica*” (LOJO, 2011c, p.154). A textura rugosa do papel das vidas passadas, também rugosas, presente nas cartas cheias de esperança e pobreza foi guardada pela mãe em

um cofre (LOJO, 2011b, p.105), por Ana, esposa de Antón, em um armário (LOJO, 2010a, p.265), por Elizabeth Armstrong em uma caixa (LOJO, 2011c, p.218) e por personagens variados do imaginário lojeano em outros lugares ondeoubessem memórias.

Como escreveria posteriormente no guia do bordado do romance *Árbol de familia*: “*Vengo de ésas, de ésos, como quien viene de tantos lugares que ha perdido la memoria de ellos y sólo lleva en el cuerpo la huella oculta [...] de historias imprecisas [...] quemadas a medias, en un rapto de verguenza, como si fuesen papeles inconfesables*” (LOJO, 2010c, p. 13), María Rosa finaliza o poema publicado em *Esperan la mañana verde* (1998), relembrando que na história pessoal há histórias-memórias impossíveis de limpar e também quartos trancados que nunca serão abertos, porque o que estrutura as casas são as caixas chinesas intermináveis, concêntricas e misteriosas (LOJO, 2011b, p.105).

### 2.3. O TECIDO, A VESTIMENTA E A MULHER DONA DE SEU PRÓPRIO CORPO/TEXTO.

“*María Rosa Lojo, más que elegir un género literario, ha elegido una misión para su escritura: acercar, a los lectores, posibles respuestas a las preguntas primordiales: quién soy, donde soy*”, afirma Hebe Beatriz Molina (2010, p.221), que analisa poética da rosa na ficção histórica lojeana. E a escritora do entrelugar cumpre sua missão de aproximar leitores de questões tão profundamente identitárias com os “*ojos múltiples y polifacéticos de los insectos*”, que podem olhar também por trás da cabeça (LOJO, 2008, p.3). No texto “Escribir con ojos de libélula”, apresentado no IV Simpósio Internacional de Narratología, María Rosa infere que o maior atrativo da multiperspectiva é o fato de não haver uma ‘verdade’ estabelecida pela voz ou pelo olhar de um personagem ou de um narrador onisciente, existindo apenas como conjunção dos ângulos de mira, como construção poliédrica. Desse modo, a suspensão do juízo (formulado por um narrador) permite que este se realize, livremente, no plano do leitor (LOJO, 2008, p.3). Lojo-Tecelã, além de trançar os múltiplos fios que compõem seu bordado, o faz com olhos também múltiplos, inventando mundos e reinventando sua história – obedecendo à “*furiosa ambición de totalidad: verlo y mostrarlo todo, desde todas las perspectivas*” que o contar implica (LOJO, 2008, p.3).

A multiperspectiva é obtida pelo recurso do encadeamento de narrativas, como nos três primeiros relatos de *Historias ocultas en la Recoleta* (2000) – “Vidas paralelas”, “El que lo había entregado” e “La casa de luto” – que recriam os esplendores e as desgraças da família de Don Martín de Álzaga (1755-1812), que “*vive, o más bien malvive la transición – para ellos trágica – de la vida colonial a la vida independiente*” (LOJO, 2012b, p.261).

“Vidas paralelas” é narrado pela personagem fictícia María Juana, criada de Catalina Benavídez (1806-1875), personagem fictícia de quem só saberemos o nome quando Catalina está já casada com Francisco de Paula (1802-1884), filho de Don Martín de Álzaga. No conto, Lojo-Atena utiliza a indumentária e a metonímia para explicitar as classes sociais às quais pertencem Catalina e María Juana, que se conheceram na infância, quando a narradora acompanhava a mãe vendendo bolinhos nas casas de família e a ajudava “*a llevarse los canastros de ropa que había que devolver, lavada y planchada al día siguiente*” (LOJO, 2012b, p.25). Enquanto María Juana, descalça, vestia-se com trapos ou tecidos de algodão de

baixa qualidade, Catalina cobria o banco do piano (que ela martelava com seus sapatos de salto, fora do ritmo) com sedas e tafetás, cetins e veludos.

Entonces yo no pasaba de la bayeta o el percal, y los pies se me habían puesto calosos de andar descalza. Pero Catalina cubría el banquito de su maltratado piano con sedas y tafetanes, con rasos y terciopelos, mientras sus escaarpines curtididos por el fastidio golpeaban los pedales a destiempo (LOJO, 2012b, p.25).

María Juana foi ficando na casa, auxiliando em algumas tarefas domésticas e brincando com Catalina, na maior parte das vezes, pois a menina se aborrecia com as bonecas de trapo e as de porcelana e furava os dedos “*demasiado torpes o perezosos como para coserles vestidos*” (LOJO, 2012b, p.26). A narradora relembra as palavras da futura nora de dona María Magdalena Álzaga: “*Yo no tengo tus habilidades [...] pero no ha de faltarme quien cosa para mí. En tu caso, haces bien en aprender. Me gusta verte*” (LOJO, 2012b, p.26).

Poderoso elemento icônico para a mulher, o fluido menstrual indicia a maturidade de María Juana (que deixa a casa da mãe para ingressar em seu primeiro emprego) e adensa a narrativa assertivamente feminina de Lojo (2012b, p. 26): “*Cuando entré como criada fija a la casa de Benavidez, había cumplido los catorce años y había tenido mi primera sangre*”. Acompanhando Catalina Benavidez às aulas dos preceptores, aprendeu a “*ler y escribir con caligrafía ponderable [...] y [...] también las cuatro operaciones aritméticas*” (LOJO, 2012b, p. 27) que, imagina ela, teriam sido de mais valia à sua patroa que as lânguidas piscadelas que os olhos verdes de Catalina lançavam aos “*candidatos de turno*” (LOJO, 2012b, p. 27), às quais não resistiu Francisco, caçula dos Álzaga. Logo após o casamento, enquanto María Juana servia o chá para Catalina e as amigas em um jogo de porcelana francesa, usando um avental “*de lino almidonado*” (LOJO, 2012b, p. 29), o marido perdia dinheiro nas mesas de jogo, acompanhado por “*tres figuras invariables: un muchacho cordobés, Juan Pablo Arriaga [...]; Jaime Marcet, un catalán sinvergüenza [...] y [...] Francisco Álvarez*” (LOJO, 2012b, p. 29).

Outros fluidos também marcam a feminilidade no conto. Assim a autora anuncia que a senhora Álzaga espera um menino: “*Catalina comenzó a ponerse verde y amarilla y a vomitar hasta el mate cebado con canela*” (LOJO, 2012b, p. 29). Os temores que sempre envolvem uma primeira gravidez unem este primeiro conto ao terceiro de *Historias ocultas de la Recoleta* (2000) “*Y cuando yo me muera, que va a ser de mi chiquitín? [...] Con mi suegra y mis cuñadas, mejor no contar. Desde que murió don Martín viven enclausuradas en su casa como en un convento y parece que nada de lo que ocurra afuera les importa*” (LOJO, 2012b,

p. 30-31). María Juana deixa a casa de Catalina para se casar com Pascasio e o contato indireto que ambas mantinham (“*A la vuelta [Pascasio] siempre me traía una carta y un obsequio de Catalina (cintas, puntillas, telas), en retribución de las conservas y las bolsitas de olor que yo le enviaba*” (LOJO, 2012b, p. 35) foi escasseando aos poucos. “*Los años, las guerras, los gobiernos, los hijos [...] pasaron rápidos, coloridos, con suertes y desgracias, como los naipes desplegados de una baraja*” (LOJO, 2012b, p. 36).

O tempo histórico, no conto, é marcado pela sucessão de mandatários políticos “*Se rebeló Lavalle, fusiló a Dorrego, fue derrotado, gobernó Rosas, mataron a Facundo, Rosas volvió a mandar*” (LOJO, 2012b, p. 36) e o tempo psicológico é tecido com os moldes dos figurinos utilizados para confeccionar as roupas das bonecas. María Juana Gutiérrez, viúva de Echegoyen (informação obtida na antepenúltima página do conto) perdeu totalmente o contato com a bem-nascida Catalina, que caiu em desgraça e conheceu a ruína financeira depois que o marido, Francisco Álzaga, assassinou o vendedor de figurinos Francisco Álvarez, por dívidas de jogo, e fugiu. “*Una tarde, acomodando ropa blanca en un baúl*”, a narradora encontrou “*unos papeles arrugados en el fondo. [...] eran los figurines de Álvarez, aquellos que yo usaba de modelo para cortarles vestiditos a las muñecas mientras Catalina me miraba desde los almohadones*” (LOJO, 2012b, p. 37). A percepção da inexorabilidade de Chronos emociona a personagem, que volta a dobrar com cuidado aqueles papéis enquanto lhe caem as lágrimas. “*Al cerrar la tapa del baúl, supe que estaba cerrando también una parte de mi vida. Ya no volvería mi Pascasio, ni don Juan Manuel, ni doña Manuelita, la Niña, [...] compuesta como una virgen de altar pero capaz de ganarles carreras a caballos a los gauchos viejos*” (LOJO, 2012b, p. 37). Os filhos casados e a esperança de reencontrar Catalina fizeram com que María Juana deixasse o campo, que não era mais “*aquella fiesta de los tiempos federales. Buenos Aires era de Mitre, ya no de Rosas, ni siquiera del entrerriano*” (LOJO, 2012b, p. 38).

Se os tecidos e as vestes não são utilizados por Lojo apenas para complementar a descrição física das personagens, sendo, antes, signos que marcam o tempo e liberam as memórias a eles indexadas, a referência à habilidade de tecer não é mencionada por Lojo-Ñandutí apenas para descrever as aptidões da personagem. Em uma mendiga a quem sempre dava esmolas, que levava a cabeça coberta e a roupa destroçada, a narradora reencontra a antiga patroa. María Juana e Catalina vivem o reverso da medalha: agora é a mulher cujos olhos “*guardaban todavía una lucecita verde*” (LOJO, 2012b, p. 39) quem vende pães e, na casa, não passa do saguão. No entanto, nem o carinho nem o auxílio da senhora Echegoyen



foram suficientes pra impedir que Catalina Benevúdez Álzaga fosse do Hospital de Mulheres ao Cemitério do Norte, onde, na manhã seguinte ao seu enterro, foi encontrado, na alameda, seu corpo ensanguentado. “*Prematura e indignamente sepultada, había logrado salir del ataúd al que enseguida hubo de volver*” (LOJO, 2012b, p. 41). A assistência de María Juana ainda assim persiste – todos os meses manda rezar uma missa pela alma da companheira de vida, que voltou às notícias quando as circunstâncias de sua morte foram descobertas pelos jornalistas, que também ressuscitaram o assassinato de Álvarez e a fuga de Álzaga, responsáveis pela submersão de Catalina na desonra e na miséria.

Conservo aún el relicario sobre el pecho, y no he olvidado. Todos los meses, en el día aniversario de nuestro encuentro, hago recordar en la misa el alma de Catalina, que bien lo necesitará. La pobre ha de estar dando vueltas por el Purgatorio, mirando cómo otras se cosen ellas mismas las túnicas de ángeles que han de estrenar muy pronto. Y ella, sin saber dar una puntada, y sin atreverse a reclamar el Cielo (LOJO, 2012b, p. 42).

Ao pensar em Catalina impedida de entrar no Céu por ser inepta na costura, Lojo-Moira, no último parágrafo do conto “Vidas paralelas”, une a tessitura e a fina ironia, ambas muito perceptíveis na urdidura de suas narrativas.

“El que lo había entregado” é narrado por Juan Pablo Arriaga, o mais jovem implicado na morte do comerciante Francisco Álvarez e único a assinar uma declaração de arrependimento, expressando a falta de sentido do crime que convulsionou a sociedade portenha por suas características duplamente sinistras, posto que os assassinos eram amigos íntimos da vítima (LOJO, 2012b, p. 263). Além de complementar, pelo contraste, a narrativa anterior, Lojo estabelece aqui o contraponto com a “*implacable negación de todo sentimiento de culpa que Marcet, motor intelectual de los hechos, mantuvo, en cambio, hasta el fin*” (LOJO, 2012b, p.263).

O último conto da trilogia sobre a família de Don Martín de Álzaga é “La casa de luto”, no qual María Rosa escolhe dar voz à caçula Atanasia, que faleceu em 1880, para recriar uma história semelhante a da mundialmente conhecida *La Casa de Bernarda Alba* (escrita pelo escritor espanhol Federico García Lorca, em 1936), que teve lugar, verídico, na Argentina do século XIX. Dona María Magdalena de la Carrera e Inda Álzaga (“*que absurdamente lleva el nombre de la pecadora más famosa*” (LOJO, 2012b, p.64)) e suas seis filhas solteiras: “*Andrea, Angelita, Paula, Tiburcia, Agustina y [...] Atanasia*” (LOJO, 2012b, p.64) viraram as costas para o mundo depois da execução daquele que havia sido um dos mais ferrenhos defensores da cidade durante as invasões inglesas, Don Martín de Álzaga, por

conspirar contra a independência (LOJO, 2012b, p. 262). Lojo-Aracne traz o *corpus* lexical relacionado às linhas e os tecidos para a urdidura desses eventos trágicos ao acrescentar que, depois de ser delatado “*a punta de fuziles y amenazas por el cura de la Concepción, el clérigo Nicolás Calvo*” (LOJO, 2012b, p.62), o pai de Atanasia não se acovarda: sem súplicas ou queixas, pergunta pela família a Zamudio, que o vigia, e “*Sólo pide tiempo para vestirse dignamente*” (LOJO, 2012b, p.62). Consumada a sentença de morte, todas as janelas da casa foram cobertas por cortinas negras (LOJO, 2012b, p.62) e as mulheres, reclusas, começaram a se vestir com “*las ropas uniformes que apartan de los cuerpos el deseo*” (LOJO, 2012b, p.64).

Presente em toda a prosa lojeana, as epígrafes (ficcionalis, históricas ou bíblicas) são amplamente utilizadas por María Rosa em contos e romances. “*¡A callar he dicho! ¡Las lágrimas cuando estés sola! Nos hundiremos todas en un mar de luto*”, retirada de *La Casa de Bernarda Alba*, de Lorca, é a epígrafe da “La casa de luto”, de Lojo (2012b, p.59), entrelaçada ao conto pelas memórias da narradora Atanasia, que ouve, em unísono, as vozes de dona María Magdalena e Bernarda. Nas narrativas de extração histórica lojeanas, os fatos reais são ficcionalizados até mesmo no vazio do bordado. Nesse conto, que trata de um período não vivido, a autora escolhe a negativa para descrever o ambiente espaço-temporal: Atanasia conclui que além das portas espessas de carvalho e das cabeças felinas no portão, não havia nem haveria nada para elas. “*No fue para nosotros la ciudad de Dorrego, ni la de Rosas, ni la de las tertúlias de doña Manuelita, ni la de Mitre, ni la de Sarmiento*” (LOJO, 2012b, p.61). O mundo além das portas definiu na irrealidade e o tempo, lacrado pelas portas, foi preso no espaço íntimo da casa “*después que Don Martín de Álzaga, vasallo fiel de la Corona española, fuera fuzilado y luego colgado de la horca, como se cuelga a um ladrón o um asesino*” (LOJO, 2012b, p.61). Ecoando a submersão em um mar de luto lorqueana, elas não puderam escolher homem algum e “*tampoco eligimos a Dios. Nos casamos con el duelo y con el odio, con el rencor y la melancolia*” (LOJO, 2012b, p.61).

María Rosa também constrói o múltiplo olhar apresentando diferentes enfoques no mesmo conto, como em “Tatuajes en el cielo y en la tierra” e “Otra historia del guerrero y de la cautiva” de *Amores insólitos de nuestra historia*, de 2001 e 2011 (LOJO, 2008, p.3), nos quais os pares Ulrich (Utz) Schmidl (1500/10-1580/81), alemão / Ximú, indígena xaray e Lisandro Cáceres, guerreiro / Dorotea Bazán-Lucero Rojo, cativa, explicitam o choque de perspectivas e de concepções de família, amor e honra, em relações interétnicas e interculturais bastante imbricadas (LOJO, 2011a, p.374).

Reafirmando que a multiperspectiva é uma ferramenta imprescindível para a elaboração de suas narrativas, Lojo (2008, p.2) explica que em seu primeiro romance *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste*, de 1987 (estruturado por sete monólogos) utilizou o recurso e, desde então, ele segue aparecendo na alternância das vozes de Rosaura dos Carballos e Lucio Victorio Mansilla em *La pasión de los nómades* (1994); Victorica, De Angelis e Manuela Rosas em *La princesa federal* (1998); Eduarda Mansilla, Alice Frinet e Daniel García Mansilla em *Una mujer de fin de siglo* (1999); Rosalind/Pregunta Siempre e Oscar Wilde, que, com suas cartas, entrelaçam o olhar com Elizabeth Armstrong em *Finisterre* (2005). Nos romances em que a voz é dada a narradores oniscientes, a multiperspectiva se faz presente na alternância de textos e de olhar, como em *Las libres del Sur* (2004), no qual o foco passa da histórica Victoria Ocampo à fictícia Carmen Brey e, em seguida, aos visitantes ilustres (Tagore, Ortega, Keyserling, Frank), além de ser permeado por cartas e diálogos (LOJO, 2008, p.2).

