

MARILÉIA GÄRTNER

**Mulheres contando história de mulheres:
o romance histórico brasileiro contemporâneo
de autoria feminina**

ASSIS
2006

MARILÉIA GÄRTNER

**Mulheres contando história de mulheres:
o romance histórico brasileiro contemporâneo
de autoria feminina**

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e
Letras de Assis – UNESP para a obtenção do
título de Doutora em Letras.

(Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientador: Prof. Dr. Antônio Roberto
Esteves

ASSIS
2006

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

Gärtner, Mariléia
G244m Mulheres contando histórias de mulheres: o romance
histórico brasileiro contemporâneo de autoria feminina / Mariléia
Gärtner. Assis, 2006
215f.

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

1. Mulheres na literatura. 2. Escritoras brasileiras. 3. Literatura
brasileira – História e crítica. I. Título.

CDD 869.909

À Nicole, amor da minha vida.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Dr. Antônio Roberto Esteves, pela orientação dedicada e competente.

Às professoras Dra Maria Lídia Lichtscheidl Maretti e Dra Cleide Antonia Rapucci, pela leitura atenta do material da qualificação e pelas valiosas orientações.

À UNICENTRO, pelo apoio a minha capacitação, concedendo afastamento integral das atividades de ensino, no período em que estive inserida no programa de pós-graduação (doutorado).

À Professora Soely Betes, pela cuidadosa revisão gramatical do texto.

À Marilu, pela amizade e pelos importantes trabalhos de tradução.

Ao Allan, pela viabilização da ficha catalográfica.

À minha mãe, meu pai e meus irmãos, pelo apoio e carinho.

À minha irmã Marelane, pelo carinho e cuidados que dedicou à minha filha.

À Joyce, à Luciana e à Soraia, pela compreensão e amizade.

Ao Vagner, pelo carinho que me encorajou na conclusão dessa pesquisa, pelas discussões, empréstimo de materiais, formatação do texto, viagens realizadas e, principalmente, pelo seu amor.

À minha filha, por tudo...

*Tudo o que os homens escreveram sobre as
mulheres deve ser suspeito, pois eles são, a
um tempo, juiz e parte.*

Poulain de La Barre

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS.....	09
RESUMO.....	10
ABSTRACT.....	11

PRIMEIRA PARTE

1 PALAVRAS INICIAIS	13
2 A FICÇÃO HISTÓRICA BRASILEIRA NO FINAL DO SÉCULO XX.....	20
2.1 Literatura e história.....	21
2.2 O romance histórico: da sua fundação aos dias atuais.....	27
2.3 O Novo Romance Histórico.....	31
2.4 A Metaficção Historiográfica.....	39
2.5 O romance histórico de resistência.....	43
2.4 Outras considerações.....	44
3. MULHER, HISTÓRIA E LITERATURA.....	47
3.1 A política dos estudos sobre gênero.....	47
3.2 O papel da mulher na história do o Brasil.....	54
3.3 A literatura feminina no Brasil.....	56
3.4 O romance histórico escrito por mulheres.....	63

SEGUNDA PARTE

4. UMA LEITURA DE <i>DESMUNDO</i>, DE ANA MIRANDA.....	74
4.1 Entre o histórico e o ficcional: a construção das personagens.....	75
4.2 O jogo intertextual.....	83
4.3 A linguagem.....	96
4.4 A superação do discurso religioso a serviço do patriarcado.....	101
4.5 Mulher e sexualidade.....	103
4.6 As vinhetas.....	105
4.7 Conclusão.....	108

5. UMA LEITURA DE OS RIOS TURVOS, DE LUZILÁ GONÇALVES FERREIRA.....	110
5.1 A construção das personagens.....	111
5.2 Entre a história e a ficção: o jogo dialógico.....	122
5.2.1 <i>Gente da Nação</i>	123
5.2.2 <i>Diálogo das Grandezas do Brasil</i>	128
5.2.3 O jogo intertextual com a literatura.....	131
5.2.3.1 As epígrafes.....	131
5.2.3.2 O jogo intertextual compondo o diálogo das personagens.....	135
5.3 Alguns elementos da narrativa.....	140
5.4 Conclusão.....	143
6. UMA LEITURA DE ROSA MARIA EGIPCÍACA DA VERA CRUZ, DE HELOÍSA MARANHÃO.....	145
6.1 Uma História no Brasil Colonial: Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz.....	147
6.2 A construção das personagens.....	152
6.3 A sexualidade e a religiosidade no Brasil Colonial.....	156
6.4 Intertextualidades.....	161
6.5 Alguns elementos da literatura fantástica.....	163
6.6 A linguagem Carnavalizada do romance.....	167
6.7 A metaficção historiográfica.....	169
6.8 Conclusão.....	172
 TERCEIRA PARTE	
7. O ROMANCE HISTÓRICO CONTEMPORÂNEO ESCRITO POR MULHERES.....	174
7.1 Erotismo e sensualidade na escrita feminina.....	175
7.2 Oribela, Rosa Maria e Filipa: a maternidade na colônia.....	186
7.3 Memória/desmemória nos romances históricos escritos por mulheres.....	196
7.4 Conclusão.....	201
8. PALAVRAS FINAIS.....	203

9. REFERÊNCIAS	205
-----------------------------	------------

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Diagrama de Ardener	53
Figura 2 - A chegada	106
Figura 3 - A terra	106
Figura 4 - O casamento	106
Figura 5 - O fogo	106
Figura 6 - A fuga	106
Figura 7 - O Desmundo	106
Figura 8 - A guerra	106
Figura 9 - O mouro	106
Figura10-Ofilho	106
Figura11-O fim.....	108
Figura12–Estrutura narrativa de <i>Os Rios Turvos</i>	140

GÄRTNER, Mariléia. *Mulheres contando história de mulheres: o romance histórico brasileiro contemporâneo de autoria feminina*. Tese de doutorado, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2005. 215p.

RESUMO

O romance histórico publicado no Brasil, a partir de 1990, apresenta-se predominantemente em duas tendências, denominadas pela crítica como Novo Romance Histórico e Metaficção Historiográfica. Nesse contexto, para a literatura feminina, é bastante promissora a ficção histórica contemporânea, que representa um novo viés para a produção literária de mulheres. Assim, nesta pesquisa, três romances de autoria feminina são estudados: *Desmundo* (1996), de Ana Miranda; *Os Rios Turvos* (1993), de Luzilá Gonçalves Ferreira; *Rosa Maria Egípcíaca de Santa Cruz* (1997), de Heloísa Maranhão. O contexto histórico das obras é o Brasil colonial e a personagem principal de cada uma das narrativas é uma mulher. São elas: a órfã Oribela, que veio de Portugal para casar no Brasil; Filipa Raposa, a mulher assassinada do poeta Bento Teixeira; e Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz, a primeira afro-brasileira a ter escrito um livro. Nesses romances a condição feminina é mais do que simples fonte temática: é o elemento que estrutura e organiza as narrativas. Conseqüentemente, eles permitem olhar, de forma aparentemente descompromissada, para a história das mulheres, extraíndo da desmemória da história oficial (para introduzir no interior do universo ficcional) temáticas que ficaram à margem das versões históricas escritas pelo patriarcado, como a sexualidade feminina.

Palavras Chave: Ana Miranda; Heloísa Maranhão; Luzilá Gonçalves Ferreira; literatura feminina; romance histórico brasileiro contemporâneo; pós-modernismo.

GÄRTNER, Mariléia. *Women counting history of women: brazilian contemporary historical novel of authorship female*. These of Phd, College of Sciences and Letters, São Paulo State University, Assis, 2005. 215 p.

ABSTRACT

The published historical novel, in Brazil, from 1990, is presented, predominantly, in two trends, called, by critics, as: New Historical Novel and Historiographic Metafiction. In this context, for women's literature, the contemporary historical fiction is sufficiently promising, being able, also, to represent the maturity of the literary production of women. Thus, in this research, three novels, of female authorship, are studied: *Desmundo* (1996), by Ana Miranda; *Os Rios Turvos* (1993), by Luzilá Gonçalves Ferreira; and *Rosa Maria Egípcíaca de Santa Cruz* (1997) by Heloísa Maranhão. The historical context of the works is colonial Brazil, and the main character of each of the narratives is a woman. They are: Oribela, the orphan who came from Portugal to marry in Brazil, Filipa Raposa, the wife, assassinated, of the Bento Teixeira, and Rosa Maria da Vera Cruz, first afro-Brazilian to have written a book. In these novels, the feminine condition is more than a simple thematic source, it is the element that structures and organizes the narratives. Consequently, they allow one to look at, in an apparently uncompromised form, to the history of the women, extracting of the forgetfulness of official history (to introduce in the interior of the fictional universe) themes that had been at the margins of the historical versions written by the patriarchy, as feminine sexuality.

Keywords: Ana Miranda; Heloisa Maranhão; Luzilá Gonçalves Ferreira; Brazilian literature, historical contemporary novel, post-modernism.

PRIMEIRA PARTE

1. PALAVRAS INICIAIS

Nas últimas décadas do século XX, um interessante fenômeno literário marca o universo ficcional brasileiro: romances históricos são publicados no Brasil de forma bastante efervescente. Assim, passam a escrever e publicar romances desse gênero, tanto autores consagrados pelo cânone e bem conhecidos pelos leitores, como aqueles completamente desconhecidos. Escritoras também publicaram romances históricos. Entre elas, Ana Miranda, Luzilá Gonçalves Ferreira e Heloisa Maranhão, as quais serão particularmente estudadas nesta pesquisa

O cenário sócio-político do Brasil, na segunda metade do século XX, foi marcado pela concretização da abertura política: o regresso dos políticos cassados pelo regime militar (assim como à vida pública) e a movimentação em defesa das eleições diretas para presidente da república, que elegeu, em 1985, Tancredo Neves, que simbolizava a vitória da sociedade civil e a reconquista do respeito à vontade popular (mesmo não sendo eleito por eleições diretas). Mas, a morte de Tancredo, antes da posse oficial, golpeou as esperanças de democratização nacional. Assim, o vice-presidente, José Sarney, assumiu a presidência governando até 1990.

No entanto, o governo de Sarney não foi tranquilo, pois a economia brasileira vivia sucessivas crises, de modo que, em 1987, a inflação chegou a atingir o índice de 365% ao ano. Conseqüentemente, baixos salários, desemprego, saúde e educação pública em crise fomentavam a descrença popular, mas a promulgação da nova constituição (em 1988) e a realização da

primeira eleição direta para presidência (em 1989), depois de quase 30 anos, melhoraram as perspectivas para o Brasil.

Fernando Collor de Mello venceu o processo eleitoral para presidente, em 1989. Mas já em 1991, as dificuldades encontradas pelo plano de estabilização, que não acabou com a inflação e aumentou a recessão, começaram a minar o governo. Circulavam suspeitas de envolvimento de ministros e altos funcionários em uma grande rede de corrupção. Assim, depois de um penoso processo de apuração e confirmação das acusações e da mobilização de amplos setores da sociedade, por todo o país, o Congresso Nacional, pressionado pela população, votou o *impeachment* presidencial. O Parlamento, então, decidiu afastar Collor do cargo de Presidente da República e seus direitos políticos foram cassados por oito anos. Deste modo, Itamar Franco, vice-presidente, assumiu a presidência interinamente entre outubro e dezembro de 1992, e em caráter definitivo em 29 de dezembro de 1992, cumprindo o restante do mandato, cuja duração vai até 31 de dezembro de 1994.

No campo econômico, o governo de Itamar Franco enfrentou sérias dificuldades. A falta de resultados no combate à inflação agravou o desequilíbrio do governo e abalou o prestígio do próprio Presidente da República. Os ministros da Economia sucederam-se, até que o chanceler Fernando Henrique Cardoso é nomeado para o cargo. No final de 1993, ele anunciou seu plano de estabilização econômica, o Plano Real, que foi implantado ao longo de 1994.

Ainda o governo de Itamar Franco sofreu as conseqüências das investigações da Comissão Parlamentar de Inquérito, do Congresso Nacional,

entre 1993 e 1994, em função de denúncias de irregularidades na elaboração do Orçamento da União. Desse modo, a CPI do Orçamento provou o envolvimento de ministros, de parlamentares e de altos funcionários, num amplo esquema de manipulação do Orçamento. A autoridade do Presidente, contudo, não foi abalada pelos resultados das investigações. No final de seu mandato, Itamar Franco apoiou a candidatura do ministro da Fazenda, Fernando Henrique Cardoso, à Presidência da República, que se elegeu, já no primeiro turno do processo eleitoral.

O governo de Fernando Henrique Cardoso foi marcado pela política econômica neoliberal, pela privatização de empresas estatais e a estabilidade da moeda, o que possibilitou sua reeleição, permanecendo no cargo por oito anos.

Por outro lado, a presença de Luís Inácio Lula da Silva, nos anos 80 e 90, no quadro político do país, é de fundamental importância para a compreensão do contexto histórico brasileiro. Como presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo, procurou reestruturar os sindicatos trabalhistas solapados pelo regime militar, promovendo no ano de 1978 a primeira greve de operários do ABC paulista, realizada após 1964. Ainda em conjunto com intelectuais e sindicalistas, em 1979, trabalha para a formação de um novo partido político, o Partido dos Trabalhadores.

No ano de 1989, Lula perdeu as eleições presidenciais para Fernando Collor de Mello, mas anunciou a formação de um governo paralelo que seria encarregado da vigilância pelo cumprimento dos interesses nacionais. De fato, no período do *impeachment* de Fernando Collor, acusado de corrupção, Lula e a bancada do PT, na Câmara, tiveram ampla participação no processo da

Comissão Parlamentar de Inquérito. Em 1994, candidatou-se novamente à presidência, mas perdeu para Fernando Henrique Cardoso, o que se repetiu em 1998. Mas o governo de Fernando Henrique Cardoso não conseguiu controlar a crise econômica e política que assolou toda a nação; conseqüentemente, Lula vence as eleições de 2002, com uma votação recorde, sendo eleito Presidente da República.

No primeiro dia do governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva , em 2003, foi criada a Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres, ligada à Presidência da República, que objetiva o desenvolvimento de ações conjuntas com todos os Ministérios e Secretarias Especiais para a incorporação das especificidades das mulheres nas políticas públicas, e o estabelecimento das condições necessárias para a plena cidadania feminina. O cargo, com status de ministra, foi assumido por Nilcéa Freire, médica, professora e pesquisadora do departamento de Patologia e Laboratórios da Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

A aproximação das festividades do quinto centenário do descobrimento da América é outro elemento que deve ser adicionado a esse contexto para compreender essa efervescência em torno das ficções com temáticas históricas. Considerando que o fenômeno não foi exclusivamente brasileiro, as comemorações fomentaram questionamentos e reflexões sobre a situação política e social da América Latina enquanto Terceiro Mundo, contribuindo para a recuperação de outros discursos, dando voz aos oprimidos e colonizados, numa espécie de reação contra os colonizadores.

Com propósitos didáticos, faz-se necessário situar a publicação de *Catatau* (1975), de Paulo Leminski, como o marco inicial do romance histórico

contemporâneo no Brasil. Entretanto, obras como *Galvez, o imperador do Acre* (1976), de Márcio Souza; *Em Liberdade* (1981), de Silviano Santiago; *Viva o povo Brasileiro* (1984), de João Ubaldo Ribeiro; *A Casca da Serpente* (1989), de José J. Veiga e *Boca do Inferno* (1989), de Ana Miranda, proclamaram o romance histórico entre o público leitor e a crítica, no final do século XX.

Surgem, nessa esteira, *Os Rios Turvos* (1993), da pernambucana Luzilá Gonçalves Ferreira, prêmio Jabuti de 1992. Ambientado no Brasil Colonial, o romance recupera a biografia do poeta quinhentista Bento Teixeira, e de sua esposa, Filipa Raposa. *Desmundo* (1996), de Ana Miranda, narra a vida de Oribela, uma órfã portuguesa trazida para o Brasil, com outras seis, para se casar com colonos, garantindo, assim, a pureza racial dos descendentes de portugueses. Já *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz* (1997), de Heloísa Maranhão, é uma narrativa que resgata a trajetória da primeira afro-brasileira alfabetizada de que se tem registro histórico.

No Brasil, o romance histórico contribui para o amadurecimento da literatura feminina. Dessa forma, o desvelamento desse fenômeno literário impulsionou o desenvolvimento desta pesquisa, que pretende apontar alguns elementos da formação do romance histórico contemporâneo brasileiro, de autoria feminina, por meio da análise das três obras de autoria feminina acima elencadas. Além de as protagonistas dos referidos romances serem mulheres, a ação das três narrativas ocorre no Brasil Colonial.

Estruturalmente, a pesquisa será desenvolvida em três partes. A primeira será constituída de dois capítulos: “Ficção histórica brasileira no final do século XX”, que pretende resgatar alguns elementos possíveis da relação entre literatura e história, situando o nascimento do romance histórico no século

XIX, com a obra de Scott e, deste modo, apontar as novas tendências que esse gênero ficcional apresenta no final do século XX. O segundo, “Mulher, história e literatura”, resgata algumas discussões acerca da política dos estudos sobre gênero, bem como o papel da mulher na história do Brasil, para identificar e compreender a formação das escritoras brasileiras, para, em seguida, traçar de forma sintética a história da literatura feminina no Brasil, situando nesse universo a produção de romances históricos.

Na segunda parte da pesquisa, serão analisados os três romances selecionados. Considerando os modelos de romance históricos, optou-se em estudar primeiro a obra de Ana Miranda. Assim, em “Uma leitura de *Desmundo*, de Ana Miranda”, pretende identificar os mecanismos que Ana Miranda utilizou para desconstruir o discurso patriarcal e apresentar uma versão mais justa da história das mulheres, uma vez que a obra aparentemente está estruturada no modelo de romance histórico do século XIX. Assim, em “Uma leitura de *Os Rios Turvos*, de Luzilá Gonçalves Ferreira”, serão analisados *Os Rios Turvos* com o objetivo de verificar como os elementos que singularizam o Novo Romance Histórico aparecem na obra que tem como propósito recontar a história das mulheres no Brasil, quando resgata, do silêncio e do esquecimento histórico, a mulher assassinada de Bento Teixeira, Filipa Raposa. De forma semelhante, em “Uma leitura de *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz*, de Heloisa Maranhão”, pretende-se desvelar alguns elementos que constituem a ficção histórica pós-moderna escrita por mulheres, uma vez que, para a crítica, o romance histórico pós-moderno, denominado, também, de metaficção historiográfica, possibilita uma releitura crítica da história, pois, o romance de Heloisa Maranhão, por meio da ficcionalização da trajetória da afro-

brasileira Rosa Maria Egipciaca da Vera Cruz, estruturado pela carnavalização da linguagem ficcional, e, organizado por elementos narrativos do universo da literatura fantástica, discute questões importantes sobre a história das mulheres no Brasil.

Na terceira parte do trabalho, “O romance histórico contemporâneo escrito por mulheres”, aproxima os três romances para, deste modo, verificar os elementos que essas obras têm em comum e que possam singularizar o romance histórico contemporâneo brasileiro escrito por mulheres, na busca de uma possível escrita feminina, pois no Brasil o romance histórico vem acenando para um possível amadurecimento da literatura feminina.

2. A FICÇÃO HISTÓRICA BRASILEIRA NO FINAL DO SÉCULO XX

As últimas décadas do século XX foram marcadas por um enorme interesse por temas históricos, tanto na literatura como no cinema e na televisão. Mini-séries como *O Memorial de Maria Moura* (1994), *Canudos* (1997) e *A muralha* (2000), apresentadas pela Rede Globo, ilustram bem esse contexto. A literatura brasileira também viveu uma experiência bem significativa nesse período, uma vez que ocorreu uma verdadeira explosão de ficções históricas publicadas no país. Assim como escritores desconhecidos passaram a publicar romances históricos, também escritores já conhecidos pela crítica o fizeram.

Para Antônio Roberto Esteves (1998), o sucesso dos romances históricos, entre os leitores brasileiros não se dá simplesmente pelo intuito de *reconstruir as ilusões perdidas* em razão da crise política, social, moral e econômica que assola o Brasil. Assim, outra explicação para a proliferação desse tipo de romances está na necessidade de buscar “heróis, mitos e outras marcas características em que possamos enxergar melhor nossa própria realidade” (ESTEVES, 1998, p. 139), uma vez que esse reencontro de modelos e heróis permite “a superação da crise e a continuidade da luta pela conquista da identidade” (ESTEVES, 1998, p. 139).

No entanto, para compreensão do fenômeno, é necessário recuperar algumas questões sobre a relação entre a literatura e a história da teoria do romance histórico, sem ignorar que o romance histórico vem sofrendo algumas modificações com o passar do tempo, o que fez aparecer tendências como o Novo Romance Histórico e a Metaficção Historiográfica.

2.1 Literatura e história

O termo “romance histórico” remete a conceitos aparentemente divergentes, pois a expressão “romance” se refere à ficção, enquanto “histórico”, ao real. No entanto, para a professora Sandra Jatahy Pesavento (2000), sempre que se cruzar literatura e história, as fronteiras dessas duas áreas do conhecimento acabam se diluindo, tendo em vista a reconfiguração temporal que se estabelece, e considerando que o distanciamento entre o que

aconteceu e o que poderia ter acontecido trabalha com o que se denomina de “efeito de real”, ou seja, “se o texto histórico busca produzir uma versão do passado convincente e próxima o mais possível do acontecido um dia, o texto literário não deixa de levar em conta essa aproximação” (PESAVENTO, 2000, p.57).

Roland Barthes explica o que é “efeito de real” lembrando que, na pretendida história objetiva, o real nunca é mais do que um significado não formulado, “abrigado atrás da onipotência aparente do referente”:

A eliminação do significado para fora do discurso objetivo, deixando confrontar-se aparentemente o real e sua expressão, não deixa produzir um novo sentido, tanto é verdade, uma vez mais, que, num sistema, toda aparência de elemento é ela própria significante. Esse novo sentido – extensivo a todo discurso histórico e que finalmente define a sua pertinência – é o próprio real, transformado sub-repticiamente em significado vergonhoso: o discurso histórico não acompanha o real, não faz mais que significá-lo, repetindo continuamente *aconteceu*, sem que essa asserção possa ser jamais outra coisa que não o reverso significado de toda a narração histórica (BARTHES, 1988, p. 156).

Entendendo a literatura como um reino de ambigüidades, suas verdades passam a ser vistas como relativas. Assim, elas, com freqüência, configuram-se como mentiras históricas, pois a literatura apresenta uma visão histórica que os historiadores, em seus textos, não sabem e não podem contar. Nesse sentido, Mario Vargas Llosa (1990) lembra que Balzac escreveu: “a ficção é a história privada das nações”; assim, afirma que diante da subjetividade das verdades configuram-se os textos literários, e estes garantem sua principal função: resgatar uma parte da nossa memória. Para o teórico, a verdade histórica é também indispensável e insubstituível para saber o que somos e o que acaso poderíamos ser como indivíduos, mas que não seremos de verdade, uma vez que somente no mundo da fantasia e invenção (a nossa história secreta), poderemos ser, ou seja, só através da literatura.