Multiperspectiva e plurissignificativa, ao refletir sobre o narrar, María Rosa repercute o poeta simbolista francês: “*Si, como decía Mallarmé, el mundo existe para terminar en un libro (Tout existe pour aboutir à un livre), todo relato literario (por lo menos, los que yo deseo escribir) existe para desembocar en la poesía*” (LOJO, 2008, p.5). Adentrando, assim, à sala de espelhos (no caso de Lojo, cuzquenhos) é possível perceber, na leitura diacrônica dos bordados de María Rosa, que a tessitura de universos ficcionais por ela elaborados promoveu a catarse, permitindo a construção literária (e analítica) da cura.

Célia Gago (2016), em conformidade com Lélia Almeida (2003), explicita que durante séculos não foi facultada às mulheres a possibilidade da escrita e que estas “traçavam os sinais da criação” utilizando linhas e teares, e “transfiguravam o mundo, escrevendo signos que substituíam palavras”. A psicóloga junguiana reitera o caráter curativo e ordenador que caracteriza bordado e narrativa: “Ao bordar, ao contar e reinventar um novo traçado para sua própria história, é possível mudar esta história, reinventar um novo desenho” (GAGO, 2016). Autonomia essa também apontada por Mirella Faur (2015) como resultante da associação entre narrativas e bordados. Citando as *Metamorfoses* de Ovídio, a autora retoma o estratagema utilizado pelas filhas das Mírias (que cultuavam a deusa Atena e se recusavam a participar das celebrações orgásticas ao deus Dionísio): elas continuavam tecendo enquanto contavam histórias para que se entretivessem, aliviando, assim o trabalho pesado. Para elas, o bordar e o narrar funcionavam “como uma forma de resistência, em defesa de sua liberdade de culto e opinião” (FAUR, 2015).

Castillho e Martins (2005) entendem sinais, marcas e cicatrizes como traços distintivos e caracterizadores da situação discursiva que ressemantizam o sujeito, tornando-o diferente dos demais membros do grupo. Assim, tal decoração corporal implicaria na construção de diversas narrativas, que produziriam novas dinâmicas, válidas em uma determinada coletividade. Citando Campelo (1997, p.56), Castillho e Martins (2005) afirmam que “a identidade cultural do indivíduo (em termos semióticos, um sujeito) está inscrita no corpo, e esta identidade é visível, estampada às claras, através das informações que emanam deste corpo”. María Rosa Lojo descreve, sinestesticamente, a resposta dada pelas mãos do *machi* Mira Más Lejos, caracterizadas por sulcos naturais e cicatrizes, ao grito dos dedos de sua auxiliar (e cativa) Rosalind Farrel / Pregunta Siempre em *Finisterre* (2005).

A mi lado Mira Más Lejos dormía ya, con una respiración tranquila. Busqué su mano, que era huesuda y grande y tenía los surcos naturales de todas las palmas humanas; y también raspaduras y leves cicatrices. Me tomé a esa mano y la apreté, y ella respondió *al grito de mis dedos*, y así salí, izada de aquel pozo oscuro, y cerré los ojos bajo las grandes alas de outro sueño (LOJO, 2011c, p.153, grifo meu).

O corpo e o tecido são largamente utilizados nas metáforas e nas comparações lojeanas. Elizabeth Armstrong, na Inglaterra, depois de muito hesitar, abre cuidadosamente, com uma tesoura, o envelope que contém a primeira carta de Rosalind Kildare Neira, a dama do Fim do Mundo: “*Tomó unas tijeras del nécessaire y lo abrió como quien desprende, con extremo cuidado, las vestiduras de un cuerpo que no desea herir.*” (LOJO, 2011c, p.16). Em espanhol, “*vestidura*” pode significar ‘vestido (indumentária)’ e também ‘mortalha’, dupla acepção expressa no corpo do texto de Rosalind, que adverte que as verdades que ela revelará, caso a jovem inglesa aceite iniciar a comunicação epistolar, trazem liberdade e dor: “*si la verdad hace libres a los hombres, también les trae dolor*” (LOJO, 2011c, p.17). A autora, nas primeiras páginas do romance, indicia o caminho a ser percorrido pela filha do inglês Oliver Armstrong até que se descubra-desvista e enxergue, nos pelos negros e na pele mais escura que as peles inglesas, a Luminé, la Resplandeciente, filha da mapuche Garza que vuela Sola.

Un rato después, mientras elegía en su dormitorio el mejor traje para la cena próxima, tuvo la tentación de quitarse la ropa por completo. Se despojó de la bata de la mañana, de la camisa de seda y hasta de las medias. Se soltó el pelo y levantó los brazos. En la puerta espejo del gran ropero la piel era dos o tres tonos más morena que las habituales pieles inglesas, y en la cabeza, el pubis y las axilas, un brillo obstinadamente negro resistía, compacto, contra la luz de Londres.” (LOJO, 2011c, p.39-40)

Além da sinestesia, outro recurso amplamente utilizado pela autora é o da prosopopéia, que permite que sejam inseridas, nas cartas de *Finisterre* (2005), também as texturas, marcas e cicatrizes das toldeiras mapuche. Depois do violento sequestro, no qual o marido e o filho que

esperava foram assassinados, Rosalind Farrell dorme vários dias, período necessário para que suas lesões (exteriores) fossem curadas por Mira Más Lejos. “*Llegué, vacilante, hasta la abertura central de aquella casa hecha de pieles, casi viva, pero la claridad exterior (o mi propia debilidad) me cegó y me derribó*” (LOJO, 2011c, p. 65, grifo meu).

Ansiosa por saber mais de si a partir do relato da galega, nas cartas que demoravam a chegar, Elizabeth suscita a possibilidade de Rosalind Neira manipular o relato, como a famosa contadora de histórias, para prendê-la em sua teia narrativa: “*La dama del fin del mundo también ocultaba cosas – demasiadas –. Administraba sus saberes con astuta demora, como una Scheherezade que narraba crueldades y portentos, no ya entre almohadones de seda, sino en una cueva de rocas*” (2011c, p. 97)

À semelhança do bávaro Utz, que percorre as tatuagens da bailarina Ximú decodificando com a língua a escrita sagrada na pele da aborígine, no primeiro conto de *Amores insólitos de nuestra historia*, María Rosa tece outro momento transcendental no romance *Finisterre*: nas cicatrizes de Oliver Armstrong–Flamenco Amarillo, Rosalind–Pregunta Siempre lê as texturas (marcadores do tempo e das condecorações da batalha vitoriosa contra o deserto pampeano e o cativo) que agora integram o inglês.

Ese cuerpo largo era paciente, ejercitado en la adversidad, con cicatrices que se iban haciendo viejas y que ya le pertenecían tanto como marcas de nacimiento. Se entregaba a mí, domesticado y fiel, comía y bebía de mi mano y de mi boca, y yo de las suyas, y en los días de desolación éramos el pan y la sal, el vino y la miel, uno para el otro (LOJO, 2011c, p. 144).

De temperamento indócil e descrito, na primeira carta enviada à jovem Elizabeth, como “*fibroso y alto, pálido y reacio a la conversación*” (LOJO, 2011c, p.25), com olhos “*excesivamente abiertos y claros, [que] provocaban una sensación de desnudez [...] hasta lo hiriente*” (LOJO, 2011c, p.31), Oliver, depois de muitos anos é lido pela galega como “*domesticado y fiel*”(LOJO, 2011c, p. 144). No espaço chamado ‘deserto’ pelos mapuche (*gente de la tierra*) porque ali “*las vidas se deshacían como manojos de hilos sueltos, enredadas en el viento, sin detenerse en ningún sitio*” (LOJO, 2011c, p.233), Lojo–Ñanduti elabora uma teia de amor, protetora, que permite que o guerreiro coma e beba das mãos e da boca da *machi* e ela faça o mesmo com ele. Açoitados pelo espírito dono dos ventos, *ngenküref* (EQUIPO NAYA, 2016), que embrama os fios soltos das vidas desfeitas no deserto, Rosalind e Armstrong são, um para o outro, nos dias da desolação, o pão e o sal, o vinho e o mel, em claro intertexto com o Gênesis e o Êxodo, os dois primeiros livros do Pentateuco–Torá, atribuídos a Moisés, e com o livro do profeta Isaías, no Antigo Testamento.

Do texto bíblico depreende-se a harmonia entre o homem e os animais, ferozes ou não, durante o período em que compartilharam o Jardim do Éden: “Deus fez os animais selvagens segundo a sua espécie, os animais domésticos igualmente, e da mesma forma todos os animais, que se arrastam sobre a terra. E Deus viu que isso era bom” (BÍBLIA, Gênesis, 1, 25) – e a recuperação desse congacamento após a vinda do menino concebido pela virgem a quem será dado o nome de Emanuel (BÍBLIA, Isaías, 7, 14).

<sup>6</sup>E morará o lobo com o cordeiro, e o leopardo com o cabrito se deitará, e o bezerro, e o filho de leão e o animal cevado andarão juntos, e um menino pequeno os guiará.

<sup>7</sup>A vaca e a ursa pastarão juntas, seus filhos se deitarão juntos, e o leão comerá palha como o boi (BÍBLIA, Isaías, 11, 6-7).

Em Terra Adentro, onde o céu é descrito como “*una tela incandecente hecha de puntos que tintilan*” (LOJO, 2011c, p.234) que “*devoraba al suelo para volverlo ingravido*” (LOJO, 2011c, p.233), os cativos *huincas* (“estrangeiros”, “cristãos”, conforme ALIHUEN, 2016) conseguiram estabelecer um paraíso especular no qual o lobo Armstrong “*se entregaba a mí*”, cordeiro Rosalind, e “*domesticado y fiel, comía y bebía de mi mano y de mi boca, y yo de las suyas*” (LOJO, 2011c, p.144). Ainda assim, havia os dias de desolação, nos quais os amantes eram “*el pan y la sal, el vino y la miel, uno para el otro*” (LOJO, 2011c, p. 144), cumprindo eles mesmos a promessa feita por Deus a Moisés: “Portanto eu disse: Far-vos-ei subir da aflição do Egito à terra do cananeu, do heteu, do amorreu, do perizeu, do heveu e do jebuseu, a uma terra que mana leite e mel” (BÍBLIA, Êxodo, 3, 17).

Lojo-Atena urde com sabedoria os fios simbólicos de sua trama, além de reler as passagens bíblicas integrando-as à narrativa. Trabalha com elementos bastante significativos do cristianismo: alimentando-se do pão e do sal, do vinho e do mel, as personagens corporificam, respectivamente, a carne divina (consagrada no pão, alimento primordial), a constância e a fidelidade (simbolizadas pelo sal), o sangue divino (consagrado no vinho, também sinônimo de alegria e abundância de graças) e a preciosidade nutritiva (além de ser um dos alimentos mais valiosos da Antiguidade, o mel é, reiteradamente, associado à doçura e à saciedade experimentadas na leitura da Palavra). Os amores insólitos recriados por Lojo não se circunscrevem ao conjunto de contos assim intitulados – também no romance *Finisterre* eles se apresentam, assimétricos e sem final feliz (Baigorria e Dona Ana; Armstrong e Rosalind), bastante influenciados pela natureza do pampa, descrita em *Facundo. Civilización y barbárie* (1845) como a verdadeira matriz da barbárie, por um Sarmiento desprovido do olhar atribuído por Lojo ao *machi* Mira más Lejos.

No conto “Ojos de caballo zarco”, o quarto de *Amores insólitos de nuestra historia*, Lojo-Sheherazade narra a história do engenheiro de minas Karl von Phorner em La Rioja. No artigo “En busca del paraíso: la representación de los germánicos en la obra de María Rosa Lojo”, apresentado no VII Congresso Brasileiro de Hispanistas, Antonio R. Esteves (2013b, p.164-165) descreve-o como um típico aventureiro germânico, entre os muitos que perambularam pelo território americano no século XIX em busca de fortuna, atraídos pela exuberante natureza local ou simplesmente em busca de aventuras. O alemão, diante da impossibilidade de concessão das minas de cobre e prata de Famatina (La Rioja), decide empreender como criador de gado e se fixa na Argentina por amor, em defesa do qual desafia Facundo Quiroga. Os sucintos dados constantes no relato de Guillermo Dávila, biógrafo incidental do engenheiro, a partir dos quais Lojo (2011c, p. 369), constrói essa narrativa levantam duas possibilidades para a sobrevivência de Karl: ou Facundo, “*en uno de sus días buenos*”, escutou o colérico Phorner sem se enfurecer e nem pensar em represálias, ou o *Tigre de los Llanos* aceitou o desafio e ganhou, perdoando-lhe a vida por reconhecer seu valor – o que conferiu ao alemão, por sua audácia, um espaço na nova pátria em construção (ESTEVES, 2013b, p.165).

Estrangeiro e com um biotipo bastante diferente do comumente encontrado no Rio da Prata, Karl von Phorner “*sobresale por lo menos una cuarta entre las otras cabezas, negras o castañas, de las personas normales*” (2011a, p. 93, grifo meu). Para Esteves (2013b, p. 165), no conto lojeano, ele representa a inversão do tópico da superioridade europeia que normalmente sustenta os discursos racistas. Devido à cor dos olhos “*casi lavados como una piedra de zafiro [...] insultantemente azules*” (LOJO, 2011a, p.91), à pele “*color de manteca*” (LOJO, 2011a, p.92) e à cabeça “*tan amarilla*” como se um artista extravagante a tivesse pintado assim de propósito (LOJO, 2011a, p.93), Phorner sofreu discriminação e foi objeto de muitas brincadeiras por parte dos camponeses, entre as quais, imagina Lojo (2011a, p.370), ser apelidado de “o gringo do forno”.

A primeira parte do conto (I – La Rioja, 1826) assim inicia: “*La niña María del Carmen está completamente aojada – piensa Justina*”; e nem o melhor dos médicos nem a mais experiente das curandeiras pode curá-la do mau-olhado a ela imposto pelo dono dos olhos de cavalo zarco, azuis como os pertencentes à raça Quitilipe: o engenheiro da River Plate Mining Company (LOJO, 2011a, p.91). Pela nacionalidade, viam-no como não cristão, com “*ojos de un hereje*”, mesmo que participasse de todas as missas, pois mesmo o diabo, se

pudesse “*se quemaría los dedos con agua bendita para enamorar a una moza como usted*” e, na intimidade, não demoraria para que ele mostrasse o rabo à menina (LOJO, 2011a, p.92). O homem “*vestido de levita con galera que no deja de levantar de pronto cuando pasa una señora*” (LOJO, 2011a, p.93) não consegue reverter a opinião dos riojanos. Nem a sobrecasaca e a cartola nem a medida diante das senhoras impediu que fosse comparado a um “*muñeco de cuerdas*”, pois, divertindo-se com o europeu, não faltavam senhoras que passassem três ou quatro vezes diante dele para vê-lo “*inclinarse de reverencia en reverencia*” (LOJO, 2011a, p.93).

Conquanto a teoria butleriana sobre corpos abjetos a ele não se aplique, posto que o estrangeiro não é invisibilizado nem tem sua materialidade desconsiderada, sua performance é desacreditada. Enviado pelo unitário Bernardino Rivadavia, o primeiro presidente das Provincias Unidas do Rio da Prata, “*el ateo que se asocia con los gringos para llenar mejor y más rápido sus propios bolsillos y las arcas insaciables de Buenos Aires*” (LOJO, 2011a, p.94), Karl von Phorner não teria o mesmo sucesso entre os federalistas que apoiavam Facundo Quiroga. Muitos discursos hegemônicos têm seu “fio da vida” cortado pela Lojo-Moira nessa narrativa. Se Johann Wolfgang von Goethe cria um sábio Fausto, a quem o próprio Mefistófeles vem tentar, o Phorner lojeano não passa de um iniciado que, embora disfarce sob o lenço de cambraia as palavras mágicas ocultas no estojo de rapé que abrem sem esforço as portas de Salamanca, para que lhe sejam concedidas as riquezas da montanha, faz-se necessário dar “*un beso en el trasero de Belcebú*” (LOJO, 2011a, p.94). Utilizando as mais variadas linhas presentes no inconsciente coletivo sobre a indumentaria de espíritos malignos, Lojo descreve, de modo hilário, os trajes do engenheiro que se prepara para a reunião com o caudilho, costurados pelo Inimigo, em pele curtida de cabrito, ainda mais suave que a de um bebê:

El Enemigo es quien lo calza de fina cabritilla (si no se trata acaso de la piel aun más tierna de un niño de pecho), el Innombrable es quien le borda los guantes de seda con signos enigmáticos, quien lo viste con telas de sutileza desconocida no sólo en los salones de La Rioja, sino también, según dicen, en los de Buenos Aires (LOJO, 2011a, p.94-95).