Para Mário Miguel González (2005), em seu artigo “O romance que lê as leituras da história”, a literatura e a história são discursos que inicialmente se opõem radicalmente. O discurso ficcional, então, se alicerça na verossimilhança, enquanto o discurso histórico, compromissado com a verdade, deixa registrado o que o historiador julga ser verdadeiro, sua versão dos fatos, pois busca a univocidade e evita versões diferentes para um mesmo fato.

Entretanto, com o advento da História Nova, associada à Escola dos Annales, a história passa a ter uma nova concepção, a partir do século XX. Diferentemente da história tradicional, preocupada com a história política, a Nova História abre espaço para os temas antes silenciados, e ainda, para novos documentos históricos. Considerando que os defensores da Nova História concebiam que a realidade é social e culturalmente construída, a história também passou a ser encarada como construção. Para Peter Burke (1992), a Nova História passou a se interessar por toda atividade humana, pois tudo tem um passado que pode ser reconstruído:

Nos últimos trinta anos nos deparamos com várias histórias notáveis de tópicos que anteriormente não se havia pensado possuírem uma história, como, por exemplo, a infância, a morte, a loucura, o clima, os odores, a sujeira e a limpeza, os gestos, o corpo, a feminilidade, a leitura, a fala e até mesmo o silêncio. O que era previamente considerado imutável é agora encarado como uma construção cultural, sujeita a variações, tanto no tempo quanto no espaço (BURKE, 1992, p.11).

Burke (1992) destaca, ainda, que não é fácil definir a Nova história, pois o movimento está unido apenas naquilo que se opõe, além de apresentar uma variedade de novas abordagens.

Para esse trabalho, é importante ter claro que, a partir das novas abordagens históricas, o diálogo entre literatura e história passou a ser produtivo. De acordo com Weinhardt (1994), essa nova concepção científica tomou consciência de que a literatura e a história são produzidas de material

discursivo, e “todas as formas de resgate do passado são permeadas pela consciência de que a construção verbal não é o fato e não é ingênua” (1994, p.49).

Sabendo que história e ficção são termos construídos historicamente, *sistemas culturais de signos*, cujas definições e inter-relações variam ao longo do tempo, faz-se necessário lembrar que há uma distinção antiga entre ficção e história, na qual a primeira é vista como representação do imaginável, enquanto a outra, do verdadeiro. Mas, para entender como se construiu essa oposição, é preciso considerar que, já para Aristóteles, em sua obra *Poética*, a história trata de verdades particulares e não universais, enquanto a poesia fala de verdades possíveis ou desejáveis, uma vez que está embutida de um caráter mais filosófico, além de ser universal. Para Antônio Celso Ferreira (1996), foi Aristóteles que estabeleceu a gênese da antítese entre os dois paradigmas, mas, com o avanço do racionalismo, nos tempos modernos, essa contraposição se acentuou, resultando na inversão dos termos e, como o alicerce do divórcio entre arte e ciência, inclusive solidificou a separação entre ficção e verdade, que ocorreu bem mais tarde. Assim, desde o século XIX, a história e a literatura (realismo e naturalismo) tiveram essa distinção como fundamento:

a teoria literária, que também se institucionalizou neste século ainda que tenha abandonado os ideais românticos ao assumir o pendor científico, também buscava assegurar a singularidade do literário e do estético, diante das ciências e das outras linguagens e discursos, como a história. (...) A literatura, nesta perspectiva, exprimiria o verossímil (a impressão de verdade, não necessariamente falsa, que se inclui no espaço ficcional), enquanto a história pretenderia o verdadeiro (no sentido de mera representação do acontecimento particular) (FERREIRA, 1996, p.36) .

No entanto, ao longo da história não houve uma verdadeira separação entre esses dois campos. Conforme Mata Indurán (1995), foi com o positivismo, no século XIX, que se deu o início das discussões que atentaram para a separação entre literatura e história.

Essa separação entre literário e histórico, conforme Linda Hutcheon (1991), tem se concentrado mais naquilo que as duas formas de escrita têm em comum do que nas diferenças, porque elas obtêm as suas forças a partir da verossimilhança, mais do que se fosse a partir de qualquer verdade objetiva, além de serem:

identificadas como construtos lingüísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa (HUTCHEON, 1991, p.141).

Cristina Maria C. Vieira (2000), por sua vez, lembra que a historiografia e o romance histórico propõem e pressupõem modos “dissimilares de cognição”, pois um mesmo fato histórico, quando lido num texto literário, é entendido como poético, e, num manual de história, como mimético. O fato em si não determina se o texto é ficcional ou não, mas o pacto de leitura estabelecido. A professora Sandra Jatahy Pesavento (2000, p. 39) ressalta que “a colocação em ficção da experiência histórica é uma obra, uma construção”. E o esforço da imaginação para recriar um fato histórico, dotá-lo de coerência e de sentidos, faz parte tanto da própria produção quanto do leitor, considerando que “ambos estão fora do acontecido – ou do que se apresenta como acontecido – e tentam penetrar neste mundo” (PESAVENTO, 2000, p. 40).

Mário Miguel GonzáleZ (2005) lembra que o romance histórico, provavelmente, é a prova de que a história e a literatura não precisam ser confundidas e, cada uma delas, têm um discurso próprio, pois o romance libertou a história de sua confusão com o ficcional; e alforriou a ficção da necessidade de se acreditar nela. Assim, passam a existir dois tipos de leitor: o da história e do romance. Para o teórico, o primeiro é aquele “que julgará com relação à verdade a comunicação e a interpretação dos fatos pelo historiador”, e

o segundo tipo de leitor, aquele que julgará “criticamente a narrativa em si mesma”, complementando a criação literária através da sua interpretação pessoal.

Hayden White se ocupou, na década de 70, do estudo da influência do texto ficcional nas narrativas históricas do século XIX, revelando que os textos históricos são narrativas. Possibilitou uma série de conclusões e, entre elas, a de que os historiadores constróem versões para o passado, ou seja, a história é vista enquanto construção, aproximando historiadores e ficcionistas: ambos constróem, em seus textos, versões possíveis para um determinado fato. Nessa perspectiva, White (2001, p. 98) alerta que sempre relutou em considerar as narrativas históricas como aquilo que realmente são: “ficções verbais cujos conteúdos são tanto *inventados* quanto *descobertos* e cujas formas têm mais em comum com seus equivalentes na literatura do que com seus correspondentes nas ciências”. Ainda, para o teórico, as histórias conseguem parte do seu efeito explicativo quando criam histórias de simples crônicas, “através de uma operação que denomina de ‘urdidura de enredo’, que é simplesmente a codificação dos fatos contidos nas crônicas em forma de componentes de tipos específicos de estruturas de enredo” (WHITE, 2001, p.100).

O romance histórico questiona tanto a narrativa da história quanto a da ficção. Pois, além de ser um espaço aberto em que se contam histórias com a memória da história, deixa o escritor tornar ficcional o que pode ser matéria de ficção, ou ainda, relatar com fidelidade os fatos conhecidos ou já canonizados pelo discurso da história. O discurso do romance histórico, através de um

diálogo entre verdades, constrói um universo do possível, apontando para novas alternativas.

Sandra Jatahy Pesavento (2000) lembra, ainda, que o texto histórico comporta a ficção, se considerar sua aceção de escolha, seleção, recorte, montagem, atividades que se articulam à capacidade da imaginação criadora de construir o passado e representá-lo. Por outro lado, deve-se ter claro que esse processo de criação não é absolutamente livre, pois, quando se define a história como ficção, não se pode ignorar que ela sempre é controlada, pois “a tarefa do historiador é controlada pelo arquivo, pelo documento, pelo caco e pelos traços do passado que chegam até o presente” (PESAVENTO, 2000, p.39).

A história e a literatura, ao longo da história, em alguns momentos andaram de mãos dadas; em outros, por caminhos aparentemente opostos. O romance histórico, neste contexto, pode ser visto como o lugar ideal para a encenação do processo historiográfico, pois, como Antônio Roberto Esteves (1998, p. 125) afirma, “a história e a literatura têm algo em comum: ambas são construídas de material discursivo, permeada pela organização subjetiva da realidade, feita por cada falante, o que produz uma infinita proliferação de discursos”.

Valendo-se ainda das reflexões do professor Esteves, quando se entende o texto narrativo ficcional e o histórico como construções discursivas, pode-se pensar que através da literatura é possível chegar à verdade histórica, uma vez que ela possibilita “uma aproximação poética em que todos os pontos de vista, contraditórios mas convergentes, estejam presentes” (ESTEVES,

1998, p.125). No entanto, é preciso ter claro que o romance histórico é regido pela lei da criação poética; por isso, ele não é história.

2.2 O romance histórico: da sua fundação aos dias atuais

Para se entender a produção ficcional contemporânea, é preciso ter ciência de que a concepção de romance histórico vem sofrendo mudanças com o tempo, mas só é possível classificar como tal o texto ficcional que, de acordo com Márquez Rodríguez (1991), não abandonar duas condições básicas para a sua existência: ser ficção (invenção) e se fundamentar em fatos históricos.

O romance histórico, desde as últimas décadas do século XX, vem se manifestando de forma bastante singular. Para começar a refletir sobre esse subgênero, passa a ser importante resgatar algumas questões sobre os primeiros romances históricos. Deste modo, o trabalho de George Lukács (datado de 1937) situa o nascimento do romance histórico no início do século XIX, com a publicação de *Ivanhoé* de Walter Scott.

A obra de Scott é vista por Georg Lukács (1977) como uma continuação do romance social realista do século XVIII, mas, quando submetida à comparação diverge bastante, já que a concepção de história nos romances do escritor inglês aparece implicitamente por detrás da urdidura da fábula e da maneira de construção do seu herói, que é um “gentleman” inglês de tipo médio. Ou melhor, um herói prosaico com uma inteligência prática mediana, com um caráter moral firme, disposto a se auto-sacrificar, mas incapaz de se entregar totalmente a uma causa. Para Lukács, a grande renovação de Scott está no fato de conseguir renunciar ao modelo de herói romântico, mesmo estando no

centro da produção do chamado romantismo. Os heróis scottianos, então, nunca são indivíduos, são sempre representantes de correntes sociais e poderes históricos que encarnam as lutas e as oposições da história .

Numa tentativa de apresentar os principais elementos definitórios do modelo scottiano, Lukács (1977) afirma que o romance histórico parece possuir um “grande telão de fundo” com rigoroso caráter histórico, cuja ação ocorre num passado mais ou menos distante do romancista. Sob este grande telão de fundo, tem-se um acontecimento fictício, que poderia ter acontecido realmente, com personagens também fictícias. E, ainda, um episódio amoroso é diluído nesses eventos fictícios. Mesmo com o primeiro plano da narrativa, ocupado pelos acontecimentos e personagens fictícios, o fundo histórico assume importância vital na narrativa, pois é neste último que se encontram os elementos primordiais para a configuração da atmosfera moral da obra.

O professor Esteves (1998) apresenta uma síntese dessa caracterização do romance histórico criado por Scott, afirmando que o esquema desse tipo de romance obedece a dois princípios básicos:

- 1 - A ação do romance ocorre num passado anterior ao presente do escritor, tendo como pano de fundo um ambiente histórico rigorosamente reconstruído, onde figuras históricas reais ajudam a fixar a época, agindo conforme a mentalidade de seu tempo.
- 2 – Sobre esse pano de fundo histórico situa-se a trama fictícia, com personagens e fatos criados pelo autor. Tais fatos e personagens não existiram na realidade, mas poderiam ter existido, já que sua criação deve obedecer à mais estrita regra de verossimilhança (ESTEVES, 1998, p. 129).

Ainda de acordo Lukács (1977), o modelo perfeito de romance histórico é aquele em que o leitor vive o passado em toda a sua verdade, através de um microcosmo que generaliza e concentra o processo histórico. A efetiva expressão artística do romance deve ser buscada na organização da narrativa,

levando em conta o mundo representado e a forma de representação, ou seja, a história e a ficção.

O romance histórico nasce no começo do século XIX, como consequência de uma série de circunstâncias históricas e sociais. *Waverley*, primeiro romance de Scott, de 1814, coincide, e não acidentalmente, com a derrocada do império napoleônico. Mata Indurán (1995, p.21), lendo Lukács, lembra que os romances com temas históricos que se faziam anteriormente, conforme as chamadas *antiquari novels* inglesas da segunda metade do século XVIII, são históricos somente em sua aparência externa, uma vez que os elementos psicológicos que constituem as personagens, bem como os costumes descritos, correspondem à época de seus autores. A revolução francesa e as guerras napoleônicas criaram os primeiros exércitos populares: o povo toma consciência de sua importância histórica. Com a consequente glorificação do passado nacional, renasce o sentimento nacionalista e um interesse crescente por temas históricos. Scott soube interpretar, e com grandeza, os momentos decisivos dessa história, pois não altera simplesmente os acontecimentos históricos, mas mostra a história como “destino popular”, ou seja, vê a história através dos indivíduos.

Há um considerável distanciamento ideológico e crítico entre a produção romanesca do século XVIII e XX. Nesta perspectiva, González (2005) diz que o romance histórico deixou de ser a mera evocação romântica da história para se transformar numa análise do processo histórico. No romance do século XX, fundem-se os planos histórico e ficcional, evitando, assim, que se use a história simplesmente como pano de fundo.

Segundo George Lukács (1977), figurar a grandeza humana na história passada é uma das especificidades do romance histórico. Deste modo, figuras históricas são apresentadas em momentos decisivos. Nos romances atuais, isso continua acontecendo, mas com uma especificidade histórica muito mais abrangente: questionamentos e reajustes conceituais como os de centralização, verdade, originalidade, em vez da mera recuperação de um momento histórico. O romance contemporâneo não é simplesmente a revificação do passado, como algo imobilizado pela história, mas uma revisitação que usa trajes e idéias do presente, pois, como diz Mário Miguel González (2005), “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”.

Em síntese, entende-se que os romances históricos contemporâneos apresentam elementos textuais e extratextuais que os diferenciam dos romances históricos mais tradicionais, e, como a definição de George Lukács não dá conta dessas produções (sem ignorar sua importância fundadora), abre-se espaço para outras propostas críticas.

2.3 O Novo Romance Histórico

Em 1993, Seymour Menton, depois de ter estudado 367 romances históricos editados na América Latina entre 1949 e 1999, publica o livro *La Nueva Novela Histórica de la América Latina: 1979 – 1992*, onde aponta o surgimento de um novo subgênero do romance histórico, denominado Novo Romance Histórico Latino-Americano, que não resultou de manifesto literário.

Para o autor, o termo “Novo Romance Histórico” teria sido usado pela primeira vez em 1981, pelo uruguaio Ángel Rama, mas foi o também uruguaio, Fernando Aínsa, que o resgatou e aprimorou. Deste modo, em 1988, Aínsa publicou, em *El nacional* de Caracas, o artigo “De la historia y la parodia”, onde observou que a ficção possui uma peculiar forma de tratar a história, bem como alerta a crítica sobre as transformações por que a narrativa hispano-americana vem passando, nos últimos anos, elencando deste modo as principais características desses romances históricos. Assim, em 1991, ao publicar “La Nueva Novela Histórica Latinoamericana”, lembra que, diferentemente do que acontecia anteriormente, agora não se tem mais um modelo único de romance histórico. Com essa ruptura, a polifonia dos sentidos e das modalidades expressivas é que vão constituir as narrativas. Também, nesse artigo, Aínsa apresenta dez características que podem ser observadas nos romances históricos dos últimos anos.

Como uma espécie de releitura dessas dez características de Aínsa, Menton (1993) propõe seis características como marcas que singularizam essas produções ficcionais. No entanto, não é necessário que o romance apresente todas essas elas, para ser classificado como Novo Romance Histórico.

A primeira característica refere-se à subordinação (em graus distintos para cada romance) da reprodução mimética de certo período histórico à apresentação de algumas idéias filosóficas. Além disso, a impossibilidade de conhecer a verdade histórica ou a realidade, como também o caráter cíclico da história e (paradoxalmente) sua imprevisibilidade. A presença de distorção consciente da história, mediante omissões, anacronismos e exageros, é a

segunda marca que singulariza o Novo Romance Histórico em relação aos mais tradicionais.

A ficcionalização de personagens históricos bem conhecidos, ao contrário da fórmula usada por Scott, refere-se à terceira característica do Novo Romance Histórico. Isso não ocorre em romances históricos que seguem o modelo do século XIX, no qual o primeiro plano da narração é ocupado por personagens fictícias. No seu memorável estudo de 1937 sobre o romance histórico tradicional, Lukács (1977) observa que não se trata de reviver pura e simplesmente o passado pelo único fato de revivê-lo, mas de recriar o comportamento dos seres humanos que atuaram nos fatos responsáveis pela configuração do passado. Isso sem perder de vista o contínuo da história e a possível relação que esses comportamentos têm com o presente.

A presença da metaficção ou de comentários do narrador é a quarta característica do Novo Romance Histórico. Como demonstra Roman Jakobson (1969), a metalinguagem é uma função crítica do discurso. E, sendo a linguagem monitora desta função, aquilo de que o romance mais se vale é a revelação do seu projeto de montagem. Em síntese, para o teórico, narrativas metaficcionais são auto-temáticas, ou meta-referenciais e, por circunstâncias formais, autocríticas.

O metaficção e o historiográfico também se encontram nos intertextos do romance, pois, através deles, as informações sobre o contexto cultural e histórico desse encontro fictício circulam na narrativa. Entende-se a presença, na ficção histórica do final do século XX, da quinta característica apontada por Menton: o uso da intertextualidade nos mais variados graus. Como o teórico afirma que a sexta marca do Novo Romance Histórico é a presença dos

conceitos bakhtinianos de dialogia, carnavalização, paródia e heteroglossia , logo a questão se apresenta um pouco redundante.

Para compreender as proposições de Menton, faz-se necessário lembrar que para Bakhtin as relações dialógicas “são um fenômeno quase universal, que penetra toda linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo que tem sentido e importância” (BAKHTIN, 1997, p. 42). Carlos A. Faraco (1988), relendo o teórico russo, ressalta que o dialogismo é uma das categorias básicas do pensamento de Bakhtin. Através dela ele estuda o discurso interior, o monólogo, a comunicação diária, os vários gêneros do discurso, a literatura e outras manifestações culturais. Segundo esse ponto de vista, todo discurso, toda palavra é sempre e necessariamente dialógica. E o discurso é a forma de estabelecer relações entre os distintos agentes históricos, mas só há discurso com a presença de sujeitos históricos. Assim, para haver relações dialógicas, “é preciso que qualquer material lingüístico (ou de qualquer outra materialidade semiótica) tenha entrado na esfera do discurso, tenha sido transformado num enunciado, tenha fixado a posição de um sujeito social” (FARACO, 2003, p.64).

O conceito de carnavalização é oriundo da teoria do teórico russo Mikhail Bakhtin que, após estudar a obra de Rabelais, postula que toda cultura popular passa por ciclos de demolição das estruturas hierárquicas e dos valores políticos, morais, ideológicos, estéticos, religiosos. Edward Lopes (1999), relendo Bakhtin, vê o carnaval, que surgiu na Europa nos séculos XVI e XVII como uma forma *vitae*, pessoas simples do povo vivendo duas vidas: uma estruturada no medo e na submissão; outra, na carnavalização. Em outras palavras, Bakhtin visualizou o carnaval do final da Idade Média como um

festival utópico onde o riso gozava de uma simbólica vitória sobre a morte, a opressão e a paranóia, uma segunda vida, mas essa, regida pela liberdade.

Bakhtin usa o termo carnavalização para fazer referência à transposição do carnaval para a linguagem da literatura, uma vez que “o carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, entre grandes e complexas ações de massas e gestos carnavalescos” (BAKHTIN, 1997, p. 122). No entanto, para entender o conceito bakhtiniano nesta perspectiva, é preciso conceber, também, o “carnaval” enquanto “forma sincrética de espetáculo de caráter ritual, muito complexa, variada, que, sob base carnavalesca geral, apresenta diversas matizes e variações dependendo da diferença de épocas, povos e festejos particulares” (BAKHTIN, 1997, p. 122).

Deste modo, o carnaval, que pode ser visto como uma espécie de “vida às avessas”, para Bakhtin não deve ser contemplado nem representado, uma vez que *vive-se nele*, “conforme suas leis enquanto essas vigoram” (BAKHTIN, 1997, p. 122). Nesse sentido, Bakhtin também afirma:

As leis, proibições e restrições, que determinavam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extracarnavalesca, revogam-se durante o carnaval: revogam-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc., ou seja, tudo que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive etária) entre homens. (BAKHTIN, 1997, p. 123).

Faraco (2003) define heteroglossia como um conjunto indefinido de vozes sociais, ou o próprio conceito de voz como a interação de múltiplas perspectivas individuais e sociais, que representa uma estratificação e a aleatoriedade da linguagem; e mostra que não somos os autores das palavras que proferimos. Faraco afirma que, para Bakhtin, até mesmo a forma pela qual nos expressamos vem imbuída de contextos, estilos e intenções distintas, marcadas pelo meio e tempo em que vivemos, nossa profissão, nível social, idade e tudo o

mais que nos cerca. Assim, no interior do complexo caldo da heteroglossia e de sua dialogização é que nasce e se constitui o sujeito que “mergulhado nas múltiplas relações e dimensões da interação socioideológica, vai se constituindo discursivamente, assimilando vozes sociais e, ao mesmo tempo, suas inter-relações dialógicas” (FARACO, 2003, p. 80-81).

No entanto, já houve muita banalização no uso de termos como dialogismo, plurilinguismo e heteroglossia, retirados do vocabulário do Círculo de Bakhtin, mas claramente despojados de sua complexidade conceitual. Para Cristovão Tezza (2003), a dificuldade em compreender Bakhtin fez com que as categorias que produziu, bem como seu vocabulário, fossem adaptados ao quadro formal já à disposição da teoria literária corrente, de forma que “as noções de dialogismo, polifonia e plurilingüismo se encaixaram sem muito conflito em tópicos popularizados e simplificados em torno do conceito de ‘intertextualidade’” (TEZZA, 2003, p. 22).

Desse modo, Ribeiro (2003) lembra da polêmica em torno da teoria da intertextualidade de Julia Kristeva, afirmando que:

O problema reside no específico conceito que se faz da intertextualidade, a partir de Kristeva. Tudo se passa como se os textos dialogassem entre si, independentemente de quem os lê e de quem os haja escrito. Entende-se que o livro de Bakhtin, traduzido e publicado no auge da onda estruturalista francesa, tenha sofrido em sua leitura os influxos formalistas de tal contexto. Era a leitura esperável, talvez. Entretanto, o que Kristeva consegue, com sua leitura, é aumentar o fetiche do texto, tornando-o, agora, de alguma forma e ironicamente, polifônico (RIBEIRO, 2003, p.10).

Para Júlia Kristeva (1975), no entanto, o processo de leitura realiza-se como ato de colher, de tomar, de reconhecer traços. Ler passa a ser uma participação agressiva, ativa, de apropriação. A escritura, então, torna-se a produção, a indústria dessa leitura que se cumprirá. Um livro remete a outros livros, aos quais, num procedimento de somatória, permite uma nova forma de ser, ao elaborar sua própria significação:

A linguagem poética aparece como um diálogo de textos: toda seqüência se faz em relação a uma outra proveniente de um outro corpus, de maneira que toda seqüência está duplamente orientada: para o ato de reminiscência (evocação de uma outra escrita) e para o ato de intimação (a transformação dessa escritura) (KRISTEVA, 1975, p. 132).

De qualquer forma, entende-se que um texto é voz que dialoga com outros textos, mas também funciona como eco das vozes de seu tempo, da história de um grupo social, de seus valores, crenças, preconceitos, medos e esperanças.

Estas e outras proposições teóricas, que inclusive já geraram muitas discussões, impedem de pensar as duas últimas características de Menton (quinta e sexta) como distintas. Mesmo diante da importância da proposta do teórico, que inclusive relacionou obras de escritores brasileiros, é muito simplificador apenas afirmar que uma das marcas do Novo Romance Histórico se dá através do uso de conceitos bakhtinianos como carnavalização, dialogismo, paródia e heteroglossia, sabendo da complexidade da teoria de Bakhtin.

Além dessas seis características que o Novo Romance histórico pode apresentar, é preciso ter claro que esse subgênero se distingue do romance histórico tradicional, principalmente por sua variedade. Esteves (1998, p.135) explica que, entre 1974 e 1992, foram publicados dezenas de novos romances históricos de alto nível, e todos “com diferentes abordagens da história, diferentes personagens e diferentes formas”.

Ainda, na tentativa de comprovar o predomínio desse subgênero de romance histórico na América Latina desde 1979, Menton aceita a definição de Anderson Imbert, que data de 1951, e denomina de romance histórico a obra que narra uma ação ocorrida numa época anterior à do autor. E, deste modo, algumas obras que foram tratadas como históricas por outros críticos foram excluídas da relação, como por exemplo *Agosto* (1989), de Rubem Fonseca,

tendo em vista dois critérios que orientaram a seleção: essa obra narra um período vivido pelo autor, e o narrador (ou as personagens) está posto no presente ou num passado próximo. A questão da distância cronológica do tempo do narrador em relação ao tempo do romancista merece ser considerada. Assim, além de Menton (1993, p. 23), Márquez Rodríguez (1991, p.22) também cita Anderson Imbert, teórico que defende a idéia de que é necessário existir uma distância considerável entre o ato de narrar e os fatos narrados, ao mesmo tempo que nega o caráter histórico de narrativas do tipo testemunhal em que o romancista narra fatos que presenciou diretamente ou dos quais participou de alguma forma.

Para Benedito Nunes (1988), "narrar é contar uma história, e contar uma história é desenrolar a experiência humana do tempo". Então, a narrativa histórica, por força da mimese, liga o tempo natural ao cronológico pelo discurso materializado no texto, de acordo com a dinâmica do enredo:

Nada constrange o tempo ficcional a não ser a própria estrutura da narrativa que o articula; as anacronias interrompem e invertem o tempo cronológico, deslocando presente, passado e futuro; e a sucessão pode contrair-se num momento único, acrônico e intemporal. Essas modalidades de experiência temporal estão vedadas à história, sobre a qual pesa o constrangimento do tempo cronológico. À irrealdade *sui generis* da Ficção com o seu quase-passado, opõe-se o passado real da História (NUNES, 1988, p. 25).

Márquez Rodríguez (1991), no entanto, se coloca contrário a esse posicionamento, pois, com o enorme desenvolvimento alcançado pelos meios de comunicação, nas últimas décadas, os acontecimentos (mesmos os memoráveis) são absorvidos imediatamente, de modo bem diferente do que acontecia no passado, quando os fatos produziam significados e transcendiam com muita lentidão. Para ele, o que dá caráter histórico a um acontecimento não é a distância entre o narrador e o autor, mas a condição intrínseca do fato que,

por sua vez influencia os acontecimentos posteriores a ele, e com os quais tem alguma relação.

Conforme Nunes, nos romances históricos, o irreal e o passado são equivalentes, inclusive são esses elementos que regem o pacto ficcional entre o autor e o leitor. Deste modo, “ler um conto, uma novela ou um romance, inclui a crença de que os acontecimentos, reportados pela voz da narrativa, pertencem ao passado dessa voz” (NUNES, 1988, p.24).

O grande número de romances históricos que vêm sendo publicados é outro fator que merece ser avaliado. Para Menton (1993), as comemorações do Quinto Centenário da Descoberta das Américas foram um dos elementos que fomentou o interesse pela temática histórica. Esteves (1998) lembra que outros estudiosos também demonstraram interesse em entender essa proliferação do subgênero a partir das duas últimas décadas do século passado. Assim, o desejo de fuga no passado e a busca de heróis, mitos e outras marcas características possibilitam enxergar melhor a própria realidade e passam a ser os principais argumentos que boa parte dos críticos arrolam como principais causas.

2.4A Metaficção Historiográfica

Linda Hutcheon (1991), no livro *Poética da pós-modernidade: história, teoria e ficção*, vale-se do modelo da arquitetura pós-moderna (a teoria formulada por Charles Jenkes e Paolo Portoghesi), para iniciar discussões teóricas acerca da poética da pós-modernidade. Diante dessas proposições teóricas, caracteriza-se o pós-moderno na ficção a partir do que denomina de metaficção historiográfica. Ou seja, o termo refere-se aos romances que, ao mesmo tempo,

são auto-reflexivos e, paradoxalmente, apossam-se de acontecimentos e personagens históricos.

No pós-modernismo, declara-se e, simultaneamente, promove-se o rompimento das fronteiras entre história e ficção; por essa razão, é mais adequado chamá-la de metaficção historiográfica do que de ficção histórica. Até porque ela trabalha com uma intensa autoconsciência em relação à maneira de narrar o passado, ou melhor, de como é realizada a narração do passado. Deste modo, não há lugar para o herói: os protagonistas desse gênero que adotam a ideologia pós-moderna de pluralidade e de reconhecimento da diferença são os marginalizados, as figuras periféricas da história ficcional e, ainda, os personagens históricos que assumem uma posição particularizada; ex-cêntrica, em última instância.

A diferença entre a metaficção historiográfica e o romance histórico tradicional, estudado por Lukács, está no fato de que a primeira, "não reconhece o paradoxo da realidade do passado, mas sua acessibilidade para nós atualmente" (HUTCHEON, 1991, p.152). Pois, para Hutcheon, a paródia é uma das formas de incorporar o passado, textualizado no texto do presente, assim como a intertextualidade pós-moderna seria a expressão de um duplo desejo: encurtar a distância entre o passado e o presente do leitor e reescrever o passado dentro de um novo contexto.

A paródia intertextual presente na metaficção historiográfica traz um sentimento de presença do passado, mas de um passado que só é possível conhecer através dos textos, tanto históricos como literários. Para Hutcheon, os escritores a utilizam não apenas para recuperar a história e a memória, diante das distorções da "história do esquecimento", mas também "para questionar a

autoridade de qualquer ato de escrita por meio da localização dos discursos da história e da ficção dentro de uma rede intertextual em contínua expansão que ridiculariza qualquer noção de origem única ou de simples causalidade” (HUTCHEON, 1991, p. 169) .

A autora entende também que a metaficção historiográfica “não é apenas metaficcional; nem é apenas mais uma versão do romance histórico e não-ficcional” (HUTCHEON, 1991, p.22), mas uma manifestação artística do pós-modernismo que, por sua vez, “é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia” (HUTCHEON, 1991, p.19).

Além disso, o que a teórica denomina de pós-modernismo não deve ser utilizado como um simples sinônimo de contemporâneo, uma vez que considera o pós-modernismo como uma atividade cultural que pode ser detectada na maioria das formas de arte e em muitas correntes do pensamento atual. Foi a experiência política, social e intelectual dos anos 60 que possibilitou o florescimento do pós-moderno, marcando a formação ideológica de muitos dos pensadores e artistas atuais. E, desse modo, o pós-modernismo passou a ser “fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político” (HUTCHEON, 1991, p.20).

Na metaficção historiográfica, a linha de separação entre ficção e história é instalada e indefinida simultânea e declaradamente, e, para Hutcheon, isso é fundamentalmente pós-moderno. Umberto Eco (1985), no seu *Pós-escrito a O Nome da Rosa*, indica três modos de narrar o passado: a fábula, a história heróica e o romance histórico. E, inclui o romance *O Nome da Rosa* nesse terceiro modo de narrar; mas Hutcheon considera o romance um quarto modo

de narrar: a metaficção historiográfica que, por sua vez, não pode ser confundida com a ficção histórica, por comportar uma aguda autoconsciência de seu processo de constituição.

Helena Kaufman (1991, p.146), relendo Hutcheon, lembra que a metaficção historiográfica apresenta quatro características básicas: 1) as referências à situação discursiva; 2) a reflexividade de tipo historiográfico; 3) o crescente grau de intertextualidade; 4) a mistura do fantástico e do real que sugere a abolição de fronteiras entre o histórico e o fictício.

Rogério Lima (1998), por sua vez, aponta que Hutcheon, avaliando a relação entre discurso literário e histórico, afirma que a metaficção historiográfica levanta questões relacionadas com: a intertextualidade, as funções da linguagem, a forma da narrativa, as estratégias de representações, as relações do fato histórico com o acontecimento empírico e as consequências epistemológicas e ontológicas do ato de tornar problemático aquilo que antes era aceito pela historiografia e a literatura como uma certeza.

No entanto, na metaficção historiográfica tem-se o diálogo com o passado da arte e da sociedade, que se manifesta através da autoconsciência teórica sobre a história e a ficção, como criação humana. Além disso, os conteúdos e as formas do passado são reelaborados a fim de revelarem os limites e os poderes do conhecimento histórico, além de sustentar a contradição entre o ficcional e a referência histórica, sem tentar apontar uma solução.

Em a *Poética da pós-modernidade*, a autora ressalta que grande parte dos teóricos do pós-modernismo considera a “Metaficção Historiográfica” uma tendência cultural dominante, além de acreditarem que sua caracterização está fundada nas consequências da decomposição da supremacia burguesa, por

meio da atuação do capitalismo recente e pela evolução da cultura de massa. Rogério Lima (1998) lembra que o pós-modernismo possibilita o desafio à progressiva monotonia da cultura de massa, pois a diferença é sua principal marca, jamais a identidade homogênea.

Por sua vez, Marelene Weinhardt (1994) lembra que abordar determinados romances sob a perspectiva proposta por Hutcheon é, sem dúvida, um modo de reconhecê-los na diferença. No caso da literatura brasileira, têm-se várias obras que podem ser classificadas como metaficção historiográfica, como por exemplo, *Memorial do Fim: a morte de Machado de Assis* (1991), de Haroldo Maranhão; *Em Liberdade* (1981), de Silviano Santiago; *Cães da Província* (1988), de Luiz Antônio de Assis Brasil; como também *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz: a incrível história de uma escrava, prostituta e santa* (1997), de Heloisa Maranhão, entre muitos outros que poderiam ser citados.

2.5 Romance histórico de resistência

Refletindo sobre a trajetória do romance histórico no Brasil, Vera Follain de Figueiredo (1998) aponta três modelos: a clássica narrativa histórica do século XIX, que segue os paradigmas do romance scottiano; os romances de descolonização do século XX, denominados também de “romances de resistência”, obras que subvertem a ótica oficial da história, dando voz aos vencidos; e, por último, romances históricos em que a tensão da “resistência” desaparece, mas que operam com a descrença, por saberem que é impossível recuperar com objetividade o passado.

Nessa tentativa de traçar as várias tendências do romance histórico, é necessário destacar esse segundo tipo de romance de que trata Vera Follain Figueiredo, o romance de resistência, mesmo sabendo que, no Brasil, ele não teve muita expressividade. Neles, pode-se constatar a manifestação da consciência de que “somos o outro de uma modernidade que teve a Europa como centro e, por isso, fomos negados e obrigados a seguir um processo de modernização compulsória que nem sempre respeitou as necessidades internas de cada país” (1998, p. 482). A denominação “romance de resistência” tem sua origem nas concepções de Edward Said (1995), que propõe a existência de uma literatura de resistência capaz de rever as certezas universalizantes do colonizador.

No Brasil, entretanto, o romance de resistência não teve a força que apresentou na América Hispânica, pois, como Vera Follain de Figueiredo aponta, apesar de o modernismo brasileiro ter sido um pioneiro na crítica à visão de história gestada pelo Ocidente moderno, a revisão do passado com propósitos descolonizadores não fertilizou de maneira significativa os romances publicados. Deste modo, poucas são as obras que apresentam elementos que possibilitem classificá-las como romance de resistência. Por outro lado, um grande número de romances históricos foi publicado nas duas últimas décadas do século, sem apresentar a tensão própria da resistência, seguindo, deste modo, outra tendência.

O romance de resistência é regido pela vontade de reinterpretar o passado livre dos conceitos criados pela modernidade européia no século XIX. De acordo com Vera Follain de Figueiredo, “é a consciência do poder da representação, da criação de imagens e, conseqüentemente, do poder de narrar

e de sua importância na constituição das identidades das nações modernas” (FIGUEIREDO, 1998, p.482).

2.6 Outras considerações

Na literatura brasileira, a partir das últimas duas décadas do século XX, os romances históricos passaram a seguir uma perspectiva diferente do que vinha acontecendo, uma vez que agora eles não têm mais a pretensão de contribuir para a fundação de símbolos nacionais ou para a construção de uma identidade nacional, nem para o desenho de um perfil de cidadão. Seus objetivos se distanciam do discurso histórico e literário do século XIX. Assim, independentemente da classificação desse tipo de romance, é importante assinalar seu caráter irônico ao revisitar o passado, pois, como obra aberta, possibilita questionamentos atualizados sobre as imagens do passado, exigindo um leitor experiente, que não busca simplesmente um mergulho no mundo ficcional, mas que objetiva também o mundo da informação, numa tentativa de reescrever o já dito no romance, pois pretende questioná-lo, tanto quanto é questionado por ele:

O passado torna-se, então, não uma fonte de inspiração para uma agradável evasão, mas pelo contrário, um tempo heterodoxamente revisitado, com um certo caráter perturbador, uma vez que se duvida da possibilidade de acesso à verdade, pois a história é concebida como um conjunto de verdades ou versões que se degladiam, sendo a história oficial a versão vencedora sobre múltiplas outras que poderiam ser tomadas em consideração (VIEIRA, 2000, p. 127).

A ficção literária e a história são representações do real, uma vez que ambas são formas diferentes de invenções de histórias. As duas se completam porque são meios utilizados para pensar o homem. Então, da mesma forma que o romance histórico do século XIX possuía a função de registro histórico,

caminhando com o ideal da narrativa histórica, os romances históricos contemporâneos também se aproximam da História, numa tentativa de representar o passado, recriando um acontecimento histórico.

Conforme Tatiane Batista Alves (2001), os romances históricos que estão sendo publicados nos últimos anos vêm se mostrando capazes de dar conta de desafios lançados pelas novas concepções da história. O crescente interesse da ficção pela história responde, assim, a uma demanda inversamente proporcional observada no campo histórico, e, como consequência, literatura e história acabam fazendo parte do processo do conhecimento contemporâneo, ampliando as possibilidades de construção da imagem do passado. Sendo função da literatura, então, desmistificar a história para descobrir uma versão mais justa, dando “voz aos esquecidos, aos excluídos, aos oprimidos, aos vencidos” (ESTEVES, 1998, p 126).

A variedade de romances históricos presentes no mercado brasileiro atual não permite limitar sua classificação a uma única tendência. Como exemplo, temos as obras selecionadas para esse estudo: *Desmundo*, de Ana Miranda, *Os Rios Turvos*, de Luzilá Gonçalves Ferreira e *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz*, de Heloísa Maranhão. Apesar de apresentarem verdades históricas plurais e refutar posicionamentos que tentam reduzir o discurso histórico a uma única versão, eles apresentam elementos bastante singulares. Assim, a leitura inicial de *Desmundo* direciona inicialmente o leitor a classificá-lo como romance histórico tradicional, mas observando a obra com atenção, esse posicionamento teórico é facilmente questionado. Já *Os Rios Turvos* pode ser entendido como o Novo Romance Histórico proposto por Seymour Menton com uma certa tranquilidade, enquanto *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz* está

mais próximo do romance pós-moderno, ou seja, da proposta de metaficção historiográfica da canadense Linda Hutcheon (1991).

3. MULHER, HISTÓRIA E LITERATURA

O século XX pode ser visto como o século da emancipação da mulher e da literatura feminina, uma vez que seus últimos trintas anos foram marcados por uma revolução ideológica que, com certeza, mudou a face cultural do mundo. O feminismo tem causado uma transformação profunda na sociedade contemporânea, já que as mulheres estão conseguindo que se revisem atitudes vitais equivocadas, que se derrubem leis antiquadas a favor de novas constituições, como também a reavaliação de valores sociais e culturais. Neste contexto, é que emerge a literatura feminina, comprometida em subverter as convenções lingüísticas, sintáticas e metafísicas da escritura patriarcal.

Para Lúíza Lobo (2002), o período de industrialização integrou a mulher em todas as esferas do mundo do trabalho mas são poucas as vozes femininas que conseguem superar a luta pela sobrevivência e escrever (ou apreciar) uma obra literária, pesando, aí, o influxo da mídia, que tem desviado os homens e as mulheres de um exercício mais crítico sobre a sociedade, função que a literatura exerce de forma primordial. Portanto, as escritoras atuais, libertadas do ostracismo dos séculos passados, introduzem suas vozes em todos os registros da vida intelectual. Da mesma forma, suas obras abordam, e com êxito, os mais diversos gêneros, que são enriquecidos com múltiplas perspectivas.

3.1. A política dos estudos sobre gênero

Estudos que incorporaram a mulher e a abordagem de gênero resultaram das recentes preocupações da historiografia com a descoberta de “outras histórias”, movimento histórico ocorridos nos anos 70 e 80, período em que a reação contra o paradigma tradicional tornou-se mundial, envolvendo historiadores do Japão, da Índia, da América Latina e de vários outros lugares, e considerando que a “crise dos paradigmas tradicionais da escrita da história é que requeria uma completa revisão de seus instrumentos de pesquisa” (MATOS, 1997, p.74).

Em 1949, com a publicação do célebre *O segundo sexo*, a filósofa francesa Simone de Beauvoir fez uma observação fundamental para o desenvolvimento dos estudos sobre a mulher: as mulheres não tinham história, não podendo, conseqüentemente, orgulharem-se de si próprias. Disse, ainda, que a mulher não nascia mulher, tornava-se mulher; mas para que isso pudesse acontecer ela precisaria submeter-se a um processo complexo, no seio de uma construção histórica que determinaria seu papel social e seu comportamento diante do mundo.

O segundo sexo, publicação que alavancou muitas das idéias e ações dos grupos feministas da segunda metade do século XX, apontou para o fato de que o território do historiador durante muito tempo foi exclusivamente de um sexo: o masculino. Para Mary Del Priori (2000, p.217), “nestes espaços os homens exerciam seu poder e seus conflitos, empurrando para fora destes limites os lugares femininos”.

Assim, na década de 70, a mulher entra definitivamente em cena, emergindo social e academicamente; porém, a inclusão da história das mulheres como um campo de estudo não pode ser entendida como uma operação direta e linear, uma vez que “há uma incômoda ambigüidade inerente ao projeto da história das mulheres, pois ela é ao mesmo tempo um suplemento inócuo à história estabelecida e um deslocamento dessa história” (SCOTT, 1992, p.75).

Em 1975, a Organização das Nações Unidas - ONU - instaurou o ano Internacional da Mulher, o que possibilitou a fomentação de temas como violência sexual, dupla jornada de trabalho, cidadania, contracepção e aborto. Não se pode ignorar que, nessa época, grande parte dos países da América Latina era governada por ditaduras militares.

Além disso, é necessário registrar a proliferação dos movimentos femininos por melhores condições de vida, a partir da segunda metade da década de 70, pois enquanto “os espaços tradicionais de expressão política se encontravam fechados, elas se organizavam em formas alternativas de atuação, muitas vezes em torno de uma luta pelo imediato que as constituía enquanto sujeitos coletivos e políticos” (MATOS, 1997, p.75).

Maria Izilda Santos de Matos (1997) assinala que a influência mais marcante dessa abertura da história para os estudos sobre a mulher foi a descoberta do político no âmbito do cotidiano. A expansão desses estudos vinculou-se a uma redefinição do político, frente ao deslocamento do campo do poder das instituições públicas e do Estado para a esfera do privado e do cotidiano.

Para Joan Scott (1992), a relação história das mulheres com política é ao mesmo tempo óbvia e complexa, permitindo, inclusive, o surgimento da categoria “gênero”. Em síntese, é possível pensar o processo em três fases: a) a origem nos anos 60, momento em que a política desencadeou as discussões, ações e trabalhos desenvolvidos. Nessa fase, as feministas acadêmicas responderam ao chamado de *sua* história e dirigiram *sua* erudição para uma atividade política mais ampla; b) entre a metade e o final da década de 70, quando a história das mulheres afastou-se da política e, deste modo, ampliou seu campo de questionamentos, documentando aspectos da vida das mulheres no passado, e abrindo uma energia própria; c) na década de 80, com o desvio para o gênero, rompeu-se com a política, garantindo a conquista do próprio espaço.

“Gênero” é um termo aparentemente neutro, desprovido de propósito ideológico imediato, sendo inclusive “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). O termo foi usado para teorizar a questão da diferença sexual. Utilizado, primeiramente, nos Estados Unidos, tem origem gramatical, diante das convenções e regras lingüísticas produzidas pelos homens. Sua origem também está ligada aos estudos de sociologia, quando esses se referiam aos papéis sociais designados às mulheres e aos homens. Joan Scott (1992, p.86) alerta que, “embora os usos sociológicos de gênero possam incorporar tônicas funcionalistas ou essencialistas, as feministas escolheram enfatizar as conotações sociais de gênero em contraste com as conotações físicas de sexo.”