Os signos enigmáticos bordados nas luvas e os tecidos diáfanos, desconhecidos entre os não iniciados, são obra do próprio Tecelão Malígnio que, no texto lojeano, também integra o *corpus* relacionado à tessitura. A desconstrução dos discursos hegemônicos na ficção lojeana não se dá apenas pela releitura irônica de um personagem histórico considerado duplamente “civilizado” (por ser europeu e por representar os interesses de Buenos Aires); o



bordado, perfeito também no avesso, apresenta como contraponto a releitura do “bárbaro” Juan Facundo Quiroga, que recebeu o epíteto de *Tigre de los Llanos* por matar um puma quando criança e foi considerado herói por defender, em muitas batalhas sangrentas, a independência que cada província.

Quando Karl von Phorner vai à casa de Facundo em San Antonio de Malanzán, está “*engalanado con sus mejores atavios de señor rural. Se ha calzado al cinto un puñal argentino y una pistola con cachas de nácar heredada de su abuelo, que disparó sus primeros tiros en la selvas bengalíes*” (LOJO, 2011a, p.100) e pensa que “*Acaso disparará los últimos contra este otro Tigre*” (LOJO, 2011a, p.100). No entanto, não encontra o feroz caudilho, pois “*Quiroga, en traje de paisano*” o recebe no pomar, com a filha de dois anos nos ombros “*que tira de las barbas y la cabellera del caudillo sin el menor respeto*” (LOJO, 2011a, p.102). O Tigre é rehumanizado, atordoando o engenheiro, que fica sem ação, pois não veio matar o camponês “*dueño de esa reposada mansión campestre, ni al marido de Dolores Fernández, ni al hijo de Juana Argañaraz, ni al padre de esa niñita*” (LOJO, 2011a, p.102). À genealogía do federal, que remete antes a laços familiares femininos (esposa – mãe – filha) que a feitos heróicos, Lojo-Oceânide, tecendo e destecendo as ondas reflexivas, agrega a descrição do lar.

Antes de chegar ao pomar, Phorner é recebido na sala, onde duas senhoras (dona Dolores e dona Juana) bordam, próximas à janela, para aproveitar a última luz (LOJO, 2011a, p.100). Convidado por elas a tomar mate e comer ambrosia e bolos de massa folhada, Phorner, assombrado, percebe que “*la cueva del bárbaro parece un salón cortesano, que huele a alhucena, lavanda y benju*” (LOJO, 2011a, p.101), com móveis espanhóis, peças em prata, instrumentos musicais e almofadões de ricamente ornamentados. Considerado pela autora como o único conto com final feliz de *Amores insólitos de nuestra historia* (2001, 2011), em entrevista ao jornal argentino *La nación* (LICITRA, 2001), Lojo imagina que a falta de informações sobre o engenheiro de minas se deva ao fato de que “*Las gentes felices no tienen historia, las buenas noticias no son noticia, la difícil felicidad es tan imperceptible y paradójica como el “arte natural”*” (LOJO, 2011a, p.107). Talvez por isso, infere a narradora, “*el rastro de Karl von Phorner se difumina, [...] No solo porque no mató al notorio Quiroga, el Tigre de los Llanos, sino porque acaso él mismo logró ser básica y moderadamente feliz*” (LOJO, 2011a, p.107).

María Rosa não desconhece o fato de seus livros serem traduzidos para outros idiomas, assim, como as ervas e acessórios mapuche já mencionados, também as comidas típicas do interior argentino constituem o texto lojeano. O arroz doce e o doce de *cayote* (espécie de abóbora bastante comum no norte argentino), pela temperatura ou quantidade, causaram pesadelos no pequeno Gabriel do conto “El extranjero” – e em outras crianças de Tucumán, que com ele brincavam com bolas de trapos entre as árvores de algarobo da praçinha (“*Que se ha criado jugando a la pelota de trapo entre los algarrobos de una plaza de Pueblo, y ha sufrido pesadillas al conjuro de los postres de arroz con leche y dulce de cayote*” (LOJO, 2011a, p.309)).

São recorrentes as menções aos alimentos típicos de regiões/épocas na produção lojeana, sejam eles energéticos e digestivos como o mate amargo tomado com uma pitada de canela sejam mais substanciosos, como o guisado à base de abóbora, feijão, milho ou batata, conhecido pelos índios quechua como *rucru* ou *lugru* e pelos argentinos como *locro*. Iguaria ibérica elaborada pela cocção de carnes de vaca, porco e frango e vegetais, principalmente o grão de bico e batatas, o *puchero*, é preparado no Rio da Prata quase exclusivamente com carnes.

As *empanadas*, tradicionais em todos os países de fala hispânica, são feitas com massa de farinha de trigo e adjetivadas de acordo com o conteúdo típico de cada região: as *tucumanas* (muito suculentas, recheadas com carne de vaca, bucho, frango, cebola, pimentão, ovo cozido e bastante cominho, preparadas em fornos de barro ou fritas em panelas de ferro); as *bonaïrenses* (semelhantes às tucumanas, embora maiores, também encontradas nas versões presunto e queijo, apenas vegetais, e “humita”, a nossa pamonha salgada); as *catamarquenhas* e *riojanas* (carne de vaca ou de cabra, alho, batatas, cebola e azeitonas); as *chaquenhas* (cordeiro); as *cordobesas* (agridoces, polvilhadas com açúcar, levam batatas e uvas passas no recheio); as de *Corrientes* e *Misiones* (elaboradas com farinha de mandioca e recheadas com peixes de rio como surubim, pacu e dourado); as de *Cuyo* (muito suculentas pela abundância de cebola picada e manteiga); as *entrerrianas* (arroz doce); *jujenhas* (carne de cabra ou lhama, ervilhas e pimentão moído); as *pampeanas* (carne com pimentão vermelho, ovo cozido e uvas passas); as *patagônicas* (mariscos, mexilhões cozidos, lula, camarões ou polvo, bastante condimentada com cebola, pimenta, salsinha, vinho branco e alcaparras); as *saltenhas* (carne de vaca, charque, pedaços de batata, ovo cozido e cebolinha, acompanhadas de molho de tomate e pimenta cayena) e as *santiaguênas* (carne cozida, ervilhas, cebola e ovo cozido, preparadas em fornos de barro).

Gabriel Yturri, em visita à mãe, na cidade natal, depois de longo tempo em Paris, “*Fuma cigarros [...] perfumados a haschisch, mientras sus primas le ofrecen mate amargo con una pizca de canela. Vuelve a la gastronomía monótona de su infancia – puchero, locro, empanadas santiagueñas – pero habla de los hors-d’oeuvre de envidias y caviar*” (LOJO, 2011a, p.310). A partirdos alimentos Lojo-Mama Quilla explicita o sentimento de inadequação e tristeza do tucumano Gabriel Iturri que, mesmo inventando um passado exótico – marcado também pela alteração da inicial de seu sobrenome(LOJO, 2011a, p.308) – para melhor apresentar-se como secretario do conde Robert de Montesquiou-Fézensac, não tem lugar na interiorana Yerba Buena, nem pode levar consigo dona Genoveva – que destoaría “*tanto como una silla frailer de dura madera española entre sofás estilo Imperio y otomanas del Oriente, y donde las calumnias provincianas se convertirían en la clara verdad del amor que no se atreve a decir su nombre. Un nombre que doña Genoveva se negará siempre a oír.*” (LOJO, 2011a, p.312, grifo meu).

Além da gastronomia, outras artes se entrelaçam no bordado de María Rosa. Em “Las familias del camino”, ao final de mais uma etapa de trabalho na ‘El Sayus’, Luisa Mujica, ainda que tenha decidido que não haverá outro homem “*y menos aún, otro marido después de Pedro [...] porque ninguno puede comparársele. O porque se ha acostumbrado a vivir como vive y a ser dueña de sí misma*” (LOJO, 2011a, p.278), aceita dançar com o médico viúvo, que a vê com “*ojos matrimoniales*” (LOJO, 2011a, p.278). A primeira gerente de uma estancia bonairense “*Se pone a sacar chispas al suelo con el taco fino de sus botinas de domingo. Cierra los ojos, mientras gira. Imagina que es otra voz la que le está cantando al oído la chacarera*” (LOJO, 2011a, p.278). A inserção dessa modalidade de dança (e música) popular não é aleatória – além de aproximar o leitor do cenário das estâncias rioplatenses do início do século XIX, a chacarera (originária do noroeste Argentino e bailada nas fazendas desde o século XVIII), tocada com violão, violino e acordeon, pertence às danças de caráter vivo, de parceiros soltos e independentes.

Na última parte do conto “La niña que murió de amor en la Tierra del Diablo” (III – El unicornio azul (Bahía Blanca, 2000)), inspirado na cubana Carolina Beltri (1899-1919), María Rosa Lojo descreve o túmulo da jovem e talentosa cantora:

A los costados del pentagrama crecen, siempre, rosas frescas y rojas. También se multiplican las escrituras. Inscripciones, firmas y dedicatorias de generaciones que nunca la oyeron cantar. Uno de estos firmantes, el colega y compatriota llamado Silvio Rodríguez, cree que en el fondo Carolina prefirió morir porque sabía que los

mortales están destinados a buscar en vano al unicornio azul, y no quiso resignarse a aceptar la derrota. (LOJO, 2011a, p.299)

Na tessitura lojeana, é inserida outra canção – não mais uma tipologia, como a chacarera, mas a simbologia da plurissignificativa *Unicornio Azul*, do cantor e compositor Silvio Rodríguez (1946 - ), que, com Pablo Milanés, Noel Nicola e Vicente Feliú, criou, em 1967, o movimento da Nova Trova Cubana.

Mi unicornuo azul ayer se me perdió, pastando lo dejé y desapareció  
Cualquier información bien la voy a pagar  
Las flores que dejó no me han querido hablar

Mi unicornuo azul ayer se me perdió, no sé si se me fue, no sé si extravió  
Y yo no tengo más que un unicornio azul  
Si alguien sabe de él, le ruego información  
Cien mil o un millón yo pagaré

Mi unicornio y yo hicimos amistad, un poco con amor, un poco con verdad  
Con su cuerno de añil pescaba una canción  
Saberla compartir era su vocación

Mi unicornuo azul ayer se me perdió y puede parecer acaso una obsesión,  
Pero no tengo más que un unicornio azul  
Y aunque tuviera dos, yo solo quiero aquel.  
Cualquier información, la pagaré (RODRÍGUEZ, 2017)

Em busca do significado do unicórnio (azul e perdido/desaparecido no dia anterior), muito se discutiu e, ainda que tenham sido aventadas as possibilidades de que o ser mitológico representasse uma tampa de caneta com a qual Silvio escrevia suas canções ou o único par de calças *jeans* do compositor, roubado do varal, a maior parte dos críticos imagina que se refira à amizade verdadeira, à inspiração e/ou à perda da inocência, acepções plenamente acordes com a proposta da Lojo-Moira para o conto. Além do intertexto simbólico, ao inserir a canção, María Rosa também parece desejar/reiterar que Catolina Beltri, falecida no início do século XIX, não tenha sido esquecida. Considerado o cantor cubano contemporâneo de maior relevo internacional, Silvio Rodríguez-personagem colabora para que o número de mensagens destinadas a Beltri se multiplique, como as flores vermelhas e frescas que continuam a crescer ao redor do túmulo da cantora, na Bahía Blanca do século XXI.

No Posfacio de *Amores Insólitos de Nuestra Historia* (2001, 2011), onde a narrativa foi publicada, há menção à influência do “*sagrado en su aspecto más siniestro (el “Huecuvú” o “wekufu”)*” (LOJO, 2011a, p.376) sobre o território da Bahía Blanca, onde “*los indios voroganos, que llegaban de Chile, no quisieron habitar*” (LOJO, 2011a, p.376). “Huecuvú”, para os mapuche vorogano, é um gênio do mal que destrói o que foi construído pelo homem e faz com que este adoeça para que não possa trabalhar. Subordinado a “Pillán”,

o Trovão, divindade suprema dos araucanos que vive na Cordilheira projetando as tormentas, a “Huecuvú” é atribuída a responsabilidade pela enfermidade nervosa (e fatal) que ataca os equinos em vales com muitas ervas daninhas e também pela grande quantidade de ossaturas e animais mortos nas trilhas da Cordilheira. Podendo adotar a forma de qualquer ser humano ou animal, ele espanta as pessoas do lugar queimando a lenha do “*canelo*”, árvore sagrada mapuche da qual se extrai a canela (EQUIPO NAYÁ, 2016).

A ancestralidade desse gênio do mal, no conto, é também expressa, durante a visita de uma mulher idosa, uma “*india ranquel, que tiene reputación de curandera*” (LOJO, 2011a, p.297), que se disponibiliza a curar a menina que canta. Ao ter negada sua oferta, a velha *machi* reitera: “*Los médicos cristianos no saben tratar con el Huecuvú. Son muy nuevos, no son de esa tierra. Nosotros lo conocemos desde hace siglos*” (LOJO, 2011a, p.298). Talvez “*persuadida [...] por la influencia maléfica del paisaje, pero sobre todo por sus infelices amores*” (LOJO, 2011a, p.376), Carolina Beltri, como a Julieta shakespeariana, tenha bebido o veneno que a matou – mas, se aos mortais não é facultado o encontro com o “*unicornio azul*”, no plano da imortalidade a jovem cubana poderia, recuperada a inocência envolver-se em amor verdadeiro.

A urdidura de Lojo-Ariadne é composta por pontos e nós. Para o mitólogo Mircea Eliade (1991, p.114), o labirinto, sempre interligado ao fio da vida, “é concebido, às vezes, como um nó a ser desatado”. Em todos os grupos humanos existe o anseio de libertação das amarras (físicas, emocionais, psicológicas e culturais) e “a iniciação mística do labirinto [...] corresponde à iniciação filosófica, metafísica, cuja intenção é rasgar o véu da ignorância e libertar a alma das correntes da existência”, continua Eliade (1991, p.115). Engendrada por fios que saem de seu interior, a rede criada por Lojo-Mama Quilla (que *ensina* as mulheres a fiar e a tecer), por meio do personagem Sr. Marín (empresário do teatro onde Carolina Beltri se apresentou), envolve na narrativa a denúncia à cosmogonia falocêntrica e sugere que a educação acadêmica seria um antídoto para a “*quincilharia romântica*” a que são submetidas as mulheres, uma maneira de sair do labirinto, rasgando “o véu da ignorância” e libertando-se das “*amarras*”:

– Por lo visto – le dice a su mujer – siempre hay más Julietas que Romeos. En vez de tanto bordado y tanto piano, habría que impartir cursos a las niñas para quitarles la quincallería romántica que les meten en la cabeza. ¿Que el mundo se pierda una voz y una gracia tales por culpa de un amorío! (LOJO, 2011a, p.298).

Também no conto “Mirándola dormir”, o décimo quinto de *Amores insólitos de nuestra historia*, o tema é tratado. Don Ramón de Oliveira Cézár, que acreditava ter adoecido pela preocupação com o futuro das filhas, em consulta ao amigo médico Eduardo Wilde, se exaspera: “*No le veo la gracia, Wilde. Lo que yo tengo son preocupaciones. Eso. Bien puede usted hacer bromas. Viudo, famoso, rico, sin hijos. Míreme en cambio, con una chorrera de niñas todavía por casar. ¿Qué será de ellas si no les consigo buenos maridos?*” (LOJO, 2011a, p.327). Ao tomar para si a responsabilidade de encontrar maridos para as filhas, na Buenos Aires de 1884, a personagem explicita uma das críticas à tese *Estructuras Elementares do Parentesco*, de 1949, do antropólogo estruturalista belga Lévi-Strauss, publicadas pela antropóloga cultural estadunidense Gayle Rubin, em 1975, no polêmico *O tráfico de mulheres*: notas sobre a “economia política” do sexo: “Dado que Lévi-Strauss entende que a essência dos sistemas de parentesco reside na troca de mulheres entre homens, ele constrói uma teoria implícita da opressão sexual” (RUBIN, 1993, p.17). Para a norte-americana, embora as celebrações matrimoniais pareçam acontecer entre os nubentes, segundo Lévi-Strauss “os casamentos são uma forma elementar de troca de presentes na qual as mulheres são o mais precioso dos presentes” (RUBIN, 1993, p.19). A personagem Wilde, “*que cree en la libertad propia y en la ajena y hasta en la libertad de las mujeres*” (LOJO, 2011a, p.332), pondera: “*Pues esas preocupaciones tuyas son culpa de nuestras costumbres ridículas. Si educásemos a las mujeres para algo más que para ser adornos de salón, se arreglarían perfectamente sin casarse*” (LOJO, 2011a, p.327-328), reiterando que a educação acadêmica é preponderante para que as mulheres deixem de ser apenas adornos de salão e alcancem (e mantenham) sua independência. Ainda assim, imbuído de um sentimento de posse ou de divindade, dez anos depois de casado, observando a esposa dormir, dona de si e da admiração de todos, pensa que “*Guillermina se ha convertido en su mayor orgullo. Ha gastado en ella más tiempo, desvelos, asiduidad, cuidados, que en cualquiera de sus obras literarias, escritas en los intervalos que le dejan el consultorio, la cátedra, y las turbulencias de la política*” (LOJO, 2011a, p.330). A obra prima perfeita, moldada por excelente artífice, tem tanta beleza que o médico decide compartilhá-la e chama, com gestos, “*los pocos amigos íntimos con los que juega torneos de astucia en el póker o el truco*” (LOJO, 2011a, p.331) *voyeurs* que cairão sob o feitiço de Guillermina e ficarão imóveis, em puro silêncio “*graves y reverentes en la casa del ateo como si estuvieran rezando en una iglesia*” (LOJO, 2011a, p.332) – em mais uma bela antítese tricotada por María Rosa no complexo ponto “cruzado oblíquo”.