Maria Consuelo Cunha Campos (1997) faz um interessante rastreamento do termo “gênero”. A autora expõe que o recorte da categoria gênero foi feito pela lingüística. Assim, tem-se o conceito inserido na noção de sexo biológico, ligado à natureza; e um conceito no pólo da cultura (lingüístico), como um constructo.

Por outro lado, valer-se do termo “gênero”, nas línguas latinas exige alguns cuidados para que não ocorram distorções em relação aos seus significados, pois, na língua inglesa, há palavras distintas para expressar o que traduzimos por gênero: *gender*, no sentido lingüístico, e *genre*, no literário, enquanto a sua tradução para línguas latinas pode representar um problema.

No entanto, é necessário ter ciência da passagem da categoria “gênero” do seu ponto de partida lingüístico para o antropológico, bem como desse para as Ciências Sociais e Humanas, considerando que esta última passagem, por estar ligada à interdisciplinaridade dos estudos da mulher, permite relações da categoria com os estudos literários. Deste modo, é necessário retomar estas passagens, pois as mesmas vão incorporando significados à categoria:

(...) no solo lingüístico onde a antropologia a tomara de empréstimo, a complexidade da categoria que não se teria limitado a oposições binárias (masculino/feminino), atuando também, como *tertius*, o neutro. Na tríade, sobretudo por sua associação a línguas indo-européias, os lingüistas veriam a co-ocorrência da oposição animado/inanimado, lógica que, já à altura do latim clássico, teria se esvaído. Ter-se-ia, então, um significado extremamente complexo para a categoria, uma vez que ela abrigaria, por exemplo, variáveis da ordem da distinção sexual macho/fêmea mas, ainda, da ordem do puro arbitrário da tradição idiomática (CAMPOS, 1997, p.128).

A partir do momento em que o gênero foi visualizado como uma categoria fundamental para os estudos literários, a tradição literária ocidental passou a sofrer alguns abalos. O conceito de cânone, até então inquestionável, foi “desnaturalizado” pela crítica feminista. A geração feminista dos anos 70 e 80 começou a se preocupar com a exclusão da mulher, enquanto *gender* e

gênero(s) literário(s), analisando a correlação estabelecida falocentricamente entre a escrita da mulher e produções literárias menores (MATOS, 1997). Desse modo, criaram-se condições de se entender a ligação existente entre as duas formas de marginalização a que a mulher esteve historicamente sujeita: a social e a literária.

Desse modo, é importante lembrar que o cânone é demarcado pelo homem branco, de classe média, ocidental, e que a mulher é inserida, nessa cena, a partir de uma ruptura e do anúncio de uma alteridade ou diferença para com a visão falogocêntrica. Conforme Nelly Novaes Coelho (1999), o cânone se refere ao que foi imposto pelo patriarcado. Sendo, conseqüentemente, falogocêntrico, tem sua pedra fundamental lançada na Idade Média: “o interdito do sexo”:

Para uma avaliação mais justa desse processo em curso (o desafio do cânone que regulamenta as relações homem –mulher), é importante notar que esse interdito (que transformou o sexo em tabu) foi consagrado pela igreja (e pela sociedade), no século XIV, durante o Concílio de Trento (COELHO, 1999, p.10).

No século XIX, com o positivismo, que propagava a idéia do evolucionismo da matéria, passou-se a questionar a idéia de um Deus criador; assim, destruiu-se a idéia de que o sexo é um pecado terrível, e de que seus praticantes seriam castigados, e até no pós-vida.

No entanto, Elaine Showalter (1994, p.31) lembra que, para a crítica feminista, “as teorias da escrita das mulheres atualmente fazem uso de quatro modelos de diferença: biológico, lingüístico, psicanalítico e cultural”. Cada um desses modelos representa uma escola da crítica feminista ginocêntrica, no esforço para definir e diferenciar as qualidades do texto da mulher, bem como a mulher como escritora.

Para Showalter, estudar os textos de autoria feminina valendo-se de uma teoria com base no modelo de cultura da mulher, pode apresentar resultados mais satisfatórios, considerando que “uma teoria da cultura incorpora idéias a respeito do corpo, da linguagem e da psique da mulher, mas as interpreta em relação aos contextos sociais nos quais elas ocorrem” (SHOWALTER, 1994, p. 44). Deste modo, a autora lembra que os antropólogos, Shirley e Edwim Ardener partiram do pressuposto de que “as mulheres constituem um grupo silenciado, as divisas cuja cultura e realidade sobrepõem-se ao, mas não são totalmente contidas pelo grupo (masculino) dominante”. E desse modo, esboçaram um modelo de cultura das mulheres que, historicamente, não é limitado. Observe-se o diagrama de Ardener

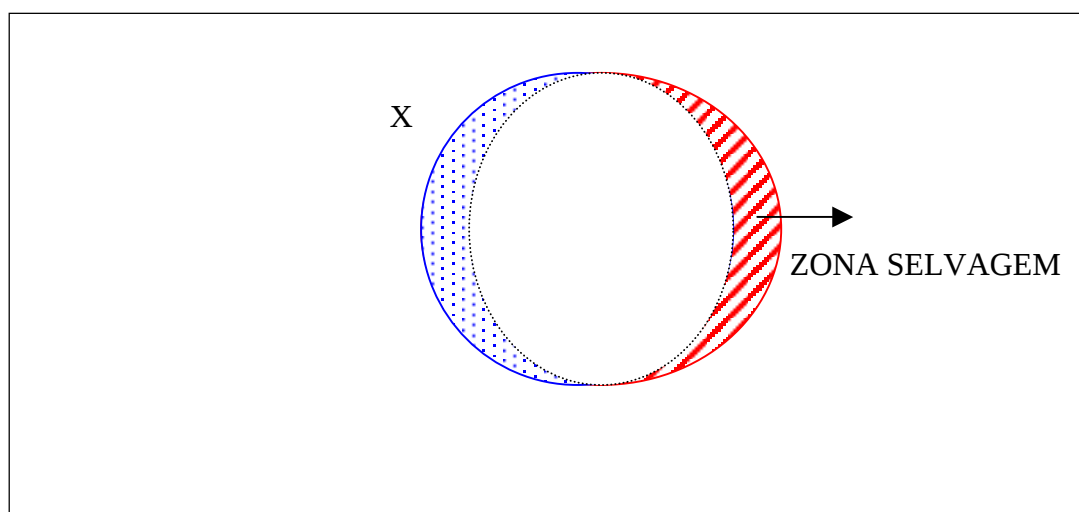


Figura 1 – Diagrama de Ardener

Conforme Showalter (1994), para os Ardener os homens constituem o grupo dominante X, e as mulheres, o silenciado Y. Assim, aquela parte de Y que se encontra fora de X, os antropólogos denominam de “zona selvagem”, que é um lugar só de mulheres, proibido para os homens.

Em relação ao diagrama de Ardener, outras considerações, são também necessárias, como por exemplo: Showalter (1994) alerta que, avaliando a “zona

selvagem” metafisicamente, percebe-se um espaço exclusivamente, masculino, pois se tudo o que constitui a consciência masculina está dentro do círculo da estrutura dominante, logo tudo é acessível à linguagem e estruturado por ela. Ou ainda, analisando a ‘zona selvagem’, pelo plano experimental, percebe-se que o estilo de vida feminino está do lado de fora do círculo dominante.

A proposição teórica dos Ardener, se aplicada aos estudos do romance histórico contemporâneo de autoria feminina, fomenta um questionamento que já gerou muita discussão: como seria a história se vista através dos olhos das mulheres e ordenada pelos valores que elas definem? Desse modo, Showalter (1994) lembra que, para Gerda Lerner (1981), 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.

3.2. O papel da mulher na história do Brasil

O silêncio e a ausência da mulher nos registros históricos e no cenário público da vida cultural são as principais marcas da condição de subordinação da mulher brasileira numa sociedade patriarcal colonizada por europeus. Desse modo, para os historiadores, somente através da linguagem formal dos documentos ou petições manejadas pelos homens é possível conhecer os desejos, as vontades, as queixas ou as decisões das mulheres que viveram no Brasil antes do século XIX. Para Maria Beatriz Nizza da Silva (1987, p.87), por exemplo “a linguagem masculina dos procuradores e advogados sobrepõe-se, deformando-a, a uma linguagem feminina original e inatingível”.

A historiadora Miriam Moreira Leite (1984, p.68) lembra: os depoimentos dos viajantes que estiveram aqui, no Brasil, no século XIX, também são importantes registros históricos sobre a mulher. O isolamento das brancas no meio doméstico, os vários ofícios que exerciam as negras, e o baixo rendimento cultural são marcas que caracterizam as mulheres nesses documentos.

A primeira legislação referente à educação feminina apareceu apenas em 1827, garantindo os estudos elementares. O processo de escolarização normalmente tinha início aos sete ou oito anos e se estendia até os treze ou catorze, quando eram retiradas da escola para casarem. Mas a qualidade da educação, nessas escolas femininas, era questionável. Miriam Moreira Leite, por meio do depoimento do viajante Agassiz (1865), exemplifica bem a situação:

A educação que lhes dão, limitada a um conhecimento sofrível de Francês e Música, deixa-as na ignorância de uma multidão de questões gerais; o mundo dos livros lhes está fechado, pois é reduzido o número de obras portuguesas que lhes permitem ler, e menor ainda, o das obras a seu alcance escritas em outras línguas. Pouca coisa sabem da história do seu país, quase nada da de outras nações, e nem parecem suspeitar que possa haver outro credo religioso além daquele que domina no Brasil(...) Em suma, além do círculo estreito da existência doméstica, nada existe para elas (LEITE, 1984, p.68).

Nádia Battella Gotlib (2004) lembra que no Brasil colônial apenas os homens tinham acesso à educação formal, não fornecida em universidades, mas em seminários de várias ordens religiosas; mesmo assim, nem todos podiam freqüentá-las. O autodidatismo era uma outra possibilidade de educação e, sendo não formal, acontecia em ambiente doméstico. Assim, o conteúdo de ensino era distinto para cada sexo; ao homem era de praxe ensinar a ler, a escrever e contar, e à mulher, a coser, lavar, a fazer rendas e todos os misteres femininos, que incluíam a reza.

Muitas mulheres, sobretudo as que não possuíam dote, eram internadas em conventos; enquanto outras (com mais sorte) mantinham escolas no próprio

espaço privado, onde ensinavam, para meninas e moças, leitura, música, corte e costura.

Deste modo, entende-se por que o ingresso de mulheres na Escola Normal de São Paulo aconteceu só em 1876, enquanto essas escolas recebiam alunos do sexo masculino desde os anos 40 daquele século.

Num contexto de cultura colonial em que o analfabetismo predominava entre os homens e mulheres e em que as tipografias passaram a funcionar livremente apenas depois de 1808, quando a Família Real chega ao Brasil, os poucos textos escritos por mulheres (como poesias, contos e cantos populares) devem ter circulado oralmente. Outros textos de autoria feminina (grande parte desses documentos também desapareceram) faziam parte do espaço doméstico registrado nos livros de receitas, diários, cartas, simples anotações, orações, pensamentos, lista de deveres e obrigações.

Considerando que nos tempos do colonialismo a escrita feminina quase não aparecia, entre a maioria de textos escritos por homens, Nísia Floresta Brasileira Augusta publica, em 1832, *Direito das mulheres e injustiça dos homens*. A obra é uma interessante adaptação do livro *Vindication of the rights of woman*, da inglesa Mary Wollstonecraft (ou Mistriss Godwin). É bom lembrar que muitos críticos consideram esse trabalho da autora, o texto fundante do feminismo brasileiro.

3.3. A literatura feminina no Brasil

Na segunda metade do século XIX, as mulheres escritoras, mesmo acumulando à atividade da escrita um trabalho didático, mais ou menos

profissionalizado, e, na divulgação das propostas de teor feminista, um trabalho jornalístico, também mais ou menos politicamente engajado, ganharam progressivamente espaço cultural, ainda que de forma bastante tímida e sem repercussão nacional. Maria Firmina dos Reis, autora do romance *Úrsula* (1850), e Narcisa Amália de Oliveira Campos, que publicou seus poemas em 1872 em um volume intitulado *Nebulosas*, exemplificam bem esse momento. A primeira, sendo professora e oriunda de família humilde, em 1880 scandalizou uma pequena cidade do interior do Maranhão, propondo uma sala de aula mista, formada por meninos e meninas. E a outra, também professora (neste caso no Rio de Janeiro), recebeu críticas severas por defender idéias liberais democráticas, abolicionistas e republicanas.

Para Zahidé Muzart, no século XIX, as mulheres que escreviam ou simplesmente desejavam ser escritoras, eram feministas:

só o desejo de sair do fechamento doméstico já indicava uma cabeça pensante e um desejo de subversão. E eram ligadas à literatura. Então, na origem, a literatura feminina no Brasil esteve ligada sempre a um feminismo incipiente (MUZART, 2003, p.267).

Assim, resgatar alguns elementos da história do feminismo no Brasil é um fator importantíssimo para compreender como a mulher foi conquistando espaço na literatura brasileira, e isso tanto como escritora como na construção das personagens femininas.

Constância Lima Duarte faz um interessante resgate desse contexto histórico em *Feminismo e Literatura no Brasil* (2003). Para a pesquisadora, o feminismo brasileiro pode ser pensado em quatro momentos, que

longe de serem estanques, (...) conservam uma movimentação natural em seu interior, de fluxo e refluxo, e costumam, por isso, ser comparados a ondas, que começam difusas e imperceptíveis e, aos poucos (ou de repente), se avolumam em direção ao clímax – o instante de maior envergadura, para então refluir numa fase de aparente calma, e novamente recomeçar (DUARTE, 2003, p. 03).

O primeiro momento data do início do século XIX, quando as mulheres estavam enclausuradas nos preconceitos do patriarcalismo e imersas numa rígida indigência cultural. Assim, a primeira bandeira levantada era a do direito a ler e escrever, reservado até então exclusivamente ao sexo masculino. Escritoras como a nordestina Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810-1885), a mineira Beatriz Francisca de Assis Brandão (1779-1860), e as gaúchas Clarinda da Costa Siqueira (1818-1867) e Delfina Benigna da Cunha (1791-1857) são nomes de mulheres que se destacaram na história da literatura brasileira.

O segundo momento inicia por volta de 1870 e caracteriza-se principalmente pelo espantoso número de jornais e revistas de feição nitidamente feminista, editados no Rio de Janeiro e em outros pontos do país, podendo-se, assim, considerá-lo mais jornalístico do que literário.

Ainda nesta segunda fase, tem-se o registro de mulheres chegando à formação universitária, apesar de uma resistência rigorosa à profissionalização feminina das classes média e alta, uma vez que apenas as moças pobres estavam liberadas para trabalhar nas fábricas e na prestação de serviços domésticos. E, por configurar-se como instrumento indispensável para a conscientização feminina, essa imprensa feminista “terminou por criar – concretamente – uma legítima rede de apoio mútuo e de intercâmbio intelectual” (DUARTE, 2003, p. 09).

Também aparecem as primeiras manifestações clamando pelo direito ao voto da mulher: em 1878, Josefina Álvares encenou a peça, de sua autoria, *O Voto Feminino*, no Teatro do Recreio, no Rio de Janeiro, o que fez dela a primeira mulher a lutar pelo direito ao voto e à cidadania.

No início do século XX, tem-se o terceiro momento, que é marcado por lutas acirradas pelo direito ao voto, ao curso superior e à ampliação do campo de trabalho. Desse modo, no ano de 1927, o governador do Rio Grande do Norte, Juvenal Lamartine, antecipou-se à União e aprovou uma lei em seu Estado, dando o direito ao voto às mulheres. Mesmo diante de inúmeras manifestações a favor da cidadania das mulheres brasileiras, apenas em 1932 Getúlio Vargas cede aos apelos e incorpora ao novo Código Eleitoral o direito de voto à mulher nas mesmas condições dos homens, excluindo as analfabetas; e o Brasil passa a ser o quarto país nas Américas, ao lado do Canadá, Estados Unidos e Equador, a conceder o voto às mulheres.

Na literatura, nesse terceiro momento, tem-se Gilka Machado (1893-1980), que publicou, em 1918, *Meu glorioso pecado*, livro de poemas eróticos considerado um escândalo por afrontar a moral sexual patriarcal e cristã; Rosalina Coelho Lisboa (1900-1975), que em 1921 conquistou o primeiro prêmio no concurso literário da Academia Brasileira de Letras com o livro *Rito pagão*; e Rachel de Queiroz (1910-2004), que estreou como ficcionista com o romance *O quinze* (1930).

A literatura de autoria feminina, nos anos 20, não teve o mesmo vigor e divulgação que as artes plásticas produzidas pelas mulheres. Pois, nesse mesmo período, desponta os nomes de Anita Malfatti e Tarsila do Amaral nas artes plásticas. A primeira inaugurou o modernismo em 1917, com seus desenhos a óleo de cunho expressionista/cubista, fazendo a primeira revolução nas artes plásticas brasileiras. A segunda inventou um novo modo de olhar a realidade brasileira, revolucionando as artes plásticas. Nenhuma mulher participou da semana de 22 como escritora.

No entanto, no final da década de 20, surge uma escritora que funcionará como uma espécie de ponte entre o grupo modernista dos anos 20, esteticamente inovador, e o grupo dos escritores engajados politicamente que atuarão, após a Revolução de 30, pondo fim à chamada República Velha: Patrícia Galvão, chamada Pagu, que, em 1931, com o pseudônimo de Mara Lobo, escreve *Parque Industrial*, romance publicado em 1933. Os textos de Pagu permitem refletir sobre a condição social da mulher com aparelhamento ideológico marxista, mediante experimentações modernistas

Cecília Meireles é outro grande nome da literatura feminina brasileira que, com o livro *Viagem*, publicado em 1939, conquista espaço e respeitabilidade entre a crítica brasileira. Com *Romanceiro da Inconfidência*, de 1953, sua poesia ganha nova dimensão com a construção do retrato nacional do país em momento de crise e de luta, mediante defesa de reivindicações de caráter político que alimentaram a Inconfidência Mineira. Por fim, o conjunto da obra poética de Cecília Meireles caracteriza-se por uma dimensão individual: a mulher buscando sua imagem e também uma experiência de dimensão coletiva, no campo político

A década de 70 marca o início do quarto momento, e nesse período a história das mulheres passa a ter marcas definitivas. Encontros, congressos, fóruns são organizados em todo o país, com o intuito de discutir a questão. O controle da natalidade por meio do anticoncepcional aponta novos caminhos profissionais às mulheres. Ainda em 1975, a Organização das Nações Unidas - ONU - institui o ano internacional da mulher, que diante do estado lamentável da condição feminina para atingir as metas contra a discriminação estende-se por um decênio (1975-1985). Constância Lima Duarte lembra, que se

comparado com o que vinha acontecendo em outros países, onde as mulheres estavam unidas contra a discriminação do sexo e pela igualdade de direitos, o movimento feminista no Brasil possuía características bem distintas: “a conjuntura histórica impôs que elas se posicionassem também contra a ditadura militar e a censura, pela redemocratização do país, pela anistia e por melhores condições de vida” (DUARTE, 2003, p. 15)

Na literatura, inclusive, tem-se exemplos de escritoras que se posicionavam contra o governo ditatorial, revelando suas posições políticas, como Nélida Piñon, que participou da redação do *Manifesto dos 1000* contra a censura e a favor da democracia no Brasil.

O quarto momento foi ainda marcado pela institucionalização dos estudos sobre a mulher, resultado de um movimento muito bem articulado entre as feministas universitárias, alunas e professoras, tal como ocorria na Europa e nos Estados Unidos. E, como afirma Constância Lima Duarte,

É desta época a criação do Grupo de Trabalho sobre Estudos da Mulher da Anpocs, e do Grupo de Trabalho Mulher na Literatura, da Anpoll; assim como a criação do NEM – Núcleo de Estudos sobre a Mulher, da PUC-RJ; do Neim – Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher, na UFBA; do Nielm – Núcleo Interdisciplinar de Estudos da Mulher na Literatura, da UFRJ; e do Nemge – Núcleo de Estudos da Mulher e Relações de Gênero, da USP; entre muitos outros que se multiplicaram nas diferentes instituições de ensino superior (DUARTE, 2003, p. 17).

Mas a produção literária feminina só obteve algumas rupturas substanciais a partir dos anos 40, quando escritoras como Cecília Meireles e Clarice Lispector passam a fazer parte do universo literário. Nádia Battella Gotlib (1998) lembra que a constatação da perda de identidade e a sua problematização pela prática de uma linguagem literária são o que a poesia de Cecília Meireles e a prosa de Clarice Lispector, efetivamente, executam.

A literatura de Clarice Lispector, conforme Nadia Battella Gotlib, pode ser considerada um corajoso processo de desconstrução que ocorre por via da

linguagem na fértil linhagem de literatura metalingüística do século XX. Assim, o grau de questionamento que leva a mulher até o extremo limite de sua capacidade desconstrutora, que constitui a obra de Lispector, representa a grande ruptura da literatura de autoria feminina.

Para compreender essa ruptura que a obra de Lispector representa na literatura feminina, é necessário lembrar as três fases, identificadas por Showalter (1985): *feminina*, *feminista* e *fêmea* (mulher). Para Lúcia Osana Zolim (2005, p. 278), a fase denominada *feminina* é caracterizada pela "repetição dos padrões culturais dominantes", que seria a imitação dos valores patriarcais; a fase *feminista* "é marcada pelo protesto e pela ruptura em relação a esse modelo", ou seja, nessa segunda fase, rompe-se com o modelo de literatura que marca a fase *feminina*. Enquanto a terceira fase, a *fêmea*, caracteriza-se pela "autodescoberta e pela busca da identidade". Assim, Lispector inaugura "uma nova fase na trajetória da literatura brasileira de autoria feminina no Brasil – feminista, na terminologia de Showalter – marcada pelo protesto e pela ruptura em relação aos modelos e valores dominantes" (ZOLIM, 2005, p. 278)

Elódia Xavier (1998) lembra que com essa ruptura proposta pela obra de Lispector vão aparecer textos em que a mulher se descobre dona do próprio destino, pondo em questão as relações de gênero. Escritoras como Patrícia Bins, Lya Luft, Márcia Denser e Sônia Coutinho, entre outras, fazem parte dessa nova fase, que se estendeu até os anos 90 aproximadamente, da literatura escrita por mulheres no Brasil.

A partir dos anos noventa (na fase *fêmea*), as ficcionistas brasileiras abordam as temáticas femininas, inserindo personagens femininas em espaços historicizados, fazendo desabrochar com naturalidade as discussões sobre

gênero e, deste modo, o leitor acaba percebendo os absurdos das normas da sociedade patriarcal. É nessa época, também, que surgem as autoras dos romances históricos contemporâneos, ficcionistas que procuram a harmonização dos contrários, ou seja, que inserem no texto uma visão pessoal, intimista, confessional e imaginária, ao mesmo tempo que estendem as dimensões do seu mundo para um universo exterior mais amplo, como é o caso de Ana Miranda e Heloisa Maranhão.

Como Zolim (2005, p. 278) afirma, as três fases apontadas por Showalter não podem ser vistas como categorias fixas, “de tal modo que é possível encontrar todas elas presentes na obra de uma mesma escritora”. O romance de Luzilá Gonçalves Ferreira, por defender o sexo feminino de forma quase panfletária, ilustra essa afirmação de Zolim. No entanto, a publicação de romances históricos resulta da necessidade de se criar uma tradição feminina, que extrapole a linguagem, atingindo o histórico, o social e o universal.

3.4. O romance histórico escrito por mulheres

Como já foi dito, o romance histórico surge, no Ocidente, no início do século XIX, mas praticamente não há exemplos de romances históricos bem conhecidos que tenham sido escritos por mulheres. No entanto, a produção feminina floresceu num momento em que se registrou o crescimento da troca de informações e experiências entre as mulheres da burguesia européia. Aspecto importante, uma vez que o romance histórico possibilitou que a mulher escritora rompesse com narrativas que se prendiam apenas ao testemunho pessoal, possibilitando aprofundar o olhar sobre a realidade em geral.

George Lukács ignora o romance de mulheres em *A teoria do romance*, já que para ele “o romance é uma forma da virilidade madura”, ou seja, o teórico alemão associa o romance à virilidade:

Toda forma artística é definida pela dissonância metafísica da vida que ela afirma e configura como fundamento de uma totalidade perfeita em si mesma; o caráter de estado de ânimo do mundo assim resultante, a atmosfera envolvendo homens e acontecimentos é determinada pelo perigo que, ameaçando a forma, brota da dissonância não absolutamente resolvida. A dissonância da forma romanesca, a recusa da imanência do sentido em penetrar na vida empírica, levanta um problema cujo caráter formal é muito mais dissimulado que o das outras formas artísticas e que, por ser na aparência questão de conteúdo, exige uma colaboração talvez ainda mais explícita e decisiva entre forças éticas e estéticas do que no caso de problemas formais evidentemente puros. O romance é a forma da virilidade madura, em contraposição à puerilidade normativa da epopéia; a forma do drama, à margem da vida, situa-se além das idades humanas mesmo se compreendidas como categorias apriorísticas, como estágios normativos (LUKÁCS, 2000, p. 71).

Quando Lukács tenta exemplificar o gênero, citando diferentes romances da literatura universal, não cita textos de mulheres escritoras e deixa fora nomes como George Eliot, Edith Warton ou Jane Austen.

Apesar de as mulheres européias do passado escreverem como homens, encontram-se elementos históricos de singular importância nos romances publicados. Por exemplo, em Jane Austen, recupera-se a Inglaterra do século XVIII nas descrições das cidades, atitudes, idéias, e até mesmo de eventos sociais como bailes.

Mas, o romance histórico contemporâneo escrito por mulheres, difere muito dos publicados no passado, necessitando de reflexões cuidadosas, uma vez que, nesses textos, a mulher é o sujeito da enunciação do discurso crítico, o que possibilita perfazer o circuito do espaço textual à prática social tendo em vista que, conforme Márcia Hopp Navarro (1991), é somente através de uma visão destotalizadora que se pode chegar à dupla ou múltipla colonização do sujeito mulher na América-Latina, desmascarando a universalidade do discurso crítico tradicional da cultura dominante.

Para a crítica feminista, na América Latina, sempre que se falar em literatura de mulher não se pode esquecer que a construção do feminino é mais complexa do que o entendido como “gênero” pelos estudos norte-americanos mais tradicionais, pois aqui se tem o entrecruzamento de outros discursos como, por exemplo, o de classe social e étnico. Além disso, na América Latina o patriarcado dá à mulher um papel e um acesso à representação, ainda que limitado.

Na condição pós-moderna, principalmente depois de 1970, é que se possibilitou às mulheres escritoras apresentar os fatos da história sobre a perspectiva dos vencidos ou da alteridade, e, deste modo, reverter a história tradicional fundando a história do romance histórico de mulheres. A grande marca desses romances é a conquista do espaço pela expressão da voz feminina.

No Brasil, a literatura feminina atinge sua maturidade a partir de 1990, momento em que as ficcionistas passam a buscar um discurso novo, expressivo, de nova colocação social. De acordo com Luiza Lobo (2002), dois fatores são responsáveis por essa mudança. O primeiro é o desenvolvimento do mercado de trabalho, dos estudos universitários e do mundo financeiro, onde a mulher passa a ocupar espaço considerável. O segundo é uma certa rejeição que o leitor ávido por *best-sellers* de livros policiais e de ação demonstra por aquela literatura que insiste em se manter introvertida ou psicológica, o que, por sua vez, é consequência do desenvolvimento do capitalismo pragmatista. Por fim, o romance histórico de mulheres não deixa de ser uma forma de amadurecimento dos livros de ação, gênero que tem Sônia Coutinho como a grande representante.

Não se pode esquecer, no entanto, que esse interesse por romances históricos, no século XX, não é um fenômeno literário exclusivo da literatura de mulheres. Como Vera Follain de Figueiredo aponta, o romance histórico, bem como o policial, é um subgênero que volta a dominar a cena literária, após atingir seu ponto alto no século XIX, uma vez que o “romance pós-moderno tira partido da descrença na possibilidade de conhecer, objetivamente, o passado, para fazer dele um fornecedor de temas para a ficção” (FIGUEIREDO, 1998, p.484).

Antônio Roberto Esteves (1998), numa interessante síntese dos estudos elaborados sobre o romance histórico, e entre eles, principalmente, os trabalhos de Seymour Menton, Fernando Aínsa e Georg Lukács, apresenta uma listagem de romances desse gênero que foram publicados no Brasil desde 1949 até 1997. Nessa relação, encontramos um número significativo de mulheres escritoras como Dinah Silveira Queirós, Virgínia G. Tamanini, Maria Alice Barroso, Masslowa Gomes Venturi, Nélida Piñon, Maria José de Queirós, Ana Miranda, Maria C. Cavalcanti, Vera Teles, Ivanir Callado, Luzilá Gonçalves Ferreira, Raquel de Queiroz, Ângela Abreu, Heloísa Maranhão e Vera de Vives. Provavelmente, esse número de mulheres escrevendo romances históricos já deve ter aumentado bastante, pois, nos anos 90, as publicações de romances com temáticas históricas explodiram. Assim, listar os romances publicados por mulheres após 1997 poderá render bons frutos.

O Brasil possui uma tradição literária extensa no que diz respeito ao romance histórico escrito por mulheres, já que a sua participação na reconstrução histórica é bastante expressiva. Cristina Sáenz de Tejada (2004) apresenta a trajetória do romance histórico de mulheres no Brasil didaticamente

organizada em três momentos: o período da pós-independência, após 1930 e de 1950 em diante.

O período da pós-independência marca o primeiro momento. Assim, para Cristina Sáenz de Tejada (2004), o primeiro romance histórico escrito por uma mulher é *Dona Narcisa Vilar. Legenda do tempo Colonial* (1859), de Ana Luiza de Azevedo Castro (1823-1869) que, seguindo o modelo scottiano, apóia-se em uma lenda para recriar o início da colonização brasileira. No entanto, a obra pode ser vista como uma versão histórica ficcional de perspectiva feminina, uma vez que apresenta a mulher de forma original se se considerar a época em que foi escrita.

No segundo momento, iniciado em 1930, temos algumas ficcionistas brasileiras que publicam várias obras no modelo tradicional, ou seja, os fatos históricos passam a ser um “telão de fundo” para recriar a sociedade colonial. A diferença maior dos romances dessa fase dá-se no fato de que a história passa a ter mais importância no universo ficcional, a julgar pelas descrições dos acontecimentos históricos e pela progressiva e abundante incorporação de dados verídicos.

Nesse segundo momento, encontram-se romances como *Um Reino sem Mulheres* (1932), de Ofélia Fontes, que mesmo sendo um texto de co-autoria com o marido é possível considerá-lo como um romance histórico de autoria feminina, até porque, em 1941, ela publicou outro romance, *O gigante de botas*. O próprio título, *Um reino sem mulheres*, é metonímia do que está sendo discutido nos romances históricos publicados a partir de 1990.

Diamantes Pernambucanos (1933), de Josefa Farias, é outro bom exemplo de romance histórico escrito nessa fase, que faz uma interessante

releitura da Inconfidência Mineira por meio do personagem fictício, Michel Jobard, que se relaciona com personagens históricos daquela época. Para Cristina Sáenz de Tejada (2004), apesar do romance não apresentar nenhum elemento inovador em termos técnicos, a obra tem valor por completar alguns vazios da história da Inconfidência Mineira. Por outro lado, *A Infanta Carlota Joaquina* (1937), de Cecília Bandeira de Mello, seguindo também o modelo tradicional na reconstrução ficcional da história colonial, é bastante inovador, por apresentar a perspectiva feminina de uma personagem secundária: Carlota Joaquina. Trata-se de um romance biografado em que se dá voz à personagem Carlota Joaquina, citam-se fontes históricas da época e recria-se a sociedade sufocante e alienada do rei Dom João IV, numa tentativa de re-avaliar e re-escrever a controvertida figura da Infanta Carlota Joaquina, mostrando a grandeza de seu caráter e destacando o papel que ela exerceu na história brasileira.

Nos anos noventa, Carla Camurati, no cinema, apresenta uma nova leitura da infanta Carlota Joaquina com o filme *Carlota Joaquina, a Princesa do Brasil* (1994). Este filme recebeu críticas, nem sempre promissoras; no entanto, a leitura do seu sistema simbólico revela que Camurati valeu-se de fatos históricos como pretexto para discutir outra questão: “os sonhos frustrados das cinderelas”, colaborando na construção da identidade da mulher do final do século XX. Apesar das evidentes diferenças entre a narrativa ficcional e a cinematográfica, pode-se aplicar, ao filme de Camurati, algumas daquelas características que Menton apontou como marcas do “Novo Romance Histórico”. Do mesmo modo, Linda Hutcheon, estudando as produções que

denomina de pós-modernas, afirma que as mesmas são sempre resultado de “uma reelaboração crítica, nunca um retorno nostálgico” (1991, p.21).

Ainda tendo Carlota Joaquina como protagonista, Francisca L. Nogueira de Azevedo, em 2003, publicou *Carlota Joaquina na corte do Brasil*. Nesse romance, resgatou-se a trajetória de Carlota desde o momento inicial da crise política e diplomática entre Portugal e Espanha, em que a princesa atua como mediadora, até seus últimos anos na corte do Rio de Janeiro. Na obra, a personagem Carlota Joaquina é uma espécie de “porta voz” da mulher Carlota Joaquina, que foi silenciada e esquecida pela história.

Compõem também essa segunda fase obras e escritoras como: *Luz e sombra* (1944), de Maria José Monteiro Dupré; *Seara de Caim* (1952), de Rosalina Coelho Lisboa, que apresentam uma outra leitura de fatos como a guerra do Paraguai, a abolição da escravidão, a independência do Brasil e a Primeira República. *Florinda, a mulher que definiu uma raça* (1938), de Cacilda de Resende Pulino, romance histórico de cunho romântico, também apresenta a história numa perspectiva feminina. Assim, através de uma protagonista marginalizada, a sensual mulata Florinda, e tendo o Maranhão como o espaço historicizado, narra conflitos sociais do século XIX. Por fim, os romances históricos, quase a maioria, publicados até 1950, seguindo o modelo scottiano, buscam temáticas que foram marginalizadas pela história oficial.

O terceiro momento do romance histórico brasileiro escrito por mulheres, conforme Cristina Sáenz de Tejada (2004), é marcado pela progressiva explosão de romances históricos que aconteceu a partir da década de cinquenta. Observando a temática, a pesquisadora agrupou-os em duas tendências: na primeira, os romances que tratam da formação nacional; e na

segunda, as obras que revisam fatos históricos e parodiam temas universais, recuperando personagens históricos femininos esquecidos pelo discurso oficial.

Considerando que o Brasil recebeu um grande número de imigrantes, é bem expressiva a quantidade de romances e escritoras que fazem parte dessa primeira tendência, ou seja, romances que tratam da formação da nação brasileira. A primeira escritora que publica um romance histórico nessa temática é Dinah Silveira de Queiroz com *A Muralha* (1954), onde, num tom bastante épico, reconstrói o descobrimento de São Paulo através da história do bandeirante Carlos Pedroso Silveira. Seguindo esta temática, Queiroz também publica *A princesa dos Escravos* (1960) e *Os invasores* (1965). Dinah Silveira de Queirós é um bom referencial quando se estuda o gênero e a escrita feminina pois, de um certo modo, ela emprega o ponto de vista das mulheres que acompanhavam os acontecimentos do interior de seus lares.

A Rede Globo, no ano 2000, gravou um seriado em que apresentou uma versão do romance *A Muralha*, o que popularizou a obra da escritora e fulcreou as “festividades” referentes aos quinhentos anos do descobrimento do Brasil. No entanto, é importante lembrar que o texto de Queiroz segue as marcas dos romances históricos mais tradicionais.

República dos Sonhos (1984), de Nélida Piñón, é considerado o grande modelo de romance histórico que trata da formação nacional. Nessa obra, são relatadas as histórias paralelas do Brasil, do período de Getúlio Vargas (1930-1945) e da família Madrugá (imigrantes galegos que chegaram ao Brasil no final do século XIX). O romance é narrado na perspectiva da protagonista feminina que se encontra no leito de morte e, nas suas reflexões, vê o Brasil como um país de esperança para os imigrantes.

Os romances *Desmundo* (1996) e *Amrik* (1997), de Ana Miranda, são obras que não podem ser esquecidas quando se fala dos romances históricos de mulheres cuja temática é a formação da nação brasileira. O primeiro narra a trajetória de Oribela, uma órfã portuguesa enviada ao Brasil por solicitação do padre Manuel da Nóbrega, para casar com colonos que aqui residiam. E *Amrik*, retrata a colonização libanesa em São Paulo no fim do século XIX, através da história da bailarina Amina.

A outra tendência que esse terceiro momento apresenta é constituída por romances que revisam fatos históricos numa perspectiva feminina, além de parodiar temas universais, recuperando personagens históricos femininos, esquecidos pelo discurso oficial. Essa tendência conta com o nome de Ana Miranda, autora dos romances *O retrato do rei* (1991), *A última quimera* (1995), *Clarice* (1999) e *Dias & Dias* (2002), além dos dois já mencionados anteriormente.

Boca do Inferno (1989), de Ana Miranda, percorreu caminho invejável: esteve na lista dos mais vendidos (50.000 exemplares até 1998); ganhou o prêmio Jabuti de revelação; foi publicação em diversos países (França, Estados Unidos, Argentina e Suécia, por exemplo). Isso fez da escritora, uma das representantes mais conhecida, dessa vertente literária.

Nesse período, também escreveram, escritoras desconhecidas como Helena Moura, com *O ouro da liberdade: história de Chico Rei* (1997); Isolina Bresolim Viana, com *Masmorras da Inquisição: memórias de Antônio José da Silva, o Judeu* (1997); Tânia Jamardo Faillace, com *Adão e Eva* (1995) e Helena Whately, *Os seios de Eva* (1998).

Portanto, avaliando o romance histórico de mulheres publicado atualmente no Brasil, percebe-se que esse subgênero parece permitir a autonomia da narrativa feminina, sendo responsável por rupturas significativas quando possibilita que o olhar da mulher passe do espaço privado ao público, do seu limite familiar em direção ao acesso ao trabalho, aos estudos, à informação. Ou seja, sustenta a liberação da representação feminina, valendo-se de um discurso histórico universal mais aberto e, finalmente, mais dialógico.

Diante do romance histórico, não se pode ignorar que a mulher escritora faz parte de uma tradição literária pré-existente na memória coletiva tradicional, ao mesmo tempo em que está limitada por uma estrutura patriarcal rígida, representada pelo pensamento europeu. Por outro lado, a inserção das mulheres na história implica a construção da sua consciência política e a aquisição de sua identidade em relação à existência coletiva, o que, em geral, é típico na literatura feminina. E, como diz Luíza Lobo (2002, p.110), “na medida em que a mulher se torna agente no mundo de ação, e não objeto passivo do desejo do outro, é natural que ela deseje transmitir sua experiência na ficção”.

SEGUNDA PARTE

4. UMA LEITURA DE *DESMUNDO*, DE ANA MIRANDA

Ana Miranda nasceu em Fortaleza, em 1951, e aos quatro anos de idade mudou-se para o Rio de Janeiro. Em 1959, foi para Brasília, ao encontro de seu pai, engenheiro, que trabalhava na construção da cidade. Em 1969, voltou para o Rio de Janeiro a fim de prosseguir seus estudos de artes. Atualmente vive em São Paulo. Iniciou sua vida literária publicando os livros de poesia *Anjos e Demônios* (editora José Olympio/INL, Rio de Janeiro, 1979) e *Celebrações do Outro* (editora Antares, Rio de Janeiro, 1983).

Para a literatura escrita por mulheres, a publicação do romance *Boca do Inferno* (1989) divulga a escritora entre o público leitor. Trata-se de uma recriação literária do Brasil colonial cujos personagens centrais são o poeta Gregório de Matos e o jesuíta Antonio Vieira. É importante destacar que a autora publicou outros romances históricos: *O Retrato do Rei* (1991), *A última Quimera* (1995), *Desmundo* (1996), *Amrik* (1997), *Clarice* (1998) e *Dias & Dias* (2002).

Optou-se por estudar o romance *Desmundo* (1996), nesta pesquisa, uma vez que o contexto histórico em que a obra se insere é o Brasil Colonial e, também, pelo fato de a protagonista da narrativa ser uma mulher, a órfã Oribela.

Desmundo conta a história de Oribela, uma órfã portuguesa que em 1570, veio para o Brasil, com outras seis moças, para se casar com colonos e, assim, garantir a pureza racial dos descendentes de portugueses. Assim, a jovem sensível e religiosa, contra sua vontade, casa-se com Francisco de Albuquerque, que a leva para o engenho de açúcar para ser a senhora da casa e a mãe de seus filhos brancos. Contudo, na fazenda, moram a mãe e uma

jovem irmã de Francisco, num estranho e incestuoso núcleo familiar. Oribela sustenta, no seu íntimo, o sonho de retornar a Portugal, o que a leva a fugir da casa do marido em várias ocasiões. Na primeira tentativa, é estuprada pelos marinheiros que deveriam levá-la ao navio. Furioso, o marido acorrenta-a num galpão. Sozinha, ferida e deprimida, passa os dias chorando. Temericô, a índia que lhe leva a comida é quem a ajuda na sua recuperação. Na segunda tentativa de fuga, perde a esquadra mas encontra a paixão pelo homem que mais temia, o mouro Ximeno Dias. Mais uma vez seu projeto de fuga é frustrado, retorna à casa de Francisco Albuquerque, e, desta vez, grávida. Dá à luz um menino de cabelos vermelhos, a quem o marido enciumado carrega consigo após abandoná-la. Então, Oribela, enlouquecida, coloca fogo no engenho. Mais tarde ela reencontra o seu filho nos braços do mouro Ximeno Dias, após saber que o marido provavelmente morreu durante a viagem.

4.1 Entre o histórico e o ficcional: a construção das personagens

De certa forma, em *Desmundo*, o ficcional e o histórico se inter cruzam, seguindo o modelo de romance histórico do século XIX. Assim, a protagonista e narradora é uma personagem ficcional construída a partir do diálogo intertextual com a carta que Manuel da Nóbrega envia ao rei Dom João, solicitando o envio de órfãs brancas para povoar a nova terra. Também à moda do romance histórico clássico, a estrutura da narrativa é linear. No entanto, o leitor atento logo percebe o forte caráter polifônico da obra. Assim, a história é narrada em primeira pessoa, na forma de monólogo, mas a voz da protagonista digladia com outras vozes, ao longo da narrativa. No aparente monólogo, os relatos de

Oribela são constituídos de diálogos com o discurso da história, da igreja, do patriarcado, da ciência e da história das mulheres. O romance permite pensar o que Oribela possui de comum com outros indivíduos que viveram no século XVI, que, por sua vez, herdaram a forma de ver o mundo a partir de estruturas mentais construídas culturalmente.

Povoam o romance 25 personagens: as femininas, numericamente, predominam ao longo da narrativa:

a)Personagens femininas:

- 1- Oribela de Mendo Curvo (personagem principal);
- 2- Velha (religiosa que acompanha as órfãs até chegarem no Brasil);
- 3 – Temericô (índia de propriedade de Francisco Albuquerque);
- 4 - Branca de Albuquerque (Mãe de Francisco Albuquerque, em alguns momentos denominada de Perra);
- 5 – Viliganda (irmã e filha de Francisco de Albuquerque, já que é fruto de uma relação incestuosa com a mãe);
- 6 - Dona Pollonia (órfã);
- 7 - Dona Urraca (órfã);
- 8 -Dona Tareja (órfã);
- 9 -Dona Bernardinha (órfã);
- 10-Dona Isobel (órfã que morre durante a viagem para o Brasil);
- 11- Brites de Albuquerque (tia de Francisco de Albuquerque);
- 12- Parva (louca);
- 13-Giralda (irmã já morta de Dona Bernardinha);
- 14 - Madre Jacinta (religiosa que conviveu com Oribela no mosteiro em Portugal);

15 -Sabina (irmã morta de Urraca);

b) Personagens masculinas:

1- Francisco de Albuquerque (marido de Oribela);

2- Ximeno Dias (mouro, homem pelo qual Oribela se apaixona);

3-Padre Antolim;

4- Dom Fernão, Dom Tuão Xerrafão, Dom Cristóvão Borralho, Dom Fernandes Dabreu, Dom Tomé Lobo e Vaz Sermento (nobres que estavam no mesmo navio que traz Oribela ao Brasil) ;

5 - Os dois marinheiros que violentaram Oribela;

6- O Marido de dona Bernardinha.

Oribela, a protagonista do romance, é uma das órfãs que a rainha de Portugal enviou ao Brasil para casar-se com um dos colonizadores que viviam aqui. A análise dessa personagem revela que a mesma sofre uma grande metamorfose no transcorrer dos relatos. À medida que vai descobrindo sua sexualidade, procura mecanismos para romper com os padrões sociais, religiosos e morais impostos pela sociedade patriarcal. No fragmento abaixo Oribela apresenta a condição das órfãs, enquanto mulheres, na sociedade:

Órfã, só o que restava, pudesse querer se mover a tão distante país, como se diz desse tipo de mulher que ninguém quer, tesoura aberta, martelo sem cabo, alfinete sem ponta, que como o cão sorrateiro morde o cavalo e mata o cavaleiro. Filhas das pobres ervas e netas das águas correntes. As enjeitadas, as fideputas, que nem se rapta nem se dota, mulher de cafraria. Que teve a rainha de dotar e o rei de dar ofício. Mulher de pele branca e fala um bom português (MIRANDA, 1996, p.52).