Como Eduardo Wilde, Francis Cavendish, de “Té de Araucaria”, conto inserido na edição de 2011 de *Amores insólitos de nuestra historia*, apresenta a esposa, Dolly ou Manuela, a um grupo de amigos seletos “*como la lejana princesa de un reino inexistente*” (LOJO, 2011a, p.258). Para auxiliá-la, ele contrata uma assistente: “*La mujer de la tierra que ya no era propia se hacía llamar Luisa. Vestía de lana negra, aun en verano. Llevaba un cuello de encaje blanco y pendientes redondos de plata maciza. Era inaudible [...]*” (LOJO, 2011a, p.252). Por não entender/recordar, Dolly ou Manuela usa vocábulos *huinca* para designar a vestimenta mapuche de Luisa, diferentemente de Doña Ana, que, mesmo inconformada, no final da vida, em Tierra Adentro e casada com Baigorria-Cóndor Chico, usa “*el gran pectoral de plata, y el trarilonko en la cabeza, y los pesados zarcillos que le colgaban de los lóbulos*” (LOJO, 2011c, p. 174) sob o véu de tule espanhol, produzindo um “*raro efecto, como si fueran las joyas de una princesa embalsamada y sepultada hacía siglos en algún túmulo egipcio*” (LOJO, 2011c, p. 174).

Integrando muitas narrativas lojeanas, “*Trarilonko*” (ou *trarilonco*) é o nome mapuche do diadema de prata confeccionado pelos índios para suas esposas, usado em cerimônias especiais ou para assinalar a hierarquia social daquela família – vocábulo que Manuela não consegue utilizar na primeira parte do conto, quando ainda é “Dolly ou Manuela” esquecida que ela não é *qualquer* Manuela, é Manuela neta de Manuel Namuncurá, “*jefe supremo de un vasto império de jinetes*” (LOJO, 2011c, p. 257). Se Rosalind Farrell manteve os conhecimentos – e a vida – ao tornar-se *Pregunta Siempre*, podendo ser descrita a partir do aditivo “E”; para Manuela, o conectivo é o alternativo “OU”, sendo ambas, a Dolly/Barbie e a Manuela (princesa de um reino distante), apenas bonecas para exposição.

Quando os amigos de Lord Cavendish chegavam, “*Entonces ella bajaba por otra escalera que era como escenario de un teatro*” (LOJO, 2011a, p.258), enfeitada “*con el chamal de lana negra, la faja de colores, y todas sus joyas de plata*” (LOJO, 2011a, p.258). Não as que haviam sido presenteadas por Francis, “*y que podría fabricar cualquier artífice europeo, sino las suyas, que habían sido hechas a martillo bajo un cielo remoto que los joyeros de Europa no habían visto y acaso no verían jamás*” (LOJO, 2011a, p.258):

[...] pesados pectorales, con flores y con cruces que no eran cristianas. Zarcillos enormes que alargaban los lóbulos. Cascabeles sujetos en anchas vinchas de lana que resonaban con cualquier movimiento de la cabeza. Entonces aún llevaba largas las trenzas, que eran parte indispensable del traje araucano (LOJO, 2011a, p.258-259).

Até que, cansada daquela “*representación para hombres solos*” (LOJO, 2011a, p.259), cortou os cabelos, sob o pretexto de acompanhar a moda. Sem esconder o mesmo fascínio-fetice que levou Wilde a perder Guillermina no conto “Mirándola dormir”, Francis guardou as tranças de Manuela – as quais, mais que representá-la, como proposto por Chevalier e Gheerbrant (1986, p.218-220), lhe são superiores –, em um estojo: “*Si ella llegara a morirse antes que él – pensaba a veces Manuela – su marido las colocaria en alguna vitrina del salón, junto con las alhajas mapuches y la túnica de lana, como si fuesen piezas de museo*” (LOJO, 2011a, p. 259). “Té de araucaria” foi tecido em torno a construções e desconstruções da identidade étnica, genérica e pessoal. Ao brincar com o mito do “homem branco natural”, incontaminado (principalmente pelas culturas consideradas inferiores), detém-se nas imagens fossilizadas do vencido (exóticas, em vitrines de museus) e nas complexidades identitárias femininas, geralmente entendidas como tuteladas ou tuteláveis, subordinadas e decorativas (LOJO, 2011a, p.375).

Quanto ao caráter curativo do bordado e da escrita, uma questão poderia ser considerada nesse processo: as personagens Rosa, de *Árbol de Familia* (2010) e Frik (apelido de Rosa na adolescência), de *Todos éramos hijos* (2014), parecem receber dádiva da ‘salvação’ pela escritura. A dor do ‘apátrida’ não parece ser maior que a dor do ‘sem origem’. O desaparecimento da ‘contadora de histórias’ inviabiliza o tratamento oferecido ao sultão; a desintegração da progenitora leva ao “desnascimento” da personagem.

Desaparece la contadora de historias, [...] Se borra la Dama de los Libros, como una escritura en retroceso que devora sus huellas en los papeles blancos. La intérprete de caligrafías, la grafóloga, que adivinaba el misterio de seres en el grosor, la forma y la estatura de esos trazos vivos, pierde la vista y la memoria. Mientras ella se desintegra y vuelve al origen yo desnazgo(LOJO, 2010c, 281).

Uma semana “*Después de su muerte voluntaria*” [de Ana] (LOJO, 2010c, p.279), Frik deu à luz uma criança. “*El gozo del nacimiento cubría el duelo, pero no sanaba. [...] Un agujero negro, fino como una aguja pero insondable como un abismo le traspasaría el esternón por el resto de su vida*” (LOJO, 2014, p.226).

Lojo utiliza-se de fábulas, de arquétipos e texturas para narrar “La explosión” ocorrida com a personagem Ana.

¿Es posible que en el reverso de un hada se esconda una bruja? [...]

Fue posible, y todo comenzó con la explosión de la caja en que doña Ana dormía con su sueño rencoroso e inquieto, como dormirían un par de zapatos rojos, de ante, con horma especial y suela de cuero, con filis de goma y clavos, hechos para bailar flamenco hasta morir sobre un tablao lleno de ojos como claveles lanzados al paso de Macarena. [...]



¿Tienen perdón esas negadoras absolutas, esas medeas que le ofrecen a Dios, enloquecidas de despecho, un banquete de niños descuartizados, clavados en los hierros? (LOJO, 2010c, p.269-270)

Os sapatos, vermelhos, como no conto “Os sapatinhos vermelhos”, de Hans Christian Andersen”, são de camurça, têm forma especial e sola de couro, com borracha antiderrapante, mas, ao saírem da caixa, não bailaram em um tablado de flamenco, cheio de flores, como descrito pela autora – saltaram destruindo tudo o que estava a seu redor e abaixo deles. Apolo resgatou Medéia, mas provavelmente não pela invocação dos filhos dela, desde o reino de Hades.

Narrar e curar. Curar-se narrando... A personagem Antón “*el rojo*”, pai da narradora Rosa-Frik, é descrita como quem, mesmo durante “*su larga enfermedad final*”, conseguiu cruzar muitas vezes o “corredor” entre Castelar e Barbanza, onde “*era inmortal, y tenía diez años o ninguno o tenía la edad de la montaña y de las huellas vivas, sensibles como cicatrices aún frescas, grabadas por los carros que llevan el toxo durante su paso de siglos sobre la piedra*” (LOJO, 2010c, p.133). Sua filha, “*había hallado, acaso, una patria en su pais de nacimiento*” (LOJO, 2010c, p.278). Parece haver paz aqui. O encontro de um ‘paraíso terrenal’ na América foi impossível para doña Ana, entretanto a personagem Rosa parece buscar a paz também (com e) para a mãe, imaginando-a em um paraíso ‘personal’, com pilhas de livros, café com leite e *croissants*:

¿Qué dirán, qué hablarán Asunción y Ana en ese lugar que acaso es el Jardín del Paraíso?

Lo será para Asunción si tiene plantas desbordantes en las macetas de porcelana o barro y mantelitos bordados sobre las mesas. Lo será para Ana, si en cada mesa hay una pila de libros, un café con leche tan caliente que abrasa la punta de la lengua y un plato de medias lunas recién hechas. (LOJO, 2010c, p. 283)

Ao devolver a “*su Hacedor, como se devuelve un traje mal cosido a un sastre inexperto, la vida que nadie parece entregar con gusto*”(LOJO, 2010c, p.280), a personagem Ana provoca em Rosa, além do intenso sentimento de rejeição, anteriormente mencionado, o temor que que essa “*falsa muerte*”, porque não natural, a tivesse levado a “*falsos lugares*”: becos, muros, espelhos onde é impossível reconhecer-se. A narrativa lojeana, construída com textura e com tecido, indica também aqui, superação para a personagem Rosa. No paraíso de Ana também está Assunção, amiga e confidente “*Se irán las dos, del brazo como cuando eran mozas, una alta y delgada, la otra redonda y bajita. Serán viejas, pero les brillarán los*

*ojos, y doña Ana, pasito a passo, apoyada em Asunción como una niña em andador, aprenderá a vivir*(LOJO, 2010c, p. 284, grifos meus).

O buraco negro que transpassou a personagem narradora Rosa-Frik, grávida, com a atitude da mãe, é insondável como o abismo, mas é fino como uma agulha (LOJO, 2014, p. 226). O processo curativo do narrar parece ter atingido também a ela, que assim pode dar seguimento à própria história, superando o deslocamento e a falta de pertença, recuperando nacionalidade e origem, afinal, “*Todos los años, por mayo, en el mes de doña Ana, que en el otro lado del mundo había nacido cerca de la primavera, ella y yo volvemos a tener outra oportunidad*” (LOJO, 2010c, p.282).

A maturidade de María Rosa Lojo, bem como a pesquisa histórica por ela desenvolvida e as narrativas por ela tecidas, funcionaram como pilares para que a multifacetada exilada, que dispunha do corredor ou do entrelugar como *locus* próprio, construísse, como o Quíron centáurico, a própria cura. Os temas do exílio, do apátrida, do suicídio materno e da loucura fraterna mantêm-se na obra de Lojo de maneira pungente, porém agora são bordados com linhas mais finas, em cores mais suaves e trama mais elaborada.

Para narrar o conflito entre a geração dos pais (emigrados e exilados europeus, especialmente espanhóis, que vieram à América depois das grandes guerras) e a geração dos filhos (argentinos, que sofrem pela pátria), Lojo-Moira, já no primeiro capítulo de *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste*, o primeiro romance publicado por ela, dialogicamente apresenta o pai comunista/ateu, a mãe franquista/católica e o filho nascido na Argentina. Conquanto a personagem seja masculina, a Miguel é conferido o status de “*exiliado hijo*”, a ser partilhado, posteriormente, com Rosa de *Árbol de familia*(2010) e Frik de *Todos éramos hijos* (2014). Os nomes das personagens maternas diferem: Carmen, na obra de 1987, e Ana, nas de 2010 e 2014, mas a beleza de cada uma delas na juventude é sempre comparada à da atriz Rita Hayworth e, na maturidade, todas apresentam enfermidades que as descaracterizam.

Diferentemente do que ocorre nos dois romances publicados na segunda década do século XXI, em *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste*, de 1987, as personagens são introduzidas explicitamente, com palavras bastante ásperas, na conversa entre don Juan e o filho.

– Ella y su condenada familia se han pasado la vida tirándoles de las faldas a los curas. *Franquistas de mierda, beatos*. Di que tu madre era guapa, *más guapa quela Rita Hayworth*. Son las trampas de la naturaleza. Ahora los dos somos viejos,

*ella está hecha una bruja por dentro y por fuera* y no podemos cambiar dos palabras en paz (LOJO, 1987, p.16-17, grifos meus).

Os pais de Miguel e de Frik expressaram suas visões de mundo ao decidir sobre a escola (laica ou católica) onde os filhos deveriam estudar. Se a discussão de Antón e Ana é narrada de forma ironicamente sutil em *Todos éramos hijos*, aqui são rudes os termos utilizados por Juan para relembrar o mesmo momento vivido com Carmen:

–¿Y por qué va a ser? Por presumir. *Como toda su casta de militares arruinados, de jugadores y calaveras. Como sus tíos curas de salón y sus primos de la alta sociedad.* Cuando tu madre se empeñó en mandarte a ese colegio, solo con el pretexto de que estaba cerca, yo pensé, pues bueno, si el chico es inteligente –que lo eras, vaya si eras listo – él solo se quitará las telarañas de la cabeza. Y me imagino que estarás desengañado (LOJO, 1987, p. 17, grifos meus).

Há coincidência de temas nos romances de 1987, 2010 e 2014. Entretanto, se no primeiro existe uma guerra explícita, nos dois últimos romances são construídos perdão e paz, na melhor tradução do “narrar e curar...”. A história familiar vivida “*contribuye seguramente a dotar de un espesor dramático particular cuanto se narra en Finisterre*”, afirma Lojo (2008,p.151), mas não apenas aí, acredito. Em vários outros momentos ou personagens é possível verificar a aproximação da ficção lojeana com a história pessoal de María Rosa, como ocorre com “*Doña Ana y Baigorria,[que] con su renuncia y su desgarramiento son de algún modo sesgado, oblicuo y no reduccionista, mis padres, y son todos los exiliados. El desdoblamiento de Rosalind es también de algún modo, el que yo misma sufrí*” (LOJO, 2008, p.151).

Ainda que em *Árbol de familia* a criação de um paraíso para a mãe se dê de forma escatológica, de onde “[...] *doña Ana saldrá, por fin, esta vez, semiciega y parpadeante como un vampiro tembloroso*”, a autora tece para ela um escudo protetor, a fim de que esta possa sair “*sin pulverizarse como los vampiros cuando la luz los toca, porque los dedos empecinados de su amiga bastarán para protegerla*” (LOJO, 2010e, p.283); mesmo oblíqua, a luz de um projeto de perdão se deixa entrever. Principalmente se nos ativermos à noção lojeana de “vampiro”, tecida em *Esperan la mañana verde* (1998): nem repulsivos, nem malvados, como descritos nas lendas, eles não assumem formas humanas nem mordem o pescoço, não parecem fortes e não beijam com os lábios nem atacam com presas. São, ao contrario, delicados como teias de aranha e pequenos como vagalumes.

*Fragilidad de los vampiros* (LOJO, 2011b, p.75)

Algunas veces cazamos vampiros. *No son repulsivos ni malvados como cuentan las leyendas y predicán las moralejas.* Tampoco asumen formas humanas ni muerden el cuello de las mujeres hermosas para darles un placer que humilla a todos

los varones mortales. No parecen fuertes y no besan con labios ni atacan con colmillos. *Al contrario, son delicados como telas de araña y pequeños como luciérnagas.*

Para atraparlos hay que esperar desnudos en la oscuridad y adelantar al vacío una red pálida y furiosa. El blanco de la piel o de los ojos o de los dientes, las reverberaciones lunares de la red, los marean. El olor del cuerpo sin ropas los conduce, la fantasía del cazador los abraza con ardiente silencio. Es fácil entonces asirlos entre las yemas de los dedos para devorarlos o encerrarlos en frascos transparentes. Algunos los esconden entre los vellos del pubis, otros los disuelven en jugo de adormideras para que el significado de sus sueños exceda la miseria de los días que mueren.

Otros se vuelven vampiros también ellos: criaturas de belleza incomprensible, víctimas de los nuevos cazadores que aguardan, los cuerpos irradiantes como lámparas (LOJO, 2011b, p.75, grifos meus).