Percebe-se um tom de amargura, na voz da protagonista, uma vez que a mulher do quinhentismo está inserida num contexto em que sua liberdade é interdita, ela nada é e para nada serve. O casamento é o seu único projeto de vida, uma vez que é “mulher de pele branca” e que “fala um bom português”.

Oribela tem consciência da sua condição, razão que a faz se rebelar contra as imposições do patriarcado:

Então lhe dei conta de minha perdição, da minha mãe morta, de meu pai que duas vezes me quisera matar, porque era tão mau perro que continuamente andava bêbado, falando o que lhe vinha à vontade, como cão que ladrava a quantos via passar pela rua, nunca fora eu mulher pública e nunca fora provida à custa de mulheres públicas, minha casa fora em mosteiro de irmãs, em que vivia grande soma de moças órfãs, as quais umas se sustentavam pelas heranças de seus pais, ou pela bondade da rainha, outras providas pelos cabedais que perderam aquelas que seus maridos acusaram de adultério (MIRANDA, 1996, p.59).

Por isso, deseja tanto o retorno à sua terra natal, cuspe na cara do noivo, tenta fugir do marido. Neste contexto, Dona Brites de Albuquerque alerta a protagonista: “Não se pode subir e descer uma escada ao mesmo tempo, há de ser uma ou outra coisa, ah, Deus sabe que quem não tem nada, nada quer e nada vem. Uh, queres viver na cozinha ou na taberna? “(MIRANDA, 1996, p.59). A partir daí, começa o processo de metamorfose de Oribela, pois como ela própria diz, “No lábio da mulher deve cintilar o silêncio, onde floresce seu saber”. (MIRANDA, 1996, p.66)

Através da relação com a Índia Temericô, a protagonista consegue dar os primeiros passos para se libertar da ditadura do corpo:

eu pintava o rosto de urucum, comia do prato das naturais e me desnudava nos dias quentes, deixava os chicos chuparem meus peitos, dançava, de modo que dona Branca veio baixar umas regras, antes que virasse eu uma bárbara da selva e me metesse a comer de carne humana (MIRANDA, 1996, p.127).

Trata-se de uma situação totalmente diferente da que tinha vivido, até aquele momento. Por exemplo, em vários fragmentos da narrativa, ela insiste em dizer o quanto o pai, a igreja e a sociedade tentavam oprimir e controlar seu corpo, chegando a turvar a água do banho com leite, ou ainda, fazendo-a banhar-se com roupas.

Esse processo de transformação da protagonista torna-se evidente ao leitor quando Oribela relata uma das relações sexuais que mantém com seu esposo, Francisco Albuquerque:

Francisco Albuquerque se veio banhar, me beijando em frente às naturais, que riam. Até que me quis esconder, veio ele nos arbustos, relva, me deitou em uma mantilha, cariciou com dedo desenhando os traços do rosto e dos meus ombros, ele me queria feliz e prenha. Assim trabalhou sobre mim em fervor para seu sonho (MIRANDA, 1996, p.137).

Mesmo percebendo-se uma relativa liberdade na relação do casal, beijando-a na frente das naturais, nesse relato da protagonista não se tem a entrega da mulher ao prazer, já que pela frase “assim trabalhou sobre mim em fervor para seu sonho” fica evidente que apenas os desejos e sonhos de Francisco de Albuquerque é que estão sendo satisfeitos.

No entanto, na sua última fuga Oribela encontra o Mouro Ximeno Dias, e com ele conhece o amor e o desejo. Vale recuperar o fragmento que descreve o encontro sexual do casal:

Era tal, que atraiu em tudo que há em mim e lhe fui sentir a boca, ele despertou e me tomou em seus braços num desatino e grandíssimo ímpeto, correndo com as mãos pelo meu corpo, dizendo suas falas de amante, a beijar meus beijos e outras obras bem desconcertadas, famintos afagos, a soltar o meu gibanete de homem, arrancar colchetes, desatar os cordões da camisa, a me querer deixar feito as naturais, a mim dava um gosto bom, fino punhal frio arrastando em toda pele, a querer sentir que ele se fazia em mim, um prazer perseverante, tragando minhas tentações para vencer minhas malícias, inferno glorioso, tirado de meu corpo, de minha natureza humana, minha perdição e minha alma indo à luz, portas se abrindo, minha boca bem aventurada, ele um todo poderoso a me desfalecer, demandar, huhá, hio hio, digo que sim, re-si, eia, sus, lago dos cães, hua, hua, ala, ala, saca saca, hão, hão, mas ele disse que não, e foi dizendo que não e não, que ia causar um grandíssimo mal, talamavez, ieramá, muitieramá, se vos eu arrebatat, de maneira que estando ele sobre mim vi entre seus cabelos os chifres, endureci a seus suspiros e me desfiz do encantamento(MIRANDA, 1996, p.179).

Nos braços de Ximeno Dias, Oribela descobre sua sexualidade, muito diferente daquela do relacionamento que mantinha com o marido, “um prazer perseverante, tragando minhas tentações para vencer minhas malícias, inferno glorioso, tirado de meu corpo, de minha natureza humana, minha perdição e

minha alma indo à luz”. O prazer e o desejo agora são também dela. Mesmo assim, a protagonista não consegue se libertar da idéia do sexo como pecado, reflexos da força religiosa do mito de Eva: “estando ele sobre mim vi entre seus cabelos os chifres, endureci a seus suspiros e me desfiz do encantamento”.

No entanto, quando Oribela percebe que foi abandonada por Francisco de Albuquerque, que ele foi embora levando até seu filho, enlouquecida ateia fogo na casa e em todas as benfeitorias:

Quis eu ver o incêndio até a derradeira chama, custou pouco a se desfazer a casa e todas as suas fortalezas viraram um monte de brasas, coisas retorcidas, nada que se pudesse conhecer por nome, só de cinza, no que queria eu dizer para mim, devia esquecer tudo no meu passado, ardendo o fogo na madeira ardia também na minha alma, onde se agasalhavam as lembranças (MIRANDA, 1996, p. 209).

O relato representa o grande momento de libertação da protagonista, quando ela rompe definitivamente com o passado e o patriarcado, através do fogo da purificação.

Por outro lado, o diálogo com as informações extraídas da história oficial revela que Francisco de Albuquerque não consegue retornar efetivamente para o Reino, pois ele viaja na mesma nau que levava o bispo Sardinha. E se tem registro de que esse navio não chegou ao destino, uma vez que, em 16 de junho de 1556, os índios caeté, que viviam no litoral do Nordeste brasileiro, hoje estado de Alagoas, devoraram o primeiro bispo do Brasil, Dom Pedro Fernandes de Sardinha, além dos 90 tripulantes que naufragaram com ele.

O romance também é povoado por outras mulheres interessantes, como Dona Branca, mãe de Francisco de Albuquerque:

Tinha ela muitos olhos, de mãe, de abadessa, de falcão, os olhos de inquirir o mais fundo, em seu calado modo via por dentro das almas, como fosse uma sibila e devia de saber ver nas panelas de água, nas pedras de cristal(...) sabia ela fazer partos, rezas, sabia cuidar das deleitações do corpo, sabia dizer quando era anjo que se tornou carne, ou diabo com corpo de mulher, que a ouvisse eu, era de bom entendimento, bom conhecimento do evangelho, sabia prosar com as cegonhas e com

as vacas tinha parte, tirar as quentura do estômago de mulher e tirar de mulher a sensualidade (MIRANDA, 1996, p 99).

Por meio da mãe de Francisco, Ana Miranda resgata um outro perfil de mulher que também faz a história das mulheres. Para sobreviver no Brasil quinhentista, Dona Branca Albuquerque, ao mesmo tempo em que é vigilante do patriarcado, pratica atos não aceitos pela igreja, uma espécie de feitiçaria: “devia de saber ver nas panelas de água, nas pedras de cristal”. A isso soma-se a relação incestuosa que manteve com o filho Francisco, da qual nasceu a menina Viliganda:

Eram ela e sua mãe como feras de Francisco de Albuquerque feito uma alimária do mato. Mas não era vaca uma alimária? Que depois de mortas, pelo leite que nos dão, as vacas se convertem em outras vacas do mar. Viliganda me fazia ainda mais espizinhada, sem saber nem mesmo quem era eu e o que fazia ali naquele fim de tudo no meio de umas vacas, sem capela onde deitar meus joelhos e sem olhos de santa de quem se sentir mirada, um gado entre gados, uma raposa entre lobos, tresmontada nas lágrimas a ser mesmo a besta de meu pai, que ele dizia, que besta és, qué? (MIRANDA, 1996, 102).

Oribela descreve a mãe e a filha-irmã de Francisco Albuquerque como “alimária” do seu esposo, compara-as às vacas. Percebe-se que os relatos da protagonista são tomados por uma profunda angústia, “me fazia ainda mais espizinhada, sem saber nem mesmo quem era eu e o que fazia ali naquele fim de tudo no meio de umas vacas”. A mãe é o protótipo da mulher do século XVI que, sem independência econômica, vive dos favores do filho. Condições sócio-culturais precárias a vitimizaram com o incesto.

Viliganda, por sua vez, é duplamente marginalizada pela sociedade: como deficiente mental por problemas de consangüinidade, é isolada do grupo, ficando trancada num quarto afastado do resto da casa. Além de ser mulher, leva a marca do pecado, fruto da relação entre mãe e filho.

A Velha é outra personagem tratada como tipo social: “só a Velha tinha seu baú, que fora freira, com livro de missa, outro de relatos, saias bordadas,

colete de damasco, chapéus, anáguas de seda, toucas rendadas, umas coisas de matar de amor” (MIRANDA, 1996, p.24). Sabendo que as personagens “tipo” encarnam traços coletivos de um grupo, através da Velha é possível repensar importantes elementos da história das mulheres. Ela representa as vozes silenciadas ao longo da história, “amava e admirava eu a Velha, letrada e parecia homem santo, em chama que não se apaga logo, com muita presteza na palavra, digna de ser reverenciada em toda grandeza da terra” (MIRANDA, 1996, p.66). Como na literatura feminina, à mulher velha é concedido o direito de falar o que é interdito às outras; e Miranda também se vale desse mecanismo literário na construção da personagem “a Velha”.

Entre as órfãs que chegaram no Brasil com Oribela, Dona Bernardina também é uma personagem interessante. Apresentando tendências homossexuais, vivencia experiências cruéis: forçada a casar-se, é depois brutalmente prostituída pelo marido e, por fim, condenada a morrer queimada por tê-lo assassinado.

Para Seymour Menton (1993), a ficcionalização de personagens historicamente conhecidos é uma das principais marcas do Novo Romance Histórico. Em *Desmundo*, no entanto, a maior parte das personagens é pura produção ficcional, inclusive a protagonista Oribela. Aparentemente, dois nomes de personagens que figuram no romance podem ter registro em documentos históricos, ou seja, nomes pertencentes à família de nobres portugueses da Capitania de Pernambuco do século XVI, tais como Dona Brites, esposa de Duarte Coelho, donatário da referida capitania, que no romance nomeia a tia de Francisco de Albuquerque. Já Francisco de Albuquerque, que no romance é marido de Oribela, na história colonial brasileira aparece ao lado de Afonso de

Albuquerque (? – 1515), um dos maiores navegantes e conquistadores do século XVI, governador da Índia portuguesa de 1509 a 1515, além de pensador, escritor e poeta. Consta, também, nos documentos históricos, que em 1503 Francisco de Albuquerque foi à Índia com Afonso de Albuquerque. Então, logo fica evidente para o leitor que o Francisco de Albuquerque da história não é o mesmo do romance de Ana Miranda.

O Francisco de Albuquerque do romance, no transcorrer da narrativa, luta do seu modo para conquistar Oribela, "e se Francisco de Albuquerque me disse uma palavra naquele tempo, foi de estar mandando construir uma igreja a uma santa que parecesse comigo em minha qualidade, que me protegesse dos males e a modo de promessa para haveremos um varão, seria a mãe Virgem Maria, que Virgem viera eu" (MIRANDA, 1996, p.146). Sentindo-se fracassado diante de Oribela e do mundo, abandona tudo, numa tentativa de retorno ao reino: "Francisco de Albuquerque partira levando meu filho e seu saco de coisas, a santa do oratório, vacas, vaqueiros, armas, o mesmo que dizer, não iam tornar tão cedo. Não iam tornar nunca mais" (MIRANDA, 1996, p. 209).

4.2 O jogo intertextual

O romance *Desmundo* foi construído valendo-se de um episódio histórico, objeto de estudo de vários historiadores. Trata-se do envio de órfãs portuguesas para o Brasil em 1552, atendendo a uma solicitação do padre Manoel da Nóbrega ao rei Dom João, que oficialmente visualizava o projeto jesuítico para impedir a miscigenação nas novas terras descobertas e, assim, poder formar uma sorte de elite colonial. Por outro lado, a vinda das órfãs

também tinha a função de auxiliar na redução do pecado, na colônia: casando os colonos com moças cristãs portuguesas, os jesuítas acreditavam que seria possível controlar parte da liberdade sexual que estava sendo cultivada entre os colonizadores. As órfãs simbolizam a moralidade da sociedade patriarcal européia.

Mesmo não havendo registro do nome dessas mulheres, sua origem ou seu destino, extraiu-se desse fato histórico o cerne da história de Oribela, que seria no romance uma das 14 órfãs enviadas ao Brasil para purificar o sangue português, ameaçado pela miscigenação com as nativas, que eram as únicas fêmeas com que ladrões, degredados e ambiciosos colonizadores contavam, no Novo Mundo, para satisfazer seus desejos mais imperiosos. Ana Miranda explicita essa relação usando um fragmento textual de Manuel da Nóbrega, em forma de epígrafe. No romance, no entanto, essa epígrafe não está isolada: um texto de Fernando Pessoa é colocado antes. Esse primeiro jogo intertextual aponta para as relações entre o discurso literário e o discurso histórico, presentes no romance.

O texto de Fernando Pessoa aparece na página cinco do romance (MIRANDA, 1996, p.5):

Ir para Longe, ir para Fora, para a Distância Abstrata, Indefinidamente,
pelas noites misteriosas e fundas. Levado, como a poeira, pelos ventos,
pelos vendavais (Fernando Pessoa).

Enquanto o texto de Manoel da Nóbrega aparece logo na sequência (MIRANDA, 1996, p. 7):

A' El – Rei D. João
(1552)
Jesus

Já escrevi a Vossa Alteza a falta que há de mulheres, com quem os homens casem e vivam em serviço de Nosso Senhor, apartados dos pecados, em que agora vivem, mande Vossa Alteza muitas orphãs, e si não houver muitas, venham de mistura delas e quaesquer, porque são tão desejadas as mulheres brancas cá, que quaesquer farão cá muito bem à terra, e ellas se ganharão, e os homens de cá apartar-se-hão do pecado”.

Manoel da Nóbrega

Quando a autora coloca o texto de Manoel da Nóbrega logo após o de Fernando Pessoa, sugere o entrelaçamento do histórico e do literário. Os dois textos se complementam e se opõem, uma vez que o fragmento de Pessoa permite a duplicidade de leitura, ou seja, quando expressa o desejo de “ir para longe”, no contexto do romance, esse “longe” pode ser o Brasil ou Portugal.

Além disso, os relatos da protagonista são marcados por duas forças opositivas: a vontade de Oribela de retornar a Portugal e o desejo da viagem que a leva para longe das terras portuguesas. O que pode ser percebido em fragmentos como:

...mas cada dia me fizeram mais distante de onde fora eu arrancada com muita pena por serem meus pés quais umas abóboras, nascidos no chão, minhas mãos uns galhos que se vão a terra e a agarram por baixo das pedras fundas. Aquele era meu destino, não poder demandar de minha sorte, ser lançada por baías, golfos, ilhas até o fim do mundo, que para mim parecia o começo de tudo, era a distância, a manhã, a noite, o tempo que passava e não passava, a viagem infernal feita dos olhos das outras órfãs que me viam e descobriam, de meus enjôos, das náuseas alheias, da cor do mar e seu mistério maior que o mundo (MIRANDA, 1996, p.15).

E se Francisco de Albuquerque me disse uma palavra naquele tempo, foi de estar mandando construir uma igreja a uma santa que parecesse comigo em minha qualidade, que me protegesse dos males e a modo de promessa para havermos um varão, seria a mãe Virgem Maria, que Virgem viera eu. Riscou com o pé do sapato um risco grande que ia de um lado ao outro, formou a nave, a capela, a sacristia, o altar, o confessionário, a torre do sino. Ia mandar trazer padre de missa e capelão para viverem na fazenda. Que me deu uma dor de me sentir ficando ali para sempre (MIRANDA, 1996, p. 146).

O desejo de retorno de Oribela é constituído de duas forças: uma que impulsiona para frente e outra que segura em direção ao que ficou para trás. Aponta, também, para a grande busca da personagem, ou seja, a busca da autenticidade feminina, desvencilhada das leis que regem a sociedade patriarcal. Neste sentido, o texto de Nóbrega é a voz que determina o destino das órfãs, que cumprirão a tarefa de colonizadoras no Novo Mundo, procriando

os filhos dos colonizadores, e povoando as terras do Brasil com crianças brancas e cristãs.

Então, o “desmundo”, espaço exclusivo do universo feminino, é o lugar em que Oribela rompe com o silêncio que lhe foi imposto historicamente. Deste modo, ela trava uma luta com sua consciência feminina, pois não pode deixar as memórias do vivido caírem no esquecimento da história:

Havia ainda em meu coração o desejo de tornar, embora fosse a cada anoitecer mais pálida a vista da Princesa, suas torres e muralhas dentro de mim, mais apagada a vista do rio, mais borrada a face de minhas amigas, de Sabina, de Giralda, de dona Isobel morta. Nem em sonhos vinha mais minha mãe, vinha sim uma terra seca de cinzas e a mulher velha, a lembrança má dos marujos se servindo de mim, o mouro em fogo avoando sobre minha cama a tentar com sua beleza má, seus olhos de pérolas brancas, nos meus quilates de virtude em que devia exercitar minha vida, afastada da igreja por maldade de um esposo que só queria se adentrar pelo mato a ter para consolação um pé de santa a beijar no oratório, pequena como porcelana. De bom restava as flores do Mendo Curvo e o mel de suas abelhas. E a tanto me agarrava eu, como se fosse um fio de seda que levasse ao mundo, estando eu no desmundo (MIRANDA, 1996, p. 138).

Showalter (1994), tratando esse espaço feminino como a “Zona Selvagem” da cultura da mulher, afirma que o território feminino pode ser concebido como uma grande fronteira, a independência para as mulheres, pois ele pode representar “um acesso aberto para o mar”.

Cristiane Costa em uma resenha crítica sobre o romance publicada no *Jornal do Brasil* (1996), relata que Ana Miranda confessou que durante um ano e meio se debruçou sobre os livros *A peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto, obra que permitiu o contato com as cartas de padre Manoel da Nóbrega; os cinco volumes da *História trágico-marítima*, que apresenta os relatos dos primeiros viajantes; os capítulos de *A história das mulheres no Brasil*, organizado por Mary Del Priore, dedicados ao século 16; *Os desvalidos*, de Francisco Dantas; e ainda a obra de Gil Vicente, Guimarães Rosa e Manoel de Barros. A autora afirma, no entanto, que não contou com documentação muito

detalhada e assim soltou as rédeas da imaginação: "as imagens foram tiradas do meu próprio museu do inconsciente" (COSTA, 1996).

Desse modo, percebe-se, nos relatos de Oribela, as mesmas vozes que surgem quando lemos sobre a história das mulheres no Brasil colonial, cuja sociedade procurava, conforme Mary Del Priori (1997), domesticar a mulher no seio da família, privando-a de qualquer poder ou saber ameaçador e regulando seus corpos e suas almas:

Ora ouvi filhas minhas. Aquela que chamar de vadio seu homem deve jurar que o disse em um acesso de cólera, nunca mais deixar os cabelos soltos, mas atados, seja em turvante, seja trançado, não morder o beijo, nem fungar com força, que é desconfiança, nem afilar o nariz, que é desdém e nem encher as bochechas de vento como a si dando realeza, nem alevantar os ombros em indiferença e nem olhar para o céu que é recordação, nem punho cerrado, que ameaça. Tampouco a mão torcer, que é despeito. Nem pá pá pá nem lari Lara (MIRANDA, 1996, p.67)

Pode-se dizer que o romance é uma releitura da história da colonização brasileira, em que questões ignoradas pela história oficial, como a existência feminina, a religiosidade, o amor e a sexualidade, são abordadas no interior da narrativa. Para Claudia Espíndola Gomes (2000), o discurso ficcional permite a desestabilização do discurso da história, e as histórias podem, então, ser narradas a partir de um ponto de vista não focalizado pelo último.

Dessa forma, *Desmundo* possibilita uma reavaliação crítica da condição feminina quando introduz Oribela em um espaço histórico e cultural que possibilita a eclosão de discussões sobre relações de gênero, pois a ficção de autoria feminina pode ser "lida como um discurso de duas vozes, contendo uma estória dominante e uma silenciada" (SHOWALTER, 1994, p. 53).

No entanto, o acesso à história dos primeiros anos de colonização quase sempre se deu através dos documentos deixados pelos cronistas e viajantes portugueses que escreveram sobre o Brasil; entre esses documentos, *História trágico-marítima* é um dos principais. Em *Desmundo*, o jogo intertextual com

essa obra é sutil, mas permite o leitor ingressar em formas de ação e do pensamento do século XVI:

Despimos dos vestidos os corpos para banhar nossas roupas rotas e encardidas que levaram às barreiras umas escravas naturais e quando fomos para as abluções muito se espantaram que nos queriam desnudar e nos meter na água cálida, qui, si, si, mela, mela, qui, hi, hi, hi, açã, açu, a nos querer tirar as forças ou matar, jogando nossos corpos dentro de um bacio grande e nos pedindo as camisas, paieu? Paieu? Meu pai mandava turvar a água do banho com leite para não ver o meu corpo de criança, uma vez alevantei da gameleira e ele me castigou com tantas vergastadas que verti sangue pela boca. Água nas mãos e na fuça, fidalga. Água no mais, puta (MIRANDA, 1996, p.43).

O fragmento anterior também remete a outra questão: o ritual do banho, que em várias passagens do romance foi retomada:

quando chegamos vi que no rio se banhavam as naturais, desnudas de suas vestes, no que me meti sem medo pelas admoestações de madre Jacinta, no mosteiro, de que a água era maléfica, que se umedeciam os pêlos e se abriam furos na pele por onde se metiam maus humores e miamas e os espíritos danados (MIRANDA, 1996, p.137).

Segundo o historiador francês, Georges Vigarello (1985), em *O limpo e o sujo: uma história da higiene corporal*, o século XVI assiste a uma crescente desconfiança em relação ao banho. Originalmente causado pelas grandes pestes, esse medo de contaminação estende-se à própria fraqueza dos corpos: os portugueses chegam aos trópicos acreditando que o calor e a água produziam fissuras por onde a peste entraria.

A descrição do primeiro banho de Oribela e das outras órfãs revela a opressão feminina, resultante de uma sociedade estruturada no patriarcado, que assentava a identidade feminina no “corpo”, que definia as ações, sentimentos e pensamentos das mulheres. Mas Oribela percebe que o ritual entre as mulheres nativas era diferente, ou seja, a protagonista começa a se conscientizar de que as mulheres podem ser donas do seu corpo. Situação muito significativa, considerando que o corpo é a base para a imposição de padrões e normas de comportamento, como a beleza, a pureza, a sujeição, a

passividade e a dependência. Assim, o comportamento de Oribela em relação ao banho vai se modificando, da mesma forma que ela também se metamorfoseia: “aprendi a me desnudar, no quarto, após o banho, que havia um frescor sobre a pele e se entranhando nela, uma luva de vento, um véu de seda fria, que a roupagem abafava e incendiava” (MIRANDA, 1996, p.126). Nesta perspectiva, o banho simboliza o reinício de uma nova vida, ou seja, o nascimento de uma nova mulher, uma vez que ele pode ser concebido como uma espécie de batismo. Sabendo que o corpo feminino era disciplinado para satisfazer o modelo de honestidade e beleza da família patriarcal, Oribela rompe com esse estatuto. Neste sentido Marelina Chauí (1984) lembra que o corpo da mulher é colocado no limite entre a natureza e a cultura, seguindo os interesses e o imaginário social, ele vai sendo interpretado ideologicamente; dialética que exige que ora ele seja escondido, ora mostrado.

Dos documentos produzidos pelos primeiros cronistas e viajantes tematizando a terra brasileira, a *Carta de Pero Vaz de Caminha*, considerando que as fronteiras entre ficção e história, real e imaginação narrativa desse documento são bastante frágeis, é responsável pelos principais estereótipos sobre esse novo mundo. E, em *Desmundo*, o mais produtivo jogo intertextual se dá com a referida carta:

Por meus brios e horrores não despreguei os olhares das naturais, se defeito de natureza que lhes pudessem pôr e os cabelos da cabeça como se forrados de martas, não pude deixar de levar o olhar as suas vergonhas em cima, como embaixo, sabendo ser assim também eu, era como fora eu a desnudada, a ver em um espelho. Nunca fora dito haver mulheres assim, nem pudera inventar em minhas ignorâncias. Que nunca houvera mulher nenhuma nesta terra. Quem então há de parir naquelas terras? Os machos por ordem de Deus. E por onde? (MIRANDA, 1996, p.39).

O fragmento acima corresponde à primeira descrição do indígena feita por Oribela, o qual dialoga com a abordagem de Caminha:

Pardos, nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas. Traziam arcos nas mãos, e suas setas. Vinham todos rijamente em direção ao batel. E Nicolau Coelho lhes fez sinal que pousassem os arcos. E eles os depuseram. Mas não pôde deles haver fala nem entendimento que aproveitasse, por o mar quebrar na costa. Somente arremessou-lhe um barrete vermelho e uma carapuça de linho que levava na cabeça, e um sombreiro preto. E um deles lhe arremessou um sombreiro de penas de ave, compridas, com uma copazinha de penas vermelhas e pardas, como de papagaio. E outro lhe deu um ramal grande de continhas brancas, miúdas que querem parecer de aljôfar, as quais peças creio que o Capitão manda a Vossa Alteza (CAMINHA, 2005, p.3)

Tanto na *Carta* quanto no romance, surge o espanto diante do outro. No texto de Caminha, este estranhamento revela-se na abundância de detalhes utilizados na caracterização do nativo. Mas, em *Desmundo*, a descrição das nativas nuas leva Oribela a questionar o fato de ter sido ignorada pela história oficial a presença da mulher na colonização brasileira: “nunca fora me dito haver mulher assim”. Não se pode esquecer que em *Desmundo* o ponto de vista é o da jovem mulher e a comparação, em espelho, é inevitável: são observados os cabelos e as “vergonhas” de cima e de baixo. Sendo a própria personagem a cronista-mor do enredo, é possível conceber a voz de Oribela, também, como a voz que está reconstruindo a história das mulheres.

Considerando que “a intertextualidade não só condiciona o uso do código, como também está explicitamente presente em nível do conteúdo formal da obra” (JENNY, 1979, p. 6), em *Desmundo*, as relações intertextuais, que compõe o romance, às vezes, são diretas, em outros momentos, apenas referências muito sutis. Desse modo, o leitor atento reconhece a presença dos degredados no Brasil-colônia: “muitos em torno de nós eram degredadas, o que se sabia por não terem suas orelhas, cortadas a modo de castigo no reino e para que os conheçêssemos sempre e sempre soubéssemos que não eram como pêssigo” (MIRANDA, 1996, p.26), assim como os nomes de Dona Brites

e Francisco de Albuquerque, na história oficial, passam a se situar no tempo e no espaço da narrativa: o Pernambuco do século XVI.

Nesse mesmo universo ficcional, é possível encontrar também resquícios de uma concepção medieval do Velho Mundo:

Depois acabava a Terra e do oceano se podia cair numa negra voragem, porque se trocaram grandes falas opostas entre oficiais, uns dizendo ser redonda a Terra, coisa já provada, do que dava mostras a redondeza da lua e do sol, Referir a pequenez do sol com a grandeza da terra? Tudo era diferente, como a água e o vinho. Que se via do alto de um monte o fim da terra e era liso e reto. E acabava no mar oceano. Mas sendo redonda ou quadrada, do mesmo modo se podia cair no abismo, em se passando ao lado de baixo. Mas que havia de ter uma cerca feita pela misericórdia, para que não caíssem as naus, disso comprovara a verdade uma frota saída de San Lúcar que fora por um lado e tornara por outro, no que disseram ter a esquadra despencada no abismo ao dobrar o mundo, sobre o que houve muitos desentendimentos (MIRANDA, 1996, p. 19).

Além da falta de confiabilidade de navegar no mar, o fragmento aponta para uma determinada resistência às novas concepções que colocaram em dúvida a forma da terra. Considerando que o romance se estrutura numa releitura histórica de perspectiva feminina, a autora vale-se da intertextualidade com a figura de Cristóvão Colombo, o descobridor das Américas, para questionar essa resistência ao novo: “e um oficial que viajara o oceano disse, o mundo era feito uma pêra que numa parte dela houvera Deus ali posto uma teta de mulher. Teta?Vai-te d’hi, arama, vas” (MIRANDA, 1996, p.19). A expressão “terra com teta”, remete à idéia de feminino; então, a resistência diante das novas concepções científicas pode ser comparada ao temor que homem tem do feminino, ou seja, o medo do corpo da mulher e de tudo que ele representa. Oribela propõe superação dos limites que a sociedade patriarcal impôs ao corpo feminino, do mesmo modo que Cristóvão Colombo fez com os mitos sobre a terra, “mas o piloto da nau disse poder provar que a terra era redonda, sabia ele medir seu âmbito e circunferência” (MIRANDA, 1996, p.19).

O jogo intertextual, em *Desmundo*, busca também textos de autores consagrados no universo literário como Guimarães Rosa e Gil Vicente. Assim, com Guimarães Rosa o diálogo ocorre através da linguagem empregada na obra. No ano de 2000, na Universidade Federal de Santa Catarina, Claudia Espíndola Gomes fez um interessante trabalho de análise dessa linguagem na sua dissertação de mestrado que intitulou *Oribela: o uno que se desdobra*.

A obra de Gil Vicente também transita por toda a narrativa de Miranda. Pode-se dizer que o *Auto da Barca do Inferno* funciona como uma espécie de “pilar” na construção de *Desmundo*. Já que na obra gilvicentina a cena representa a margem de um rio, o rio do outro mundo, com duas barcas prestes a partir: uma delas, conduzida por um anjo, leva ao paraíso; a outra, conduzida por um diabo, leva ao Inferno. Vários personagens vão chegando à praia (são os mortos que acabaram de deixar o mundo): um fidalgo acompanhado pelo seu moço, que traz uma cadeira; um agiota com uma grande bolsa; um parvo; um sapateiro carregado de formas; um frade trazendo uma rapariga pela mão e armado com uma espada; uma alcoviteira carregada com “seiscentos virgos postiços e três arcas de feitiços”; um judeu com um bode às costas; um corregedor com processo, logo seguido por um procurador com livros; e, para terminar, um homem que caba de morrer enforcado e que vem ainda com a corda ao pescoço. Todas estas personagens vão para o Inferno, com exceção do parvo, que é salvo pela sua simplicidade de espírito e que fica na margem, no purgatório, esperando a vez de ser admitido no paraíso. Após este desfile de pecadores, chegam quatro cavaleiros de Cristo, os quais morreram em poder dos mouros. Estes também são, imediatamente, acolhidos na barca da salvação.

Oribela veio para o Brasil trazida por uma barca, nau denominada de *Senhora Inês*, juntamente com outras personagens, e entre elas as demais órfãs, fidalgos, padre e a Velha:

...e se disse ter a nau mais de quatrocentas pessoas, sem contar escravos, uns tantos que ficavam na terra do Brasil, outros que seguiam às Índias, para onde iam uns viciosos, que antes se metiam lá os fidalgos para fazer suas mercas e ficar muito ricos, mas agora eram ladrões, chatins cobiçosos que lá iam fazer coisas feias (MIRANDA, 1996, p.22).

Diziam que era aquela gente tanoeiros, carvoeiros, caldeiros, cavaqueiros, soldados, sangradores, pedreiros, ferreiros, calheiros, pescadores, lavradores, eiros, eiros, ores, ores, e tudo o mais necessário para se fazer do mato uma cidade (MIRANDA, 1996, p.25).

Conforme os relatos da protagonista, esta terra era seu “desmundo”; dialogando com o texto vicentino, o diabo estava encaminhando para a “barca do inferno” quase todas as almas que aqui chegavam, assim, poucas conseguiam se manter puras, garantindo a salvação: “agradei por não ter recebido o mais ruim de todos os males, que fora ser escolhida para casar com o mouro para ter minha alma direta ao fim de todos os infernos” (MIRANDA, 1996, p.61).

A Farsa de Inês Pereira, de Gil Vicente, tem como personagem principal Inês Pereira, moça bonita, solteira, pequeno-burguesa. Seu cotidiano é enfadonho: passa os dias bordando, fiando, costurando. Sonha casar-se, vendo no casamento uma libertação dos trabalhos domésticos. Mas despreza o casamento com um homem simples, preferindo um marido de comportamento refinado. Idealiza-o como um fino cavalheiro que soubesse cantar e dançar. Contraria as recomendações maternas rejeitando Pero Marques e casando-se com Brás da Mata, frustra-se com a experiência e aprende que a vida pode ser boa ao lado de um humilde camponês. Inês se deixa levar pelas aparências e ridiculariza Pero Marques. Casa-se com Brás da Mata, mas sua vida torna-se uma prisão: ela não pode sair e é constantemente vigiada por um moço. Inês sofre e chega a desejar a morte do marido. Ele morre covardemente na guerra,

e Inês casa-se com Pero Marques. que satisfaz todos os seus desejos e chega até a carregá-la nas costas para um encontro com um amante, sem saber, porém, que era para isso.

No jogo intertextual com a *Farsa de Inês Pereira*, Ana Miranda discute a condição sócio-histórica da mulher do Brasil colonial, que tinha o casamento como único caminho para a ascensão social, situação vivida pelas órfãs, entre elas Oribela. A protagonista despreza o primeiro pretendente, “o homem me veio mirar e no rosto lhe cuspi” (MIRANDA, 1996, p.56), e comete adultério, envolvendo-se num romance com o mouro Ximeno. Eis os fatos resultantes dessa intertextualidade com a *Farsa de Inês Pereira*:

Muito provou o Ximeno sua fala, tendo a mim naquela alcova sem nenhum destrato ou requerimento, uma tão boa apuração que me fazia um vazio no peito quando não estava ele perto. Tanto que atinei poder estar sendo encantada por feiticeiro(MIRANDA, 1996, p. 175).

Dialogando com o *Auto de Mofina Mendes*, de Gil Vicente, o romance garante produções de sentido fundamentais para a história das mulheres do Brasil colonial. "Mofina" significa "desgraça" e "mendes", por medes, *met ipsen*, significa "pessoa"; daí "a desgraça em pessoa". Oribela se vê assim, “a desgraça em pessoa”, como pode ser visto no fragmento:

... o homem sempre perdoa, haveria de me perdoar a alma de Ximeno ser eu causa de suas desgraças, como sempre fora eu assim nascida, que há dois tipos de mulheres, as que vêm para servir e as que vêm para a discórdia, assim como há mares mansos e bravios, assim como há lagartos com rabo e sem rabo eu das piores serventias, mesmo às outras mulheres”(MIRANDA, 1996, p.213).

Para o patriarcado, Oribela é símbolo da desgraça e perdição dos homens, a mulher que importuna a todos, como instrumento do demônio: “mulheres são mau agouro, em oceanos, fêmeas são baús cheios de pedras muito grandes e pesados, sem serventia nem a ratos a não ser turbar as vistas, nausear as tripas, alevantar as mãos em súplicas e trombetear por causa alguma, só pelo

prazer, feito os demos” (MIRANDA, 1996, p.14). Mas, quando a autora resgata Mofina Mendes, rompe definitivamente com essa situação, uma vez que o jogo intertextual da narrativa permite a inversão dos valores.

Outro importante elemento da obra vicentina presente no romance é a presença do Parvo. No teatro vicentino os parvos têm função cômica, causada pelos disparates que dizem. No entanto, há muito que refletir e analisar nesta figura, que se converte numa espécie de comentador independente da ação, pondo à mostra, com os seus disparates, o ridículo das personagens. Ele jamais se apresenta a si próprio, assim como não é observado pelo interesse que em si mesmo possa oferecer. A sua função constante é a de obter efeitos cômicos, a partir de situações alheias a ele. A novidade, em *Desmundo*, é aparecer uma Parva, figura feminina que, sendo louca, pode desnudar as relações patriarcais sem ser silenciada. Quando valores e ações que tolhem os direitos das mulheres são anunciados pela Parva, também mulher, produz-se um efeito de denúncia:

De noite escutei a voz da Parva na rua. Estúpida, hediputa can, que te mandem arrancar as arnelas, rota e triste, uma serpe por mulher, puta nascida de mosca encharcada no mais imundo monturo que se pode encontrar em pântanos e em masmorras, quem te deu atrevimento para cuspir nas coisas de noivado e de Deus? E vens com afrontas (MIRANDA, 1996, p.62).

Com a Parva ocorre a carnavalização bakhtiniana, pois o narrador se vale do cômico para destacar situações absurdas ou patéticas, vividas pelos personagens. À Parva é permitido levar, ao espaço público, o que para outras mulheres é interdito, no espaço privado. É fácil compreender a questão, resgatando o drama vivido pela Velha, com uma mordaza, pois entendiam que o conhecimento numa mulher era coisa do demônio:

Andara dizendo umas coisas da terra, do bispo vil, do governador, que os erros das gentias eram menores que os dos cristãos, as putas eram ovelhas de Jesus assim como as casadas, cujas eram putas de um homem só,

ficavam as pessoas atônitas daquilo que ela falava e de querer fazer sua própria justiça, enquanto a Parva podia gritar nas ruas todas as verdades (MIRANDA, 1996, p.132).

Como já foi dito, a louca e a velha sempre desempenham papel importante na literatura feminina, pois, diante das interdições impostas pelo patriarcado, por meio da voz da louca e da velha é permitido denunciar alguns dos absurdos cometidos em relação à mulher nessa sociedade, o que pode ser visto no fragmento anterior.

4.3 A Linguagem

Com *Oribela: o uno que se desdobra*, de Claudia Espíndola Gomes (2000), tem-se reflexões produtivas acerca da linguagem utilizada na obra. A necessidade de romper a barreira que separa uma escritora da atualidade de uma personagem nascida há quatro séculos exigiu uma pesquisa histórico-lingüística. Conforme Cristiane Costa (1996), a autora revelou que escrever *Desmundo* "foi como aprender uma nova língua", e, ainda, "há muito tempo, tinha a idéia de escrever um livro só com frases e expressões dessa época". Então explica: "queria usar só coisas autênticas, mas descobri que, dessa forma, a tarefa seria impossível, pois para dizer o que pretendia, precisava me impregnar dessa linguagem e usá-la como se fosse minha. Não poderia traduzir minhas idéias para um português arcaico, tinha que pensar de forma arcaica". Surge, então, um pastiche da linguagem quinhentista.

É importante lembrar que, quando Fernando Ainsa (1991) apresenta as características do Novo Romance Histórico, a tentativa de arcaizar a linguagem foi apontada como um dos elementos que caracterizam esse subgênero.

Desmundo é um romance polifônico; assim, os relatos de Oribela são constituídos por múltiplas vozes. A narrativa não apresenta discurso direto, mas há diálogos e toda a ação é apresentada através da voz que Oribela organiza, e que descreve com minúcias o Brasil colonial, o que pode ser visto como uma certa ruptura da narrativa tradicional:

As órfãs faziam sinal-da-cruz, iam arrumar marido bom e principal, ou então uns fideputas desdentados, trolucotores surdos, furtamelões, bêbados, cornos, condes das barlengas, bem-me-queres mal-me-queres, lobo nas ovelhas, caminho de espinhos, azemel de estrebaria, mulo namorado, fosse o que fosse, desde que dissesse: Senhora, quereis companhia? Mas ordenara a rainha, que seriam uns gentilhomens (MIRANDA, 1996, p.21).

Como o romance é uma narrativa feminina, a força elocutória masculina é destituída, e, conseqüentemente, determinadas verdades históricas passam a ser contestadas também, uma vez que ocorre a re-apropriação dos primeiros relatos epistolares das terras brasílicas, agora, pela voz de uma mulher. Essa reinvenção da história, introduzindo uma narradora em primeira pessoa, permite contar os fatos históricos de sua própria perspectiva, como se ela tivesse vivido os acontecimentos relatados:

...uma escrava saiu da porta e assombrada vi que suas vestes rangiam, os pendentes nas orelhas muito bem esmaltados, fosse uma fidalga num coche ao paço ou às Endoenças, alma a caminho do inferno, seu colo supunha jóias de ouro, margaridas, que são Jesus no colo de boas mulheres e pérolas no das putas e das regateiras (MIRANDA, 1996, p.35).

Retomando o fato de que a linguagem da narrativa é um pastiche do quinhentismo brasileiro, Claudia Espíndola Gomes (2000) analisa o título do romance como uma palavra não-dicionarizada, mas que expressa com naturalidade a modo como a protagonista vê o seu novo mundo, o que fica mais claro considerando o seguinte fragmento da obra: “de bom restava as flores do Mendo Curvo e o mel de suas abelhas, e a tanto me agarrava eu, como se fosse um fio de seda que levasse ao mundo, estando eu no desmundo” (MIRANDA, 1996, p. 138). Sendo a obra uma releitura da história da

colonização brasileira que apresenta a mulher também como sujeito dessa história, desmundo passa a ser uma espécie de um anti- mundo feminino.

Sempre que Oribela se refere à nova terra, utiliza palavras que são iniciadas pelo prefixo de negação “des”, e entre elas algumas palavras são dicionarizadas e outras não: “despejado lugar” (MIRANDA, 1996, p. 16), “terras desabafadas” (MIRANDA, 1996, p. 26), “desventura” (MIRANDA, 1996, p. 1), “desrumo” (MIRANDA, 1996, p. 138) , “desmundo” (MIRANDA, 1996, p. 138) e “desmoveu” (MIRANDA, 1996, p. 151). Esse recurso confere à linguagem um matiz arcaico e ao mesmo tempo popular, resultado da contínua evolução histórica de uma língua viva. Mas, o uso do prefixo de negação também remete à negação e à desconstrução dos valores patriarcais possíveis nesse mundo anti-feminino.

O romance de Ana Miranda tem pontos convergentes com a obra de Guimarães Rosa, do mesmo modo que o imortal mineiro não só adota a fala local, mas recria a linguagem do sertão de forma depurada e eclética, reunindo à língua corrente neologismos, arcaísmos, estrangeirismos, termos eruditos, populares e indígenas, bem como provoca uma íntima dependência entre som e sentido, produzindo um efeito sonoro bastante poético.

A autora de *Desmundo* inovz na linguagem de sua obra, uma vez que a entende como sensível e o mundo como sentido: “acabada a água do armário do camarote e só chuva para tomar, atinava eu que ia beber água fresca, água fresca, água fresca água fresca água frescáguafresca larari lara, molhar as mãos, as ventas, derramar o que fosse, se contar gota por gota, não ouvir mais gente bradar por água, molhar meus cabelos em um chafariz” (MIRANDA, 1996,

p.11), ou ainda, “esquecidas ali, guardadas, esperando esperandesperando, de doer os pés, uxe, os joelhos de reza” (MIRANDA, 1996, p. 46).

Por meio das antíteses, o retorno a outros textos torna-se inevitável, como por exemplo, o trecho “que são Jesus no colo de boas mulheres e pérolas no das putas e das regateiras” (MIRANDA, 1996, p. 35), que remete o leitor à história das mentalidades e aos protótipos de mulher forjados pela sociedade colonial: a santa mãezinha e a mulher sem qualidades. Mas, valendo-se das antíteses como recurso literário, além de inserir a obra no barroco brasileiro, essa figura de linguagem possibilita representar as contradições interiores da protagonista que busca o mundo, mas se encontra no desmundo. A protagonista é movida pelo desejo de retorno ao velho continente e, conseqüentemente, pelo saudosismo:

...havia ainda em meu coração o desejo de tornar, embora fosse a cada anoitecer mais pálida a vista da Princesa, suas torres e muralhas dentro de mim, mais apagada a vista do rio, mais borrada a face de minhas amizadas, de Sabina, de Giralda, de dona Isobel morta (MIRANDA, 1996, p.138).

Interessante é que o sentimento de saudosismo da protagonista não se sustenta naquilo que ficou para trás, mas na fixidez que esse passado representa e que ela acredita querer: “por medo da fome, da orfandade, do abandono, quis que tornasse Francisco de Albuquerque” (MIRANDA, 1996, p.212). Provavelmente, isso acontece porque a protagonista não entende, enquanto mulher, as transformações vividas.