Em *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste* (1987), Miguel e o pai, nos arredores de uma Buenos Aires cosmopolita, depois de conversarem um pouco, se aproximam, os dois “*al borde de un barranco. El abajo no existe o tal vez es el arriba, y el fondo se confunde con el cielo. Vestidos de harapos de nube o de excrementos de la tierra, solitarios como los últimos parias del mundo*” (LOJO, 1987, p.22). Filhos, ambos, do abandono que tudo envolve, talvez estejam “*espantosamente acompañados por la abrumadora compañía del Otro (el incomprensible, el inaccesible) que se iguala con la más profunda soledad*” (LOJO, 1987, p.22). Miguel e o pai, ainda que exilados, desterrados, não estão nas tolderías mapuche do século XIX, nem foram feitos cativos pelos ranquel em um *malón* que lhes tirou filho e marido (como a Rosalind) ou a possibilidade de um casamento que assegurasse segurança financeira e turnês teatrais (como a dona Ana). Mesmo no deserto de *Finisterre* (2005), onde “*las vidas se deshacían como manojos de hilos sueltos, enredadas en el viento, sin detenerse en ningún sitio*” (LOJO, 2011c, p.233), espaço do desterró, por excelencia, onde “*Ninguna mueca humana quedaba inscripta en esos espacios donde el suelo era un cielo invertido, donde el cielo devoraba al suelo para volverlo ingrávido*” (LOJO, 2011c, p.233), para tecer a definição ontológica do nada, a autora constrói belas metáforas e intrincados paradoxos. Não há “*harapos de nube o de excrementos de la tierra*” como no primeiro romance de Lojo (1987, p.22).

María Rosa é o exemplo perfeito da Ariadne, deusa híbrida proposta por Ana Maria Machado (2003, p.195) no artigo “O Tao da teia: sobre textos e têxteis”: “sintese entre Aracne e Ariadne [...] aquela que tece com perfeição os fios que irão um dia orientar sua própria saída do labirinto, desafiando o patriarca e derrotando o tirano”. A criação de um novo

tecido, uma outra trama e uma duradoura linhagem, pela herdeira das primeiras tecelãs, Pandora e Eva, já está sendo, por ela, constituída.

## PALAVRAS FINAIS

Esta monografia buscou demonstrar que ao estabelecer o diálogo entre literatura, história e memória, María Rosa Lojo faz uso da herança, comum às mulheres, recebida das Deusas Tecelãs e cria, com sabedoria e beleza, uma teia de narrativas de extração histórica, bastante feminina e lírica. Embora vários pontos do bordado lojeano sejam destacados pelo contraste, o trabalho da autora é agregador. Mulheres e homens, heróis e vilões, personagens históricos e ficcionais, cêntricos e periféricos, indígenas e brancos, cativas e guerreiros, escritoras e leitores são resgatados da invisibilidade, do engessamento das histórias oficiais, das lápides do Cemitério da Recoleta, do deserto pleno de possibilidades, das barracas e das mansões, em microficcões, contos e romances que abarcam um período de tempo bastante amplo (do século XVI ao XX, se não mencionarmos o ontológico). Escrevendo com o olhar da libélula, Lojo (2008), oferece ao leitor a multiperspectiva para que este possa construir a sua verdade a partir de tessituras poliédricas, que a autora tece em relatos plurissignificativos.

Leitora apaixonada, que aprendeu a decifrar os signos das letras, dos cantos e dos contos com a avó materna, María Rosa saltando de um lado a outro da narrativa, vai trançando, como a Ñandutí, os fios que tira de si, tentando aproximar o leitor de questões atávicas e identitárias apenas possíveis pela literatura, “uma leitora privilegiada dos signos da história”, conforme explicita Heloísa Costa Milton (1992), pelas mentiras da ficção que permitiriam “preencher as insuficiências da vida” (ESTEVEVES, 2010). María Rosa Lojo não escolheu um gênero literário; antes, escolheu uma missão: aproximar, aos leitores, respostas possíveis a perguntas primordiais: quem sou? de onde sou?, considera Hebe Beatriz Molina (2010), pois é ele, o leitor, quem construirá suas verdades (ou desconstruirá as de outrem) a partir do pacto de leitura imposto pelas narrativas de extração histórica contemporâneas. (ESTEVEVES, 2010).

Permitindo “uma aproximação poética de todos os pontos de vista, contraditórios mas convergentes” como ensina Esteves (2010, p.18), a ficção em geral e a narrativa de extração histórica em particular deve ajudar a “superar a insatisfação que a realidade causa, deve enriquecer e completar a existência; compensar o ser humano de sua trágica condição, a de desejar e sonhar com o que não pode realmente atingir” (ESTEVEVES; MILTON, 2007, p.20). Como o personagem do primeiro livro lido por María Rosa, Nubecita, Lojo, se confessa

pertencente à espécie primária dos leitores, que engloba a dos escritores, mas os precede e que justificam a atividade da leitura exclusivamente pelo intenso prazer que sua dimensão hipnótica proporciona (LOJO, 2013a, p.9-10).

A memória afetiva desse adentramento surdo ao mundo das palavras escritas encontra eco no apoderamento de outras bibliotecas, durante toda a vida da autora, mas que começaram a arrebatá-la na infância, com livros de temática universal, emprestados pelo tio, e de temática nacional, doados pelo pai. Livros nem caros nem raros, mas que continham algo que ia além de seus conteúdos – constituíam-se o tesouro da identidade, o passaporte da memória, aquilo que permite que sejamos quem cremos ser, que nos certifica e nos confirma, em todas as migrações, em todos os trânsitos, como infere María Rosa adulta (LOJO, 2013a, p.10). Hebe Beatriz Molina (2010, p. 222). afirma que a literatura, para Lojo, é uma metáfora da vida (nascimento, amor e morte); e na busca do destino, do sentido da vida, a literatura serviria de rosa dos ventos.

Deusa Tecelã, María Rosa Lojo literalmente tece o destino de suas personagens, sina esta muitas vezes associada às vestes a elas atribuídas em cada momento da narrativa. Senhora da escritura, deusa calderoniana no Grande Teatro do Mundo, Lojo distribui a cada uma “*apariencias/ que de dudas se pasen a evidencias.*” (CALDERÓN DE LA BARCA, 2016, p.3). Filha de mãe monarquista, urbana, castelhana e pai comunista, rural, galego, María Rosa Lojo, “*producto de un amor insólito*” (LICITRA, 2001), sintetiza o ideário feminino/feminista ao conciliar as categorias de cientista, professora, narradora, mãe e esposa.

Este trabalho buscou encontrar marcas do feminino na veste e na cicatriz, na máscara e no texto dos tecidos e tessituras, tramas e texturas das narrativas lojeanas – principalmente nos relatos de *Amores insólitos de nuestra historia* (2001, 2011) e nos romances *Finesterre* (2005), *Árbol de familia* (2010) e *Todos éramos hijos* (2014), nos quais é mais explícito o detalhado trabalho de composição da fiandeira-autora. Os fios com os quais María Rosa urde sua narrativa nos contos são também utilizados em outras formas de reinventar a história. Os trajes – ou a falta deles –, mais que caracterizações, por vezes recebem o status de personagem: “*Una ligera fragancia de miosótis y el vuelvo de una falda marfil anuncian a la condesa de Clermont-Tonnerre. Intenta incorporarse para besarle la mano, pero ella lo detiene. Acaso, teme Gabriel, por repugnancia*” (LOJO, 2011a, p. 307), sendo, muitas vezes, o período todo composto por ‘feminilidades’ – todas construídas metonimicamente: “*El bastón del conde marca una divisória de aguas en el salón donde se codean terciopelos y casimires, perlas, piedras y plumas*” (LOJO, 2011a, p.308).

A partir de Esteves (2010, 2011, 2013), Cunha (2004), Rivas (2004) e da própria Lojo, a pesquisa buscou demonstrar como a mulher foi construindo uma forma própria de se colocar na literatura histórica e refletir em que medida a autora recria a história da Argentina para recriar-se argentina, como ela continua buscando a construção de sua própria argentinidade, e se também ela, autora, foi beneficiária do poder curativo do narrar (BENJAMIN, 1994; GAGNEBIN, 1985).

O inegável destaque da obra de María Rosa Lojo na literatura contemporânea não só argentina, e o expressivo painel que traça, em seus livros, do povo argentino e seu passado histórico justificaram a escolha do *corpus* desta tese, que cultivou principalmente os seguintes temas: literatura de autoria feminina hispanoamericana; narrativa de extração histórica e intrahistória literária e o apoderamento da palavra pela mulher (que a corporifica e cura), expostos em duas partes: uma teórica e outra analítica. O conceito de texto urdido por Lojo à metáfora do tecido e a maneira como o tecido/texto, associa-se à vestimenta, às máscaras e à performance dos personagens históricos e ficcionais, sempre relacionada ao ato da escritura e ao ato de apropriação do próprio corpo, especialmente no caso das mulheres e de outros personagens ex-cêntricos foram objeto de estudo desta pesquisa, que indicia o poder curativo do trabalho com a tecelagem narrativa cotejando fragmentos de obras lojeanas, principalmente dos considerados romances “autobiográficos” – *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste* (1987), *Arbol de Familia* (2010) e *Todos éramos hijos* (2014).

Para possibilitar a desconstrução de conceitos que muitas vezes prendem as mulheres (e os homens) à pré-história congelada descrita por Uslar Pietri (2007), María Rosa elabora um novo tecido utilizando os dons ofertados pelas deusas que a precederam. Assim, Lojo-Aracne, manejando habilmente as agulhas, costura os pequenos retalhos de lembranças familiares e históricas para resgatar outras mulheres, escritoras ou não, do Rio de Lesmosyne; Lojo-Atena, com sabedoria, entrelaça os fios que estruturam os múltiplos universos narrativos onde Lojo-Sheherazade, com histórias que encantam, dá corporeidade à palavra, evocando seu poder transformador. Enquanto Lojo-Ariadne imagina possíveis saídas de labirintos espirituais e Lojo-Oceânide trabalha tecendo e destecendo as ondas reflexivas, Lojo-Moira corta impiedosamente o “fio da vida” dos muitos discursos hegemônicos. Lojo-Ñandutí tira de si, de pesquisas e vivências, os fios para tecer seu bordado com propriedades curativas. Lojo-Mama Quilla, interligada ao Princípio Feminino, revela a consciência cíclica das mulheres que vivenciam o tempo como qualidade e Lojo-Mama Occlo povoa/ civiliza mundos imaginários para que os leitores possam relativizar/reconstruir as próprias realidades.



## REFERÊNCIAS

AINSA, Fernando. El proceso de la nueva narrativa latinoamericana. De la historia y la parodia. *El Nacional*, Caracas, 17 dez. 1988. p. C 7-8.

AINSA, Fernando. Invención literaria y ‘reconstrucción’ histórica en la nueva narrativa latinoamericana. In: KOHUT, Karl (Ed.) *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Frankfurt; Madrid: Vervuert, 1997.

AINSA, Fernando. La nueva novela histórica latinoamericana. *Plural*, 240(82-85), México, 1991.

AINSA, Fernando. *Reescribir el pasado. Historia y Ficción en América Latina*. Caracas: Celarg, 2003.

ALIHUEN. *Diccionario Mapudungun – Ranculche – Mapuche – Español*. Disponível em: <<http://www.alihuen.org.ar/eco-chicos/diccionario-mapudungun-ranculche-mapuche-espa-ol-2.html>>. Acesso em: 31 out. 2016.

ALLOATTI, Norma. Urdimbres de Mnemosine: construcciones identitarias en *Cuerpos resplandecientes* y *Árbol de familia* de María Rosa Lojo. *A Contracorriente*, vol. 9, no. 3, Primavera/2012, p. 225-253. Disponível em: <[www.ncsu.edu/acontracorriente](http://www.ncsu.edu/acontracorriente)>. Acesso em: 20 abr. 2014.

ALONSO, Amado. *Ensayo sobre la novela histórica*. Madrid: Gredos, 1987.

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jaqueline. *O que é feminismo*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

ALVES, Ivia. Amor e submissão: formas de resistência da literatura de autoria feminina. In: RAMALHO, Christina. *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. *Novos estudos CEBRAP*. São Paulo, nº 77, p. 205-220, março de 2007.

ARANTES, Guilherme. Aprendendo a jogar. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/guilherme-arantes/46301/>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. In: \_\_\_\_\_ *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Disponível em: <<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/romance/marm05.pdf>>. Acesso 7 mar 2016

AVELAR E DUARTE. *Internet no Brasil 2015* (estatísticas). Disponível em: <<http://www.avellareduarte.com.br/fases-projetos/conceituacao/demandas-do->

publico/pesquisas-de-usuarios-atividades-2/internet-no-brasil-2015-dados-e-fontes/>. Acesso em: 15 abr. 2016

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Trad. Yara Frateschi Vieira, São Paulo: HUICITEC, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética (A teoria do romance)*. Trad. Aurora F. Bernardini et al. 2. ed., São Paulo: Ed UNESP; HUICITEC, 1990.

BALDIM, Bia. Camille Claudel – Arte, paixão e loucura. *Aventuras na história: para viajar no tempo*, São Paulo, n. 05, jan. 2004. Disponível em: <<http://guiadoestudante.abril.com.br/aventuras-historia/camille-claudel-arte-paixao-loucura-433551.shtml>>. Acesso em: 13 maio 2016.

BARROS, Thereza Leitão de. Públia Hortência. In: \_\_\_\_\_. *Escritoras de Portugal*. Gênio Feminino revelado na Literatura Portuguesa. Lisboa: Typographia de Antonio B. Nunes, 1924. Volume I, p.85-87; 99-104. Disponível em: <<http://www2.uned.es/bieses/Leitao/Leitao-3.pdf>>. Acesso em: 20 maio 2016.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. Jacob Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BARTHES, Roland. *Sistema de la moda*. Colección Comunicación Visual. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1978. Disponível em: <[https://www.academia.edu/15102136/SISTEMA\\_DE\\_LA\\_MODALIDAD\\_ROLAND\\_BARTHES](https://www.academia.edu/15102136/SISTEMA_DE_LA_MODALIDAD_ROLAND_BARTHES)>. Acesso em: 20 out. 2016.

BASTOS, Alcmeno. *Introdução ao romance histórico*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. A experiência vivida. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967. Disponível em: <<http://brasil.indymedia.org/media/2008/01/409680.pdf>>. Acesso em: 15 fev. 2016.

BELLIN, Greicy Pinto. A crítica literária feminista e os estudos de gênero: um passeio pelo território selvagem. *Revista Fronteira Z*, n. 7, v. 3, p. 14-50, São Paulo, dezembro, 2011. Disponível em: <[http://www4.pucsp.br/revistafrenteiraz/numeros\\_anteriores/n7/download/pdf/artigos\\_Greicy.pdf](http://www4.pucsp.br/revistafrenteiraz/numeros_anteriores/n7/download/pdf/artigos_Greicy.pdf)>. Acesso em: 8 dez. 2015.

BELNHAK, Gabriela; DIAS Marlon. Elas querem queimar o sutiã e muito mais. *Revista O Viés – Jornalismo a Contrapelo*, 18 set. 2012. Disponível em: <<http://www.revistaovies.com/colaboradores/2012/09/elas-querem-queimar-o-sutia-e-muito-mais/>>. Acesso em: 25 abr. 2016

BENJAMIN, Walter. Conto e cura. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas II*. Rua de mão única. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1997. p. 269.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1985.

BÍBLIA SAGRADA. Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/>>. Acesso em: 31 out. 2016.

BIBLIOTECA DIGITAL MUNDIAL. *O livro da cidade das mulheres*. Disponível em: <<https://www.wdl.org/pt/item/4391/>>. Acesso em: 13 fev. 2016

BIOGRAFÍAS Y VIDAS (La enciclopedia biográfica em línea). *Sor Juana Inés de La Cruz*. Disponível em: <[http://www.biografiasyvidas.com/biografia/j/juana\\_ines.htm](http://www.biografiasyvidas.com/biografia/j/juana_ines.htm)>. Acesso em: 17 dez. 2016

BONNICI, Thomas. *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências*. Maringá: EDUEM, 2007.

BONUMÁ, Tatiana; SOALHEIRO, Bárbara; BADOCCO, Marcello. Que mulher é essa? *Super Interessante*, 196, janeiro 2004, Disponível em: <<http://super.abril.com.br/historia/que-mulher-e-essa>>. Acesso em: 1 abr. 2015

BOTTON, Fernando Bagiotto; SENNETT, Richard. O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade. *Antíteses Dossiê Manifestações culturais. Perspectivas da diversidade*, vol. 3, n. 5, jan.-jun. de 2010, p. 623 - 633. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses>>. Acesso em: 20 set. 2016.

BRITO, José Domingos de. Grandes entrevistas: Carlos Fuentes. *Tiro de Letra*, 6 out. 1997. Disponível em: <<http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/CarlosFuentes.htm>>. Acesso em: 12 out. 2015

BROULLÓN ACUÑA, Esmeralda. Linajes y culturas diaspóricas lojianas. La genealogía como dispositivo de protección en el exterior. *Intersecciones antropológicas*, vol.14, no.1, Olavarría, jun. 2013. Disponível em: <[http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1850-373X2013000100001](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1850-373X2013000100001)>. Acesso em: 07 set. 2016

BURGOS DÍAZ, Elvira. Desconstrução e subversão: Judith Butler. Trad. Magda Guadalupe dos Santos e Bárbara Bastos. *Sapere Aude*, v.4, n.7, p.441-464, Belo Horizonte, 1º sem. 2013. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/SapereAude/article/viewFile/5543/5507>>. Acesso em: 12 jul.2016

BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Ed. UNESP, 1992.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *El gran teatro del mundo*. Auto sacramental alegórico. p.3, Linhas 63-64. Disponível em: <[http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca\\_digital/libros/c/Calderon%20de%20la%20Barca%20-%20El%20gran%20teatro%20del%20mundo.pdf](http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/c/Calderon%20de%20la%20Barca%20-%20El%20gran%20teatro%20del%20mundo.pdf)>. Acesso em: 4 jan. 2016.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Gênero. In: JOBIM, José Luís (Org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 111-126.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Nacional, 1965.

CASTILHO, Kátia e MARTINS, Marcelo. Moda. 2005. Disponível em: <[http://www2.anhembi.br/html/ead01/semiotica\\_moda/pdf/aula\\_05.pdf](http://www2.anhembi.br/html/ead01/semiotica_moda/pdf/aula_05.pdf)>. Acesso em: 20 set. 2016.

CHAVES, Flávio Loureiro. *História e Literatura*. Porto Alegre: Editora da Universidade; UFRGS, 1999.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Trad. Manuel Silvar; Arturo Rodríguez. Barcelona: Editorial Herder, 1986. Disponível em: <<http://minhateca.com.br/gsramaral/Livros/diccionario+de+los+simbolos+-+jean+chevalier,46067143.pdf>>. Acesso em: 11 abr. 2014.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 21. ed. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

COELHO, Nelly Novaes. O desafio do cânone: consciência histórica *versus* discurso em crise. In: CUNHA, Helena Parente (Org.). *Desafiando o cânone: aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70/80)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

COLASANTI, Marina. Por que nos perguntam se existimos. In: SHARPE, Peggy (Org.). *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Mulheres; Goiânia: Ed UFG, 1997. p.33-42.

COLOMBI, Beatriz. La respuesta y sus vestidos: tipos discursivos y redes de poder en la respuesta a Sor Filotea. *Mora. Revista del Área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer*, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, N.º 2, nov. 1996. Disponível em: <<http://www.dartmouth.edu/~sorjuana/Commentaries/Colombi/Colombi.html>>. Acesso em: 17 dez. 2016

CORTÊZ, Natascha. Ouça, Lola, ouça. *Revista TRIP-TPM*, 5 jul. 2013. Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/tpm/ouca-lola-ouca>>. Acesso em: 13 fev. 2016.

CRESPO BUITURÓN, Marcela Gladys. *Andar por los bordes. Entre la Historia y la Ficción: El exilio sin protagonistas de María Rosa Lojo*. 2008. 320 f. Tesis Doctoral. Facultad de Letras. Departamento de Filología Hispánica. Universidad de Lleida, 2008. Disponível em <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01593852768921836350035/032076.pdf>> Acesso em: 12 out.2012

CRESPO BUITURÓN, Marcela Gladys. *Buenos Aires: la orilla frente al abismo. Sujeto, ciudad y palabra en el exilio argentino*. Alicante: Universidad de Alicante: Taller Digital, 2009. Disponível em: <<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/litEx/12482512006023768532624/034086.pdf>> Acesso em: 29 fev. 2016

CRESPO RODAS, Alfonso. *Lydia: una mujer en la historia*. La Paz: Plural, 1999.

CRUZ VARELA: Juana de Arco "me utilizó para contar su historia". *elmundolibro.com*, Madri, 13 maio 2003. Disponível em:<<http://www.elmundo.es/elmundolibro/2003/05/13/historia/1052841205.html>>. Acesso em 10 set. 2016.

CUESTA, Mabel R. Ficción de Historia: Otro sujeto mujer en busca de genealogía. Una lectura de *La hija de Cuba*. *Especulo*, n. 41, año XIV, mar.-jun. 2009, Disponível em: <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero41/hijacuba.html>> Acesso em: 10 set. 2016.

CUNHA, Glória da (Org.). *La narrativa histórica de escritoras latino-americanas*. Buenos Aires: Corregidor, 2004.

CUNHA-GIABBAI, Glória da. *Mujer e historia*. La narrativa de Ana Teresa Torres. Caracas: CAL, 1994.

D'ANGELO, Luisa Bertramini. Premio Nobel: as 14 mulheres que ganharam o maior premio de literatura do mundo. *NotaTerapia*. Mar. 2016. Disponível em: <<http://notaterapia.com.br/2016/03/07/premio-nobel-as-14-mulheres-que-ganharam-o-maior-premio-de-literatura-do-mundo/>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

DE LA CRUZ, Sor Juana Inés. Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz, 1691. *Antología del Ensayo*. Disponível em: <<http://www.ensayistas.org/antologia/XVII/sorjuana/sorjuana1.htm>>. Acesso em: 17 dez. 2016

DEL PRIORE, Mary. História das mulheres: as vozes do silêncio. In: FREITAS, Marcos Cezar. (Org.). *Historiografia brasileira em perspectiva*. 4.ed. São Paulo: Contexto, 2001. p. 217-235.

DUARTE, Constância L. Arquivos de mulheres e mulheres anarquistas: histórias de uma história malcontada. *Revista Gênero*. Niterói, v. 9, n. 2, p. 11-17, 1º sem. 2009. p. 11-17.

Disponível em:  
<<http://www.revistagenero.uff.br/index.php/revistagenero/article/viewFile/78/54>>. Acesso em: 25 jun. 2016.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e Literatura no Brasil. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 151-172, 2003. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142003000300010&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142003000300010&script=sci_arttext)> Acesso em 24 abr. 2013.

DUARTE, Constância Lima. O cânone literário e a autoria feminina. In: AGUIAR, Neuma (Org.). *Gênero e ciências humanas: desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997. p.85-94. Disponível em: <<http://www.midiaindependente.org/media/2007/08/390676.pdf>> Último acesso em: 29 fev. 2016.

ELIADE, Mircea. *Mito y Realidad*. Trad. Luis Gil. Barcelona: Editorial Kairós, 1999.

ENCYCLOPHEDIE UNIVERSALIS. *Herrade de Landsberg*. Disponível em: <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/herrade-de-landsberg/>>. Acesso em: 13 fev. 2016.

EQUIPO NAYÁ (Noticias de Antropología y Arqueología). *Diccionario de Mitos y Leyendas*. Creencias populares y santos milagrosos. Disponível em: <<http://www.cuco.com.ar>>. Acesso em: 31 out. 2016.

ESTEVES, Antonio R. Apresentação: Literatura e História: Interfaces. *Miscelânea*, Assis, v.13, p.7-15, jan.-jun. 2013a.

ESTEVES, Antonio R. En busca del paraíso: la representación de los germánicos en la obra de María Rosa Lojo. In: FANJUL, Adrián Pablo; MARTIN, Ivan Rodrigues; SANTOS, Margareth (Org.). *Atas do VII Congresso Brasileiro de Hispanistas* [Salvador-BA, 3 a 6 de setembro de 2012]. São Paulo: ABH, 2013b. p.163-168.

ESTEVES, Antonio R. Fronteiras do fantástico, do mágico e do maravilhoso na literatura argentina contemporânea: *La pasión de los nómades* (1994), de María Rosa Lojo. In: RAMOS, Maria Celeste Tommasello; ALVES, María Cláudia Rodrigues; HATTNER, Alvaro Luiz (Org.). *Pelas veredas do fantástico, do mítico e do maravilhoso*. São Paulo: Cultura Acadêmica; São José do Rio Preto: HN, 2013c, p. 121-145. Disponível em: <[http://editorahn.grupohn.com.br/wp-content/uploads/sites/16/2014/01/Fant%C3%A1stico\\_PDF.pdf](http://editorahn.grupohn.com.br/wp-content/uploads/sites/16/2014/01/Fant%C3%A1stico_PDF.pdf)> Acesso em 4 nov 2015.

ESTEVES, Antonio R. Fronteiras e trânsitos. (Cartografias do céu, da terra e do corpo em um relato de María Rosa Lojo). In: SANTOS, R. C. Z.; ESTEVES, A. R.; RAMOS, W. F. (Org.) *Hispanismo & Fronteira*. Anais do VI Congresso Brasileiro de Hispanistas - II Congresso Internacional da Associação Brasileira de Hispanistas. Campo Grande: Ed. UFMS, 2011.

ESTEVEVES, Antonio R. Imagens do exílio: os “corredores da memória” de María Rosa Lojo. In: GONZÁLEZ, Elena Palmero; COSER, Stelamaris (Org.). *Entre traços e rasuras: intervenções da memória na escrita das Américas*. Rio de Janeiro: 7Letras; Faperj, 2013d.

ESTEVEVES, Antonio R. *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.

ESTEVEVES, Antonio R.; MILTON, Heloísa Costa. Narrativas de extração histórica. In: CARLOS, Ana Maria; ESTEVEVES, Antonio R. *Ficção e História: leituras de romances contemporâneos*. Assis: Ed. Unesp, 2007. p. 9-28.

ESTEVEVES, Antonio R.; ZANOTO, Sérgio Augusto. (orgs.) Literaturas de viagem – viagens na literatura. In: \_\_\_\_\_. *Literaturas de viagem – viagens na literatura*. Assis: Triunfal; Ed. Unesp, 2010. p. 13-28.

EXÉRCITO BRASILEIRO. *Mulheres no Exército*. Disponível em: <[http://www.eb.mil.br/web/ingresso/duvidas-mais-frequentes/-/asset\\_publisher/ckAykoibxYRW/content/mulheres-no-exerci-1?redirect=http%3A%2F%2Fwww.eb.mil.br%2Fweb%2Fingresso%2Fduvidas-mais-frequentes%3Fp\\_p\\_id%3D101\\_INSTANCE\\_ckAykoibxYRW%26p\\_p\\_lifecycle%3D0%26p\\_p\\_state%3Dnormal%26p\\_p\\_mode%3Dview%26p\\_p\\_col\\_id%3Dcolumn-1%26p\\_p\\_col\\_count%3D1](http://www.eb.mil.br/web/ingresso/duvidas-mais-frequentes/-/asset_publisher/ckAykoibxYRW/content/mulheres-no-exerci-1?redirect=http%3A%2F%2Fwww.eb.mil.br%2Fweb%2Fingresso%2Fduvidas-mais-frequentes%3Fp_p_id%3D101_INSTANCE_ckAykoibxYRW%26p_p_lifecycle%3D0%26p_p_state%3Dnormal%26p_p_mode%3Dview%26p_p_col_id%3Dcolumn-1%26p_p_col_count%3D1)>. Acesso em 12 abr. 2016.

FAUR, Mirella. *Anuário da Grande Mãe*. Guia prático de rituais para celebrar a Deusa. 2. ed. São Paulo: Gaia, 2001.

FAUR, Mirella. Fiar e tecer, as artes mágicas femininas. *Teia de Théa*. Disponível em: <<http://www.teiadethea.org/?q=node/170>>. Acesso em: 21 set. 2015.

FERNÁNDEZ PRIETO, Celia. *Historia y novela: poética de la novela histórica*. Barañáin: EUNSA, 1998.

FERNÁNDEZ VIVAS, Leandro. María Rosa Lojo: a los artistas nos gusta soñar. Entrevista a Gabriel Colonna. *Castelar Digital*, Castelar, 16 nov. 2015. Disponível em: <<http://www.castelar-digital.com.ar/nota.asp?id=474>>. Acesso em: 18 nov. 2015

FERRER, Sandra. La escritora rebelde George Sand (1804-1876), *Mujeres en la historia*, jun. 2015. Disponível em: <<http://www.mujeresenlahistoria.com/2015/06/la-escritora-rebelde-george-sand-1804.html>>. Acesso em: 20 mar. 2016.

FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF; Niterói: Ed UFF, 2005.

FIGUEIREDO, Vera Follain de. O romance histórico contemporâneo na América Latina. Da alegria e da angústia de diluir fronteiras: o romance histórico, hoje, na América Latina.

*Revista Brasil de Literatura*. Rio de Janeiro: 1997. Disponível em: <<http://filipe.tripod.com/vera.html>>. Acesso em: 2 abr. 2016.

FILER, Malva A. *Una mujer de fin de siglo*: Eduarda Mansilla, una vida y una época. In: ARANCIBIA, Juana A.; FILER, Malva A.; TEZANOS-PINTO, Rosa (eds.). *María Rosa Lojo: la reunión de lejanías*. Buenos Aires: ILCH, 2007. p. 197-203.

FLAWIÁ DE FERNÁNDEZ, Nilda. Mujeres, hombres; pasado y presente en dos novelas de María Rosa Lojo [*La pasión de los nómades* y *Una mujer de fin de siglo*], *Itinerarios literarios. Construcciones y reconstrucciones identitarias*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2001, p. 83-94. Disponível em: <[www.mariarosalajo.com.ar](http://www.mariarosalajo.com.ar)>. Acesso em: 31 jul. 2010.

FUENTES, Carlos. *Valiente Mundo Nuevo*. México: FCE, 1992.

FUNCK, Susana Bornéo; SCHMIDT, Rita Terezinha. Liberdade, justiça e igualdade para as mulheres: entrevista com Toril Moi. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 15(1): p. 107-122, janeiro-abril/2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v15n1/a07v15n1.pdf>>. Acesso em: 4 nov. 2015.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Narrar e curar. Folha de São Paulo - Folhetim*, São Paulo, 1 set. 1985, p. 11.

GAGO, Célia. Fiar tecer, narrar, criar. *Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica*, Rio de Janeiro. Disponível em: <[http://sbpa-rj.org.br/site/?page\\_id=470](http://sbpa-rj.org.br/site/?page_id=470)>. Acesso em: 30 abr. 2016.

GARCÍA GUAL, Carlos. *Apología de la novela histórica*. Barcelona: Península, 2002.

GARCÍA PINTO, Magdalena. Entrevista con Abel Pose. *Revista Iberoamericana*. (146-147):493-508, 1989.

GIUFFRÉ, Mercedes. Entrevista con María Rosa Lojo. In: \_\_\_\_\_. *En busca de una identidad. La novela histórica en Argentina*. Buenos Aires: Ed. del Signo. 2004. p. 109-127.

GOBBI, Márcia V. Z. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. *Itinerários: Revista de Literatura*. 19: 37-57, Araraquara, 2004.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (Comp.). *Historia y Ficción en la Narrativa Hispanoamericana* - Coloquio de Yale. Caracas: Monte Ávila, 1984.

GONZÁLEZ, Mario M. O romance que lê as leituras da história. *Hispanista*. Vol I, nº 2, julho-agosto-setembro, 2000. Disponível em: <<http://www.hispanista.com.br/revista/artigo13.htm>>. Acesso em: 4 nov.2014.

GRILLO, Rosa María. El nuevo descubrimiento de América en femenino: María Rosa Lojo y las mujeres argentinas. p.185-201. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4536801.pdf>>. Acesso em: 13 fev. 2017.



GUERRA, Lucía. *Ciudad, género e imaginarios urbanos en la narrativa latinoamericana*. Santiago (Chile): Cuarto Próprio, 2014.

GUIBERT, Alejandra. Kassiane. *Mujeres para pensar*, set. 2008. Disponível em: <<https://mujeresparapensar.wordpress.com/2008/09/18/kassiane/>>. Acesso em: 29 jun. 2016.

HALPERÍN DONGHI, Tulio. *Una nación para el desierto argentino*. Buenos Aires: Prometo Libros, 2005.

HOBBSAWN, Eric J.. A volta da narrativa. In *Sobre história*. Trad. C. Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HOLLANDA, Heloisa B. Feminismo em tempos pós-modernos. In: \_\_\_\_\_. (Org). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 7-19.

HUNCIAU, Núbia. Entrelugar. In FIGUEIREDO, E. (Org.) *Conceitos de literatura e de cultura*. 2.ed. Niterói, Ed UFF; Juiz de Fora, Ed UFJF.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. R. Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível? Trad. Hugo Mader. *Novos Estudos*. CEBRAP, São Paulo, nº 77, p. 185-203, março de 2007.

JITRIK, Noé. *Historia e imaginación*. Las posibilidades de un género. Buenos Aires: Biblos, 1995.

JITRIK, Noé. *Panorama histórico de la literatura argentina*. Buenos Aires: Ateneo, 2009.

KOSS, Monika Von. A deusa tecelã. *Caldeirão da Deusa*. Disponível em: <<http://www.monikavonkoss.com.br/caldeirao-da-deusa/deusa-tecel%C3%A3>>. Acesso em: 18 mar. 2016

KUNDERA, Milan. *O livro do riso e do esquecimento*. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008

LARIOS, Marco Aurelio. Espejo de dos rostros: modernidad y postmodernidad en el tratamiento de la historia. In: HOHUT, Karl. (Ed.) *La invención del pasado*. La novela histórica en el marco de la postmodernidad. Frankfurt; Madrid: Vevuert, 1997. p. 130-136.

LE GOFF, Jacques. *História & Memória*. 7 ed. Trad. Bernardo Leitão *et al*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

LEMAIRE, Ria. Repensando a História Literária. In: HOLLANDA, Heloísa B. (Org.) *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 58-71

LIBERTAD SUÁREZ, Mariana. Colgando por exceso: historia, ética e identidad en la novela *Colombina Descubierta*, de Alicia Freilich. *Andamios*. Revista de Investigación, 5 dez. 2008. Disponible em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62811466011>>. Acceso em: 7 set. 2016.

LICITRA, Josefina. María Rosa Lojo. Esos raros amores viejos, *La Nación revista*, 23 dez 2001. Disponible em: <<http://www.lanacion.com.ar/212401-maria-rosa-lojo-br-esos-raros-amores-viejos>>. Acceso em: 4 nov. 2014.

LOBO, Luiza. A literatura de autoria feminina na América Latina. *Revista Brasil de Literatura*. Rio de Janeiro, ano I, 1997. Disponible em: <<http://www.members.tripod.com/~lfilipe/LLobo.html>>. Acceso em: 20 set. 2002.

LOJO, María Rosa *et al.* Introducción. In: MANSILLA, Eduarda. *Lucía Miranda (1860)*. Ed., intr. y notas de María Rosa Lojo *et al.* Madridf: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert. 2007.

LOJO, María Rosa *et al.* Pasos nuevos en espacios habituales. In: DRUCARFF, Elsa. (Org) *Historia Crítica de la Literatura Argentina* (Vol. 11, La narración gana la partida). Buenos Aires: Emecé 2000. p. 19-48.

LOJO, María Rosa. Al margen del canon. *Ñ – Revista de Cultura* nº 371. Buenos Aires, 06 nov 2010a. p. 20-21.

LOJO, María Rosa. Algunas relecturas de Facundo a fines del siglo XIX. *Biblioteca Virtual Universal Miguel de Cervantes*. Buenos Aires: Editorial del Cardo, 2010b. Disponible em: <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/152971.pdf>>. Acceso em: 01 abr. 2016.

LOJO, María Rosa. *Amores insólitos de nuestra historia*. 2. ed. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2011a.

LOJO, María Rosa. *Árbol de familia*. 2. ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2012a.

LOJO, María Rosa. *Árbol de familia*. Buenos Aires: Sudamericana, 2010c

LOJO, María Rosa. *Bosque de Ojos*. Microficciones y otros textos breves. Buenos Aires: Sudamericana, 2011b.

LOJO, María Rosa. *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1987. Disponible em: <[www.mariarosalajo.com.ar](http://www.mariarosalajo.com.ar)>. Acceso em: 17 ago. 2012.

LOJO, María Rosa. Confesiones de una lectora. Cómo leer me hizo escribir. VII ENCUENTRO DE PROFESORES DE LENGUA ESPAÑOLA DEL ESTADO DE PARANÁ Problematizando fronteras lingüísticas, literarias, culturales y formativas, 7, 2013, Curitiba. *Anais...* Curitiba: UFPR, 2013a. p.7-23.

LOJO, María Rosa. El indio como “prójimo”, la mujer como el “otro” en *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla”. *Alba de América*. nº 26 e 27, vol 14, 1996a. (p. 131-137). Disponível em: <[www.mariarosalajo.com.ar](http://www.mariarosalajo.com.ar)>. Acesso em: 12 out. 2012.

LOJO, María Rosa. Escribir con ojos de libélula. In: ALTAMIRANDA, Daniel y SMITH, Esther (Coord.): *Creación y proyección de los discursos narrativos*. SIMPOSIO INTERNACIONAL DE NARRATOLOGÍA, IV. *Actas*. Buenos Aires: Editorial Dunken, 2008 (p. 71-82). Disponível em: <<http://www.mariarosalajo.com.ar/dela/index.htm>>. Acesso em: 12 abr. 2014.

LOJO, María Rosa. *Finisterre*. Buenos Aires: Debolsillo, 2011c.

LOJO, María Rosa. ‘Hablar en lenguas’, saltar sobre el abismo. *Boletín de Literatura Comparada*, XXXIII, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras (Centro de Literatura Comparada), 2008a, p.120-128.

LOJO, María Rosa. *Historias ocultas en la Recoleta*. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2012b.

LOJO, María Rosa. *La “barbarie” en la narrativa argentina*. Siglo XIX. Buenos Aires: Corregidor, 1994.

LOJO, María Rosa. La ficción histórica como memoria crítica y resistencia. ENCUENTRO PROVINCIAL DE ESCRITORES ENTERRRIANOS, III. Concepción del Uruguay: Universidad Nacional de Entre Ríos, 2007a. (p. 11-26).

LOJO, María Rosa. La novela histórica en la Argentina, del romanticismo a la postmodernidad. *Cuadernos del CILHA*, Mendoza, v.14, n.2, p.38-66, dez. 2013b. Disponível em: <[http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1852-96152013000200004&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1852-96152013000200004&script=sci_arttext)>. Acesso em: 25 abr. 2015.

LOJO, María Rosa. *La pasión de los nómades*. Buenos Aires: Debolsillo, 2008.

LOJO, María Rosa. *La princesa federal*. Buenos Aires: El Ateneo, 2010b.

LOJO, María Rosa. *Las libres del Sur*. Una novela sobre Victoria Ocampo. Buenos Aires: Sudamericana, 2004.

LOJO, María Rosa. Las Siniguales y el Único Sinigual. *Cultura Los Andes*, Mendoza, 10 mar. 2012c. Disponível em: <<http://archivo.losandes.com.ar/notas/2012/3/10/siniguales-unico-sinigual-628691.asp>> Acesso em 23 jan. 2016.

LOJO, María Rosa. Literatura y Sociedad. El pasado, entre la épica y la ficción. *La tecl@ EÑE. Revista Digital*, Año XI, 56, dic. 2012d. Disponível em: <<http://www.lateclaene.blogspot.com.br/2012/03/literatura-y-sociedad-el-pasado-entre-la.html>> Acesso em 23 jan. 2016.

LOJO, María Rosa. Los hijos del amor y del espanto. *Página 12*, 28 ene. 2010e. Disponible em: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-5876-2010->>. Acceso em: 13 fev. 2016.

LOJO, María Rosa. Lucía Miranda: un mito de origen protonacional en varias lenguas: castellano, latín, francés e inglés. *Letras*. Número monográfico: Literaturas Comparadas, n. 55-56, Ene.-Dic., 2007b, Universidad Católica Argentina. p. 109-132. Disponible em: <[www.mariarosalajo.com.ar](http://www.mariarosalajo.com.ar)>. Acceso em: 23 jan. 2013.

LOJO, María Rosa. *María Rosa Lojo*. Ficción. Ensayo/Crítica literaria de la autora. Ensayo/Crítica literaria sobre la autora. Disponible em: <<http://www.mariarosalajo.com.ar/>>. Acceso em: 29 fev. 2016.

LOJO, María Rosa. Mitos fundadores, palabras del porvenir. *El Fomento del Libro y la Lectura* 4. Propuestas y reflexiones 2002-2003. (Leído durante el 7º Foro Internacional por el Fomento del Libro y la Lectura, organizado en Agosto de 2002 por la Fundación Mempo Giardinelli y el CAELYS-CHACO), Resistencia: FMG-CAELYS, 2003, p. 49-54.

LOJO, María Rosa. Nuevas fronteras en el fin de milenio. *Cuadernos Americanos*, Nueva Época, Nº 56, Vol, 2, Marzo-Abril 1996, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 71-86. Disponible em: <[www.mariarosalajo.com.ar](http://www.mariarosalajo.com.ar)>. Acceso em: 31 jul. 2010.

LOJO, María Rosa. Por qué escribí *La pasión de los nómades* (1994): un libro y muchos viajes. *Boletín de Literatura Comparada*. Número especial 'Literatura de viajes'. Homenaje a Nicolás Dornheim. Año XXVIII – XXX, 2003-2005, p. 19-32. UNCuyo, Facultad de Filosofía y Letras. Disponible em: <[www.mariarosalajo.com.ar](http://www.mariarosalajo.com.ar)>. Acceso em: 31 jul. 2010.

LOJO, María Rosa. Quién habla en las voces de la ficción. *The Delibes Chair at The Graduate Center, The City University of New York, COLLOQUIUM AUTOFICCIÓN/SELF-FICTION*, 5thMay, 2006a.

LOJO, María Rosa. *Todos éramos hijos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2014.

LOJO, María Rosa. Traducción y reescritura. A proposito de *Finisterre*. El hilo de la fábula. *Revista del Centro de Estudios Comparados*, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral, Año 5, 2006, nº 6: 142-157. Disponible em: <<http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/HilodelaFabula/article/view/1818/2790>> Acceso em: 18 dez. 2015

LOJO, María Rosa. Un horizonte creativo abrumador y casi inabarcable. *Perfil.com*. El observador. 15 set. 2013. Disponible em: <[http://www.perfil.com/contenidos/2013/09/15/noticia\\_0081.html](http://www.perfil.com/contenidos/2013/09/15/noticia_0081.html)>. Acceso em: 18 dez. 2015.

LOJO, María Rosa. Una escritora de dos mundos. Mínima autobiografía de una “exiliada hija”. *Revista digital Al Margen*, noviembre, 2002. Disponible em: <<http://www.almargen.com.ar/sitio/seccion/literatura/lojo/>> Acceso em: 4 nov.2014.

LOJO, María Rosa. *Una mujer de fin de siglo*. Buenos Aires: Debolsillo, 2007.

LOJO, María Rosa. Una nueva excursión a los indios ranqueles. *Ciencia Hoy*. Revista de divulgación científica y tecnológica de la Asociación Ciencia Hoy, Volumen 6, Nº 36, 1996, p. 41-50. Disponible em: <[www.mariarosalajo.com.ar](http://www.mariarosalajo.com.ar)>. Acceso em: 31 jul. 2010.

LUESAKUL, Pasuree. *La visión de “los otros”: Mujer, historia y poder en la narrativa de María Rosa Lojo*. 2012. 424 f. Tesis Doctoral. Facultad de Filología Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana. Universidad de Salamanca, 2012. Disponible em: <[http://gedos.usal.es/jspui/bitstream/10366/121381/1/DLEH\\_LuesakulPasuree\\_Tesis.pdf](http://gedos.usal.es/jspui/bitstream/10366/121381/1/DLEH_LuesakulPasuree_Tesis.pdf)>. Acceso 4 nov. 2014.

LUKÁCS, Georg. *La novela histórica*. Trad. J. Reuter. 3.ed., México: Era, 1977.

LYNCH, John. *Argentine Caudillo: Juan Manuel de Rosas*. 2ª ed. Wilmington, Del.: SR Books, 2001.

MACHADO, Ana Maria. O Tao da teia: sobre textos e têxteis. *Estudos Avançados* 17 (49), p. 173-197, 2003. Disponible em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v17n49/18403.pdf>>. Acceso em: 26 ago. 2016.

MALARD, Leticia. Romance e história. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. 6:67-81, 2002.

MANSILLA, Eduarda. *Lucía Miranda (1860)*. Ed., intr. y notas de María Rosa Lojo *et al.* Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert. 2007.

MANSILLA, Lucio Victorio. *Siete platos de arroz con leche*. Biblioteca Virtual Universal Miguel de Cervantes. Buenos Aires: Editorial del Cardo, 2006. (Digitalizado por Gonzalo Pedro Pagani). Disponible em: <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/300718.pdf>> Acceso em: 10 jan. 2016.

MANSILLA, Lucio Victorio. *Una excursión a los indios ranqueles*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1993

MARQUES, Gracielle. A voz das mulheres no romance histórico latino-americano: leituras comparadas de *Desmundo*, de Ana Miranda e *Finisterre*, de María Rosa Lojo. 2016. 234 f. Tese (Doutorado em Letras – Área de Literatura e Vida Social) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Assis, 2016. Disponible em: <<http://repositorio.unesp.br/handle/11449/143106>>. Acceso em: 10 jul. 2016.

MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis. Evolución y alcances del concepto de la novela histórica. In: *Historia y ficción en la novela venezolana*. Caracas: Monte Ávila, 1991. p. 15-54.

MARTÍNEZ, Tomás E. Ficção e história: apostas contra o futuro. *O Estado de S. Paulo*, 05 out. 1996. Caderno D, p. 10-11.

MATA INDURÁIN, Carlos. Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica. In SPANG, Karl *et al.* (Orgs.). *La novela histórica. Teoría y comentarios*. Barañáin: EUNSA, 1995.

MATOS, Maria Izilda Santos de. Gênero e história: percurso e possibilidades. In: SCHPUN, Mônica Raisa. (org). *Gênero sem fronteiras: oito olhares sobre mulheres e relações de gênero*, Florianópolis: Editora Mulheres, 1997.

MEIRELES, Cecília. Expressão feminina da poesia na América. In *Três conferências sobre cultura hispano-americana*. Departamento de Imprensa Nacional – MEC. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura, 1959. p. 61-104.

MÉNDEZ, Patricia María. La identidad indígena y sus textiles: estrategias de una política económica en la provincia de Chubut. *Mundo agrario*, La Plata, v. 10, n. 20, jan. / jun. 2010. Disponível em: <[http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1515-59942010000100015&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1515-59942010000100015&lng=es&nrm=iso)>. Acesso em: 20 abr. 2014.

MENESES, Adélia Toledo Bezerra de. O poder da Palavra. *Revista Virtual Partes*, ano I, n.9, dez. 2000. (Originalmente publicado em Folhetim, *Folhade São Paulo*, 29 jan. 1988). Disponível em: <<http://www.partes.com.br/educacao09.html>> Acesso em: 12 out. 2012

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

MILTON, Heloisa C. *As histórias da história. Retratos literários de Cristóvão Colombo*. São Paulo: FFLCH-USP, 1992. (Tese de Doutorado).

MOI, Toril. *Teoria Literaria Feminista*. Trad. Amaia Bárcena. Madrid: Cátedra, 1988.

MOLINA, Hebe Beatriz. La poética de la rosa: Modulaciones de la ficción histórica en María Rosa Lojo. In: ZONANA, Víctor Gustavo [*et al*] *Poéticas de autor en la literatura argentina desde 1950*. Vol. II. Buenos Aires: Corregidor, 2010 (p.165-226).

MONTERO, José María. Hacia la Interculturalidad: Rosario Aguilar y *La niña blanca y los pájaros sin pies*. *Romance Studies*, vol. 28, no. 4, nov. 2010, p. 259–67. Disponível em: <[http://www.academia.edu/6228824/Hacia\\_la\\_Interculturalidad\\_Rosario\\_Aguilar\\_y\\_La\\_ni%C3%B1a\\_blanca\\_y\\_los\\_p%C3%A1jaros\\_sin\\_pies](http://www.academia.edu/6228824/Hacia_la_Interculturalidad_Rosario_Aguilar_y_La_ni%C3%B1a_blanca_y_los_p%C3%A1jaros_sin_pies)>. Acesso em: 31 ago. 2016.

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. Figuras femininas na poesia de Cecília Meireles. In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, 12 e SEMINÁRIO INTERNACIONAL MULHER E LITERATURA, 3, da ANPOLL – Gênero, Identidade e Hibridismo Cultural, 2007, Ilhéus-Bahia. *Anais...* Ilhéus-Bahia: Universidade Estadual de Santa Cruz, 2007. Disponível em:

<<http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/ANA%20MARIA%20DOMINGUES%20DE%20OLIVEIRA.pdf>>. Acesso em: 28 out. 2015.

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. Representações do feminino na lírica de Cecília Meireles. *X Seminário Nacional Mulher & Literatura*, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 2001.

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. Representações do feminino na obra de Cecília Meireles. In: OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de; CAIRO, Luís Roberto Velloso. (Org.). *Américas: ensaios sobre memória e representação literária*. Assis-SP: FCL-Assis UNESP-Publicações, 2007. p.115-126.

OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. *Elogio da diferença*. O feminino emergente. São Paulo: Brasiliense, 1999.

PALACIOS, Ariel. Tomás Eloy Martínez, o ficcionista da história. *O Estado de S. Paulo*, 1 fev. 2010. Disponível em:<<http://internacional.estadao.com.br/blogs/ariel-palacios/tomas-elay-martinez-o-ficcionista-da-his/>>. Acesso em: 26 ago. 2016.

PAPESCHI, Muryel da Silva. *Juan Facundo Quiroga: um homem, vários personagens*. 2014. 119 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis: 2014. Disponível em:<<http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/123233/000824406.pdf;sequence=1>>. Acesso em: 15 abr. 2015.

PAZ, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. 3. ed. México: FCE, 1992.

PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar do estrangeiro. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 361-365.

PERILLI, Carmen. Los trabajos de la araña: Mujeres, teorías y literatura. *Espéculo*. Revista de Estudios Literarios, n 28, 2004 Disponível em:<<http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/trabaran.html>> Acesso em: 8 maio 2013

PERKOWSKA, Magdalena. *Historias híbridas*. La nueva historia latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2008.

PIÑA, Cristina. La narrativa argentina de los años setenta y ochenta. *Cuadernos Hispanoamericanos*. La cultura argentina: de la dictadura a la democracia, 517-519, 1993. (p.121-138).

PINEDA NAVAJAS, Antonio T. Espuelas nazarenas. *Caballo e historia*, fev.2015. Disponível em:<<http://caballoehistoria.blogspot.com.br/2015/02/las-espuelas-nazarenas.html>>. Acesso em: 30 set. 2016.

PINHO, Davi. Virgínia Woolf: do suicídio feminino em Julia Kristeva à androginia. *Revista Mulheres e Literatura*, vol. 15, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <<http://litcult.net/virginia-woolf-do-suicidio-feminino-em-julia-kristeva-a-androginia-davi-pinho/>>. Acesso em: 30 maio 2016.

PONS, María Cristina. El secreto de la historia y el regreso de la novela histórica. In DRUCARFF, Elsa. (Org) *Historia Crítica de la Literatura Argentina* (Vol. 11, La narración gana la partida). Buenos Aires: Emecé 2000. p. 19-48.

PONS, María Cristina. *Memorias del olvido*. La novela histórica de fines del siglo XX. Madrid: Siglo Veintiuno, 1996.

POSSE, Abel. La novela como nueva crónica de América. In: KOHUT, Karl (Ed.). *De conquistadores y conquistados*. Frankfurt: Vervuert Verlag, 1992.

QUIRANTE AMORES, Gabriela. ¿Quién dudó y quién duda? Va por ustedes. Investigación sobre *Semilla de mostaza* (1938) de Elisa Hall. Dezembro, 12, 2014b. Disponível em: <<http://investigacionsdmblog.blogspot.com.es/>>. Acesso em: 30 ago. 2016.

QUIRANTE AMORES, Gabriela. Periodismo y literatura: história de uma polémica. *Investigación sobre Semilla de mostaza (1938) de Elisa Hall*. Dezembro, 12, 2014a. Disponível em: <<http://investigacionsdmblog.blogspot.com.es/>>. Acesso em: 30 ago. 2016.

QUIRANTE AMORES, Gabriela. Usurpación de la autoria de una novela histórica escrita por una mujer. Investigación sobre *Semilla de mostaza* (1938) de Elisa Hall. Dezembro, 12, 2014c. Disponível em: <<http://investigacionsdmblog.blogspot.com.es/>>. Acesso em: 30 ago. 2016.

RAPUCCI, Cleide Antonia. Mulher e Deusa – a ideia do feminino. In: \_\_\_\_\_. *Mulher e Deusa: a construção do feminino em Fire Works* de Angela Carter. Maringá: EdUem, 2011. p.55-135.

RÉGIS, Santiago. Marina como palestrante na Aula Inaugural do Sinpro/RS – 2005. *Marina manda lembranças*. 08 dez. 2012. Disponível em: <<http://www.marinacolasanti.com/2012/12/marina-como-palestrante-na-aula.html>> Acesso em: 20 mar. 2016.

REID, Anna. *Cielos de la Tierra: ¿Utopía o Apocalipsis?Espéculo*. Revista de Estudios Literarios, n. 35, año XII, mar.-jun., 2007, Disponível em: <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero35/cielosti.html>> Acesso em: 10 set. 2016.

RESENDE, Joelma de Araújo Silva; LOPES, Sebastião Alves Teixeira. A inserção da mulher no projeto de construção nacional em *A mulher habitada* de Gioconda Belli. COLÓQUIO INTERNACIONAL LITERATURA E GÊNERO: Relações entre gênero, alteridade e poder. 2, 2014. Teresina-PI. *Anais...* Disponível em:



<[http://s3.amazonaws.com/icilg\\_meueventoweb/ckeditor\\_assets/attachments/53/joelma\\_e\\_sebastiao\\_artigo\\_ii\\_cilg.pdf](http://s3.amazonaws.com/icilg_meueventoweb/ckeditor_assets/attachments/53/joelma_e_sebastiao_artigo_ii_cilg.pdf)>. Acesso em: 7 set. 2016.

RIVAS, Luz Marina (Org.). *La Historia en la Mirada: La conciencia histórica y la intrahistoria en la narrativa de Ana Teresa Torres, Laura Antillano y Milagros Mata Gil*. Guayana, Bolívar (Venezuela): Fondo Editorial CEL Ediciones de La Casa, 1996. Disponível em:

<[http://www.academia.edu/7495873/La\\_Historia\\_en\\_la\\_Mirada\\_Compiladora\\_Luz\\_Marina\\_Rivas\\_](http://www.academia.edu/7495873/La_Historia_en_la_Mirada_Compiladora_Luz_Marina_Rivas_)>. Acesso em: 30 ago. 2016.

RIVAS, Luz Marina. *La novela intra-histórica: tres miradas femeninas de la historia venezolana*. 2. ed. Merida, Venezuela: El otro el mismo, 2004.

RODRÍGUEZ, Silvio. Mi unicornio azul. Disponível em: <<http://www.letras.com.br/silvio-rodriguez/mi-unicornio-azul/>>. Acesso em: 13 fev. 2017.

ROWLING, Joanne K. Sobre J. K. Rowling. Disponível em: <[www.jkrowling.com/pt\\_BR/#/sobre-jk-rowling](http://www.jkrowling.com/pt_BR/#/sobre-jk-rowling)>. Acesso em: 18 jun. 2016.

RUBIN, Gayle. *O tráfico de mulheres: notas sobre a “economia política” do sexo*. Trad. Christine Rufino Dabat, Edileusa Oliveira da Rocha e Sonia Corrêa. Recife: S.O.S Corpo, 1993. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/1919>>. Acesso em: 20 jan. 2015.

RUBIN, Gayle; BUTLER, Judith. Tráfico sexual: entrevista. *Cadernos Pagu*, Campinas, n.21, p.157-209, 2003. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-83332003000200008&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332003000200008&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 06 jul. 2016.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Ana Cristina dos. Algumas reflexões sobre a voz feminina na moderna narrativa hispano-americana. *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, nº 9, 1999, p. 117-128. Disponível em: <<http://www.educacion.gob.es/exterior/br/es/publicaciones/anuario/abeh99.pdf>>. Acesso em: 2 dez. 2015.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Para além do dualismo natureza/cultura – ficções do corpo feminino. *Revista Organon*, Porto Alegre, UFRGS, v.27, n. 52, 2012. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/33480/21353>> Acesso em: 29 fev. 2016.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Reescrevendo gênero, reescrevendo a nação: da teoria, da resistência, da brasilidade. In: DUARTE, Constância L. (Org.). *Gênero e representação: teoria, história e crítica*. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2002. v. 1.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Refutações ao feminismo: (des)compassos da cultura letrada brasileira. *Estudos feministas*, Florianópolis, 14 (3): 272, set-dez/2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v14n3/a11v14n3.pdf>>. Acesso em: 29 fev. 2016.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. In: NAVARRO, Márcia Hoppe (Org.). *Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Ed UFRGS, 1995.

SCHMIDT, Simone Pereira; RAMOS, Tânia Regina Oliveira. Escritoras Brasileiras do Século XIX. *Revista Mulheres e Literatura*, vol. 5, Rio de Janeiro, 2001 Disponível em: <<http://litcult.net/escritoras-brasileiras-do-seculo-xix/>>. Acesso em: 25 jun. 2016.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, p. 5-22, 1990.

SCOTT, Joan. História das mulheres. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. 3º ed. São Paulo: Ed. UNESP, 1992. Disponível em: <<https://portalconservador.com/livros/Peter-Burke-A-Escrita-da-Historia.pdf>>. Acesso em: 26 ago. 2016.

SENKEVICS, Adriano Souza. O conceito de gênero por seis autoras feministas. *Ensaios de gênero*, 9 abr. 2012. Disponível em: <<https://ensaiosdegenero.wordpress.com/2012/04/09/o-conceito-de-genero-por-seis-autoras-feministas/>>. Acesso em: 15 set. 2015.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa B. (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

SHOWALTER, Elaine. *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

SHOWALTER, Elaine. Feminist Criticism in the Wilderness. In: \_\_\_\_\_. *The new Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. New York: Pantheon Books, 1985. p. 243-270.

SILVA, Alessandro. *Memórias, exílios e viagens em La pasión de los nómades (1994), de María Rosa Lojo*. 2015. 142 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual de Londrina, Londrina: 2015.

SILVA, Carlos Augusto. Middlemarch, um romance totêmico. *Bula Revista*, nov. 2009. Disponível em: <<http://acervo.revistabula.com/posts/livros/middlemarch-um-romance-totemico>>. Acesso em: 20 mar. 2016.

SILVA, Daniel. Ananse e as histórias do céu. *Mitografias*, 20 ago. 2015. Disponível em: <<http://www.mitografias.com.br/2015/08/ananse-e-as-historias-do-deus-do-ceu/>>. Acesso em: 20 ago. 2016.

SILVA, Jacicarla Souza. Cecília e o feminino. *Uniletras*, Ponta Grossa, v. 31, n. 1, p. 77-90, jan./jun. 2009a. Disponível em: <<http://www.revistas2.uepg.br/index.php/uniletras/article/download/664/1282>>. Acesso em: 28 out. 2015.

SILVA, Jacicarla Souza. *Vozes femininas da poesia latino-americana: Cecília e as poetisas uruguaias*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009b. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/28984695/Vozes-femininas>>. Acesso em: 12 out. 2012.

SILVA, Silvana A. B. C. Rompendo as fissuras do interdito. *OP SIS – Revista do NIESC – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa e Estudos Culturais, Comunicação e Cultura*. Universidade Federal de Goiás, Catalão, Vol. 6, 2006. p. 33-43 Disponível em: <<https://revistas.ufg.emnuvens.com.br/Opsis/article/viewFile/9311/6403>> Acesso em: 28 out. 2015.

SILVA, Tânia M. Gomes. Trajetória da historiografia das mulheres no Brasil. *Politeia, História e Sociedade*, Vitória da Conquista, v. 8, n. 1, p. 223-231, 2008. Disponível em: <<http://periodicos.uesb.br/index.php/politeia/article/viewFile/276/311>>. Acesso em: 1 abr 2015.

SILVA, Thales de Andrade da; MELLO, Joseane Rücker de. A vestimenta como expansão da personalidade e posicionamento social: uma análise sobre o filme *O diabo veste Prada*, 2013. Disponível em <[http://www2.espm.br/sites/default/files/pagina/thales\\_de\\_andrade\\_da\\_silva\\_-\\_sul\\_-\\_ii\\_semic\\_2013\\_0.pdf](http://www2.espm.br/sites/default/files/pagina/thales_de_andrade_da_silva_-_sul_-_ii_semic_2013_0.pdf)>. Acesso em: 20 set. 2016.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Ed UFMG, 2010.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Quem reivindica a alteridade? In: HOLLANDA, Heloísa B. (Org.) *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 187-205.

STEENMEIJER, Maarten. *Terra nostra: crítica utópica de la historia. Foro hispánico: la nueva novela hispanoamericana*. 1:21-33, 1991.

TARINGALeyenda del Ñandutí. Leyenda Guaraní. *Crônicas de la tierra sin mal*. 19 jan. 2013. Disponível em: <<http://cronicasinmal.blogspot.com.br/2013/01/leyenda-del-nanduti-leyenda-guarani.html>>. Acesso em: 15 fev. 2014.

TELLES, Norma. Escritoras, Escritas, Escrituras. In: DEL PRIORE, Mary; BASSANEZI, Carla (Org.). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto/Ed. Unesp, 2004. p. 401-442.

TIBURI, Marcia. Judith Butler: feminismo como provocação. *Revista Cult*, n. 185, ano 16, nov. 2013. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2014/01/judith-butler-feminismo-como-provocacao/>>. Acesso em: 8 mai. 2015.

TROUCHE, André. *América: história e ficção*. Niterói: Ed UFF, 2006.

USLAR PIETRI, Arturo. *El mestizaje y el Nuevo Mundo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007. Disponível em: <[www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmczs2t6](http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmczs2t6)>. Acesso em: 04 nov. 2012.

VARGAS LLOSA, Mario. *La verdad de las mentiras*. 2. ed. Lima: Peisa, 1996.

VERSOLATO, Mariana; MALTA, Gabriela. Bordar e tricotar podem aumentar autoestima e reduzir dor, dizem estudos. *Folha de São Paulo*. Equilíbrio e Saúde, 02 fev. 2016. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/equilibrioesaude/2016/02/1736077-bordar-e-tricotar-podem-aumentar-autoestima-e-reduzir-dor-dizem-estudos.shtml?cmpid=compfb>>. Acesso em: 05 fev. 2016.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história*. 4.ed. Trad. Alda Baltar e M. Auxiliadora Kneipp. Brasília: Ed UnB, 1998.

VIRGÍLIO. *Eneida* (X, 198-203). Biblioteca Virtual Universal Miguel de Cervantes. Buenos Aires: Editorial del Cardo, 2006 Disponível em: <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/130725.pdf>>. Acesso em: 17 dez. 2016

WANDERLEY, Márcia Cavendish. Uma estranha cumplicidade. In: WANDERLEY, Márcia Cavendish; FIALHO, Carlos Eduardo. *Do jeito delas: vozes femininas de Língua Inglesa*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

WATSON, Julie; KELLNER, Tomas.J. K. Rowling and the Billion-Dollar Empire. *Forbes.com*, 26 fev. 2004. Disponível em: <[http://www.forbes.com/maserati/billionaires2004/cx\\_jw\\_0226rowlingbill04.html](http://www.forbes.com/maserati/billionaires2004/cx_jw_0226rowlingbill04.html)>. Acesso em: 20 jun. 2016.

WEINHARDT, Marilene. A ficção histórica depois de 2010: primeiros apontamentos. *Cadernos Literários*, v. 23, n. 1, p. 121-135, 2015. Disponível em: <<https://www.seer.furg.br/cadliter/article/download/5499/3567>>. Acesso em: 2 set. 2016.

WEINHARDT, Marilene. O romance histórico na ficção brasileira recente. In: CORREA, Regina H. M. A. (Org.). *Nem fruta, nem flor*. Londrina: Humanidades, 2006. p. 131-172.

WEINHARDT, Marilene. Outros palimpsestos: ficção e história - 2001-2010. In: OURIQUE, JOÃO Luís Pereira; CUNHA, João Manuel Santos dos; NEUMAN, Gerson Roberto (Org.). *Literatura: crítica comparada*. Pelotas: Ed. PREC/UFPEL, 2011. p. 31-55. Disponível em: <<http://wp.ufpel.edu.br/grupoicaro/files/2013/05/Livro-%E2%80%9CLiteratura-Cr%C3%ADtica-Comparada%E2%80%9D.pdf>>. Acesso em: 15 set. 2016.

WIECHMANN, Natalia Helena. A crítica literária feminista e a autoria feminina. *Vocabulo. Revista de Letras e linguagens midiáticas*. Disponível em: <<http://www.baraodemaui.br/comunicacao/publicacoes/vocabulo/pdf/natalia.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2015.

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d. Disponível em: <<http://brasil.indymedia.org/media/2007/11/402799.pdf>>. Acesso em: 13 fev. 2016.

XAVIER, Elódia. Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória. *Revista Mulher e Literatura*, vol.3, Rio de Janeiro, 1999. Disponível em: <<http://litcult.net/narrativa-de-autoria-feminina-na-literatura-brasileira-as-marcas-da-trajetoria/>>. Acesso em: 1 jul. 2016.

ZINANI, Cecil Jeanine Alber. *Crítica feminista: uma contribuição para a história da literatura*. Disponível em: <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/18.pdf>> Acesso em: 20 nov. 2015.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Ozana (orgs.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Ed UEM, 2005a.p. 181-203.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Ed UEM, 2005b. p. 275-283.

ZOLIN, Lúcia Osana. Os estudos de gênero e a literatura de autoria feminina no Brasil. 15º Congresso de Leitura do Brasil. III Seminário sobre Práticas de Leitura, Gênero e Exclusão. Campinas. *Anais...* Campinas: Unicamp, 2005c. Disponível em: <[http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes\\_anteriores/anais15/Sem03/luciasosana.htm](http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais15/Sem03/luciasosana.htm)> Acesso em: 20 nov. 2015.

ZOLIN, Lúcia Osana. Reflexões sobre a crítica literária feminista. In: RAPUCCI, Cleide Antonia; CARLOS, Ana Maria (Org.). *Cultura e representação: ensaios*. Assis: Triunfal, 2010. p. 219-230.