Lembrando que, para Mikhail Bakhtin (1997), uma das características do gênero romanesco é a diversidade social de línguas presentes no romance, a obra de Ana Miranda representa a língua do colonizador, formada pelas diversidades lingüísticas presentes no século XVI em terras brasileiras. Desse plurilinguismo surgem expressões em latim, mescladas à fala/oração de

Francisco de Albuquerque, e expressões em língua indígena, na fala de Temericô, “Faz frio, faz calor, faz lua, chove, e um dia ela disse, pe-î-é tenhé pe-îabap-a, que era, Fugiste à toa, sem necessidade” (MIRANDA, 1996, p.127).

O teórico russo afirma que “o plurilingüismo introduzido no romance (quaisquer que sejam as formas de sua introdução), é o discurso de outrem na linguagem de outrem, que serve para refratar a expressão das intenções do autor” (BAKHTIN, 1997, p.127). Em *Desmundo*, o confronto de línguas pode significar também a mestiçagem no processo de colonização. Por exemplo, quando Temericô conta a Oribela sua história anterior à chegada dos portugueses, este conflito começa a se anunciar. Veja-se o fragmento:

Era de um povo gentio muito antigo que fora lançado fora de sua terra das vizinhanças do mar por outro gentio seu contrário que descera do sertão pela fama da fartura da riba do mar e seus pais e avós perderam as terras que tinham senhoreado muitos anos e lhes destruíram as aldeias, roças, matando o que lhes fazia rosto, sem perdoar a ninguém, em frontaria com os contrários numa crua guerra, onde se comiam uns aos outros, os que cativavam ficavam escravos dos vencedores, numas batalhas navais, ciladas por entre as ilhas, grande mortandade e se comiam e se faziam escravos, até chegar o tempo dos portugueses. O-io-akypûer-i, um trás outro, trás de um o outro, mokõi, mokõi. Tinga (MIRANDA, 1996, p. 119).

No entanto, o leitor percebe o clímax desse conflito no fragmento em que Oribela descreve o ataque a uma aldeia, realizado por Francisco de Albuquerque e seus homens:

Cercaram os Cristãos a aldeia, com suas armas apontadas, postos em suas ordens e em suas capitancias, com muita soma de guiões e bandeiras, os selvagens dispararam flechas que tombaram um dos animais e se fez uma tal grita que pensei estar na batalha do fim do mundo, por fora dos naturais andava uma grande cópia de homens correndo de uma parte a outra com suas lanças nas mãos a meterem os naturais em cerco, mais uma fileira de gente, avançaram, entraram na aldeia, davam com as espadas nas cabeças dos velhos e das mulheres ou metiam uns disparos para todo o lado, de modo que o terreiro deles se foi cobrindo de mortos, uns nus e vermelhos, outros de suas capas e cabelos negros e vermelho de sangue, de miolos e uns pedaços de gente, até o fim. A pobre da Temericô enxergava tudo, parada na mata feito uma pedra, depois de algumas gritas se curvou sobre a barriga e gemeu feito cantasse, uma coisa estranha de se ver. Mandeí assentar no meu lado, o que ela fez. Não sabia que Brasil sente dor (MIRANDA, 1996, p.144).

São vários os documentos históricos que falam sobre a exploração de nativos pelos portugueses, no quinhentismo brasileiro, mas, narrado por Oribela, o fato é levado ao leitor já desnudado, possibilitando uma visão mais crítica do processo de colonização.

4.4 A superação do discurso religioso a serviço do patriarcado

O discurso religioso se manifesta, no interior da narrativa, de duas formas em especial: a) reforçando os conceitos e ações que definiriam o papel feminino na sociedade; b) quando há referências a Deus, quase sempre estão relacionadas à idéia de castigo.

Sendo um romance polifônico, ecos do discurso religioso podem ser ouvidos na voz da própria personagem narradora, quando deixa emergir as vozes de seu pai, de Francisco de Albuquerque, de membros da Igreja ou da Velha:

Quanto mais se chega à casa de Deus, mais se há tentações. Pouco faltava para o fim de nossos sofrimentos. Tínhamos em uma parte o corpo e noutra o coração, já saído de nós, uxe, por onde? Disse a Velha. Ide, meninas, lavar essas carinhas de ladrilho feitas e os olhos de betume, que a juventude lhes faz muita vantagem, davante, antes que venham as unhas de um ladrão, que laranjeiras são para se colher laranjas assim como órfãs são para casar, guardai vossa virtude entre muralhas de pedra, meninas, antes que venham as unhas de um ladrão a vossas pérolas (MIRANDA, 1996, p.24).

Na voz da Velha, encontram-se resquícios de uma sociedade estruturada no padrão ideológico do patriarcado do colonialismo brasileiro, que, por sua vez, seguia o modelo europeu. Assim, o destino das órfãs não era nada esperançoso: para a mulher o casamento era imposto como único projeto de vida abençoado por Deus e, nessa perspectiva, a beleza da juventude e a virgindade eram os dotes sagrados. O fragmento em que Oribela narra sua

primeira relação sexual com Francisco de Albuquerque ilustra bem essa condição: “ele me abriu, explorou e olhando no lume a cor do molhado, de sangue, abanando a cabeça disse. Verdades dissestes e agora és minha (...) te pagarei com espírito o estares ao cabo do mundo, para me esposar. E te darei tudo”(MIRANDA, 1996, p.77).

As condições em que o homem vive no Novo Mundo levam à inversão dos valores religiosos, sendo que o poder do homem e o de Deus se confundem:

Trabalharia para nos ver a salvo porque a terra, o ar, os ventos, as águas, os gados, os peixes, as aves, as plantas e tudo o mais que hoje é criado nos haveria de morder tanto sem piedade que só aquele que vivia no céu nos poderia valer. Um dia Deus alagaria o velho mundo com as águas do céu em que se afogaria todo o gênero humano como se matasse uma vaca brava e a terra ficaria deserta, restando os que tinham vindo ao nosso país e quem aqui fosse o mais forte e seria o rei do mundo (MIRANDA, 1996, p.85).

Na voz de Francisco de Albuquerque, conforme o fragmento anterior, percebe-se que o discurso se vale do conflito entre o antropocentrismo e o teocentrismo quinhentista.

Além disso, o que se refere a Deus, principalmente no que diz respeito ao castigo divino, é sempre visto de maneira hiperbólica pela personagem narradora: “agradei não ter recebido o mais ruim de todos os males, que fora ser escolhida para casar com o mouro para ter minha alma direta ao fim de todos os infernos” (MIRANDA, 1996, p.61). O uso da hipérbole também se faz presente na construção das imagens visionárias que povoam os delírios da personagem central: “...fiquei um grande tempo pensativa com o sangue gelado de medo do que podia ter o mouro, chifres debaixo do chapéu e patas nas botas de cordovão” (MIRANDA, 1996, p.61).

4.5 Mulher e sexualidade

Em *Desmundo*, a sexualidade feminina é enfocada numa perspectiva histórica bastante interessante: a protagonista procura romper com concepções que tentam manter o corpo da mulher a serviço da sociedade patriarcal e do projeto de colonização do quinhentismo brasileiro. No entanto, Oribela percebe que a falta de controle da sexualidade feminina coloca em perigo o projeto da Igreja e do Estado. Ou seja, como mulher, ela descobre a sexualidade e quer livrar-se do jogo masculino.

Deste modo, a autora resgata a figura da “santa mãezinha”, inspirada na devoção europeia à Virgem Maria, cujo modelo de feminilidade correspondia à castidade e ao sacrifício pela sociedade:

E se Francisco de Albuquerque me disse uma palavra naquele tempo, foi de estar mandando construir uma igreja a uma santa que parecesse comigo em minha qualidade, que me protegesse dos males e a modo de promessa para havermos um varão, seria a mãe Virgem Maria, que Virgem viera eu (MIRANDA, 1996, p.146).

Era necessária a purificação da mulher, numa terra como a do Brasil, onde o Diabo reinava, era mais urgente.

A mulher sem qualidade, a mulher pública, aquela que não se enquadrava no papel que lhe era destinado, passava a ser demonizada e excluída. Mas a personagem Parva desmascara essa situação:

Fizemos tudo trigosas, fomos avante, tornamos atrás, fugindo de Santanás, correndo da língua da Parva que sempre nos avistava e gritava. Almas enganadas, mancebas de danados apetites, putinhas contritas, lá vai a mancha, lá vai a velha parida, lá vai a freira fodida, lá vai a virgem destapada, vão açoitar com vosso amor os cornos desse país e mais coisas de tal tormento, aquele entre os lobos. Blasfema das mulheres, dos padres, da virgem Maria e de Deus (MIRANDA, 1996, p.14).

A grande antítese da narrativa é “Santa mãezinha” X mulher pública, e, por meio dela, a autora questiona o papel da mulher na sociedade patriarcal:

...pensara ele que eu ia ter tais bodas? Me dizia ter feição de puta, por meu nariz afilado e a minha rebeldia na língua e o estar sempre sonhando, coisa de mulher pública. Que morrera minha mãe de desgosto por adivinhar a filha. Que meus chifres da cabeça rasgaram o ventre de minha mãe (MIRANDA, 1996, p.74).

Heloneida Studart (1993) lembra que os homens vêm exercendo o comando sobre o corpo da mulher há milênios, pois, quando perceberam que possuíam força física superior, passaram a utilizar o corpo da mulher, como e quando lhes desse vontade: arrastando-as pelos cabelos, como nos tempos das cavernas, ou subjugando-as com uma autoridade que os códigos lhes conferiam ou, mais recentemente, acenando para ela “com suas obrigações de mulher”. Em *Desmundo*, o leitor pode questionar a relação de poder que envolve o corpo feminino. Assim, é possível destacar dois momentos em que o corpo feminino é violado de forma agressiva: o primeiro se refere à consumação do casamento de Oribela e Francisco:

Logo se tornou num cachorro que vi sobre uma cadela de rua, um ganso numa gansa, no Mendo Curvo, ou um padre na freira, no mosteiro, arfando, me pegar pelo cabelo, se prestar a mais nada, uma muito estranha coisa para ser criação de Deus, quem seria que inventou fêmea e macho e fazer uns mais fortes e umas mais débeis que nem meus braços davam conta dos dele nem as pernas dele se apiedavam das minhas, que eu estava a temer de me quebrar os ossos e rasgar pela metade, de forma que demorou mais que um torneio, embora fosse demorado de menos, tal era a impressão, a uivar e amiúde, um barco em ondas altas e desmoronou sobre mim (MIRANDA, 1996, p.77).

O segundo momento corresponde à narração do fato em que Dona Bernadinha é violentada por um grupo de homens, autorizados pelo seu marido, o que pode ser observado nos fragmentos que seguem:

Quis eu saber de que vinha uma grita de machos na porta da casa de dona Bernadinha. O perro do esposo dela fazia servir sua mulher por dinheiro, que se fez uma espera na frente da vivenda e dela se ouviam os gritos, deles os risos, uns davam por isso uma moeda, outros um pedaço de uma qualquer coisa, não havendo ali um padre que se pusesse fim a tal desmando e chegando Francisco de Albuquerque lhe pedi que encerrasse o tal assunto mas seu coração se desmoveu sem piedade (MIRANDA, 1996, p.151).

Os relatos de Oribela registram uma visão da sexualidade feminina alicerçada na ditadura do corpo, nada pertencendo totalmente à mulher, nem sua alma, nem seu corpo: “meu pai mandava turvar a água do banho com leite para não ver o meu corpo de criança, uma vez alevantei da gameleira e ele me castigou com tantas vergastadas que verti sangue pela boca” (MIRANDA, 1996, p.43), relata a protagonista, tanto que “tirar de mulher a sensualidade” era uma das nobres tarefas da Dona Branca.

4.6 As vinhetas

As gravuras que ilustram a obra são partes integrantes do romance, elas estando intimamente ligadas ao processo de construção de sentido da narrativa. Assim, as dez vinhetas que introduzem as diferentes partes do livro fazem parte da linguagem que compõe a narrativa.

Assemelhando-se aos antigos bestiários medievais, foram desenhadas pela autora, não sendo meras ilustrações, mas uma síntese imagística da narrativa que transita entre dois códigos distintos e suplementares: o verbal e o visual. Isso introduz novamente a questão de que, em *Desmundo*, é preciso compreender que os signos são elementos sensíveis e operam sobre os sentidos.

Colocando as nove primeiras vinhetas lado a lado, sem alterar a ordem em que as mesmas aparecem na obra, é possível perceber com mais tranquilidade que elas estão sugerindo significados:



Figura 2 - A chegada



Figura 3 - A terra



Figura 4 - O casamento



Figura 5 - O fogo



Figura 6 - A fuga



Figura 7 - O Desmundo



Figura 8 - A guerra



Figura 9 - O mouro

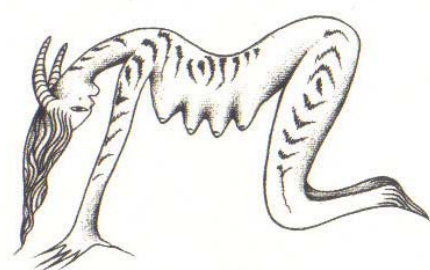


Figura 10 - O filho

As vinhetas apresentam a forma de uma sereia que vai se transformando, conforme a temática da parte da narrativa que ela representa. Como pode ser observado na gravura 2, que se refere à parte do romance intitulada “A Chegada” (parte 1), a sereia se apresenta mais sedutora. Enquanto na gravura 7, “O Desmundo”, em que Oribela, mesmo diante do estranhamento cultural do outro, do Novo Mundo, incorpora alguns desses elementos: “eu pintava o rosto de urucum, comia do prato das naturais e me desnudava nos dias quentes, deixava os chicos chuparem os meus peitos, dançava...” (MIRANDA, 1996, p.127), e toma consciência de que retornar ao Velho Mundo e a tudo o que ele simbolicamente representa, está cada vez mais distante: “Havia, ainda, em meu coração o desejo de tornar, embora fosse a cada anoitecer mais pálida a vista da Princesa (...) nem em sonhos vinha mais minha mãe, vinha sim uma terra seca de cinzas e a mulher velha, a lembrança má dos marujos se servindo de mim...” (MIRANDA, 1999, p.138). A vinheta apresenta uma sereia dentro de um barco, com um grande ventre, e mãos saindo pela boca.

Elas compõem um catálogo de seres fabulosos e oníricos que reiteram a desconcertante alteridade do Novo Mundo, descortinado pela visão de Oribela, ou seja, a história do colonialismo, além de incluir a mulher, passa a ser contada na perspectiva de uma mulher. Assim, do mesmo modo que Oribela vai se metamorfoseando, na narrativa, a sereia também vai modificando suas formas.

Desmundo condensa-se na vinheta final, onde a sereia se transforma numa árvore, cujas folhas são grandes olhos abertos:



Figura 11 - O fim

Aqui Oribela supera os limites do desterro e da orfandade e se torna a árvore da vida. Fincada no chão, ela se desvencilha da opressão patriarcal, compreendendo o seu sentido na história. Então, os seus olhos-folhas, começam a olhar sob outra óptica a condição da mulher na sociedade.

4.7 Conclusão

A leitura inicial de *Desmundo* faz o leitor perceber que a obra comporta muitos elementos do modelo de romance histórico do século XIX. No entanto, a forma como a mulher é aí apresentada, rompe com a concepção tradicional de ficção histórica. Pois *Desmundo* é mais que uma simples releitura do passado, uma vez que se aproxima da ficção mais do que do discurso oficial documentário. Assim, o leitor, através de um processo de construção mimética, crê que os acontecimentos contados são realmente passados no século XVI, inclusive porque a autora tenta reproduzir a linguagem utilizada na época.

Narrado em primeira pessoa, numa espécie de fluxo de consciência feminino da personagem órfã Oribela, o romance apresenta a mulher como ousada, superando os estereótipos de passividade do passado, mas sem ferir o

estatuto da verossimilhança literária e do possível histórico. Ainda, se se levar em consideração que, para se libertar das “algemas” do patriarcado e poder se lançar livremente às “aventuras” da vida, Oribela corta os cabelos e se veste de homem, pode-se dizer que a protagonista é uma mulher-guerreira. Então, apresentando a mulher como heroína do romance, *Desmundo* propõe a renovação do épico.

5. UMA LEITURA DE OS RIOS TURVOS, DE LUZILÁ GONÇALVES FERREIRA

O romance *Os Rios Turvos*, publicado pela editora Rocco em 1993, da pernambucana Luzilá Gonçalves Ferreira, em 1992 recebeu o prêmio Joaquim Nabuco de biografias da Academia Brasileira de Letras. A autora também publicou outros romances históricos: *A Garça Mal ferida: a história de Anna Paes D'Altro no Brasil holandês* (1995), pela Editora Lê; *No Tempo Frágil das Horas* (2004), pela Editora Rocco.

Os romances históricos da escritora abordam a temática feminina. Em *No Tempo Frágil das Horas*, é narrada a trajetória da baronesa Antonia Carneiro da Cunha, pernambucana que viveu no século XIX. Já nos dois primeiros, as protagonistas são mulheres que viveram no Brasil Colônia. Conforme depoimento da autora, a Editora Lê solicitou um romance que tratasse da invasão holandesa no Brasil, o que a remeteu à necessidade de pesquisar o período histórico em que as obras estão inseridas. Mas foi procurando conhecer Anna Paes D'Altro, figura histórica que iria protagonizar o romance que lhe foi solicitado, que se deparou com a mulher de Bento Teixeira, Filipa Raposa. O interesse por essa personagem fez com que escrevesse primeiro *Os Rios Turvos* e só mais tarde voltasse à história de Anna Paes D'Altro, em *A Garça Mal ferida*.

Em *Os Rios Turvos*, tem-se um romance histórico sobre Bento Teixeira, o primeiro poeta brasileiro, autor da *Prosopopéia*, e de sua mulher Filipa Raposa, que teria sido a grande paixão da vida do poeta e a responsável por seu destino trágico: a própria mulher o denuncia ao Tribunal do Santo Ofício, acusando-o de

judeu e mau cristão, além de instigar outras pessoas a fazerem o mesmo. Filipa trai o marido por várias vezes, obrigando-o a viver em lugares diferentes de Pernambuco no início da colonização brasileira. Bento mata a esposa, mas, antes de morrer, ela lhe entregou um maço de cartas que havia escrito para ele durante os anos que viveram juntos. Na viagem em que fugia, Bento perde essas cartas antes de lê-las. Refugia-se no mosteiro de São Bento, em Olinda. Em 12 de agosto de 1595, recebe ordem de prisão. Começam os julgamentos e Bento prepara documentos para sua defesa. Em 22 de outubro de 1595, é mandado a Lisboa, acusado pelo Santo Ofício de praticar heresias, ter o sangue daqueles que mataram a Cristo. Sempre que interrogado pelos inquisidores, diz ser inocente, mas acaba cedendo às imposições do tribunal: reconhece sua culpa. Renega e abjura de suas ações e crenças visando à liberdade que não vem, e Lisboa torna-se seu grande cárcere. Em julho de 1600, morre e, um ano depois, a Santa Inquisição concede licença para que se publique, em Lisboa, a primeira edição de *Prosopopéia*.

5.1 A construção das personagens

O romance *Os Rios Turvos* (1993) trata de uma questão genuinamente barroca, e isso desde o título, nucleado pela idéia do turvo. Nessa perspectiva, o conflito entre Bento e Filipa tem fulcro duplo: o histórico (cristão velho X cristão novo) e o literário (poesia épica X poesia lírica). Filipa é o discurso da subjetividade e do lirismo, num contexto em que as grandes epopéias, representadas por Bento, se asseguravam na preferência do cânone da época. Diante desse forte caráter metaficcional, e por tratar de fatos e personagens

históricos bem conhecidos, a obra pode ser classificada como Novo Romance Histórico. Logo, o distanciamento entre o tempo da publicação do romance e da história narrada – século XX e século XVI, respectivamente – é fator fundamental para o desencadeamento das significações subjacentes ao texto, o que possibilita a construção de personagens femininas complexas, permitindo uma nova leitura do espaço da mulher na história brasileira.

O universo ficcional tem como protagonistas Bento Teixeira e Filipa Raposa, personalidades históricas do Brasil Colonial, além de outras 69 personagens masculinas e 17 personagens femininas. Em sua maioria são personagens históricas, que Luzilá Gonçalves Ferreira ficcionalizou no processo de construção da narrativa.

Ficcionalizando e humanizando personagens históricas como Bento e Filipa, desfaz-se o plano monológico da narrativa, como se as duas personagens não fossem objetos das palavras do autor, mas veículos das próprias palavras, dotadas de valor e poder plenos. A passagem em que Filipa e o marido, a caminho de Igarassu, percebem a metamorfose da cor das águas do riacho ilustra bem esse jogo polifônico:

Aquele mesmo riacho penetrava na vila, encontrava o manguezal ao pé da colina, beirava as casas, despontava adiante negro de lama, continuando o seu percurso através das matas, agora irremediavelmente sujo.(...) Aquilo lhe parecera de mau augúrio: como um curso de água transparente podia se tornar, em tão pouco espaço, aquele caldo preto e malcheiroso?(...) Ele olhara o mangue escuro onde o curso de água penetrara, os caranguejos se mostrando e se ocultando nos buracos, o filete de água negra em meio à lama: o riacho no qual se haviam lavado há pouco. (...) Ela se clou, os olhos fixos num ponto distante. Bento diminuiu a marcha do cavalo, olhou-a longamente.

— Em que estás a cuidar, Filipa?

— Penso no que aconteceu à água. No que foi preciso para que se transformasse.

Fez uma pausa, baixou a voz:

— No sofrimento que lhe causou esta metamorfose (FERREIRA, 1993, p.46-47).

As vozes que constituem o discurso de Filipa Raposa denunciam a exclusão da mulher na história do colonialismo brasileiro, por meio da negação da sua sexualidade, criatividade e sensibilidade, pois “não importa o que sua personagem é no mundo, mas acima de tudo, o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesmo” (BAKHTIN, 1997, p. 46).

Diante de um universo ficcional povoado por um número de personagens bastante significativo, num minucioso trabalho de pesquisa, procurou-se fazer o levantamento das personagens do romance para, deste modo, identificar quais são extraídas dos documentos históricos. E, conseqüentemente, identificar as de construção puramente ficcional.

O referido levantamento foi realizado nas obras de José Antônio Gonsalves de Mello, Luis Roberto Alves e Galante de Sousa. Didaticamente nos valem das legendas: EP (*Estudos Pernambucanos: crítica e problemas de algumas fontes da história de Pernambuco*, de José Antônio Gonsalves de Mello), GN (*Gente da Nação: cristãos-novos e judeus em Pernambuco*, de José Antônio Gonsalves de Mello), C (*Confissões, poesia e inquisição*, de Luis Roberto Alves), BT (*Em torno do poeta Bento Teixeira*, de Galante de Sousa) e RT (*Os Rios Turvos*, de Luzilá Gonsalves Ferreira). Os resultados foram os seguintes:

A) Personagens femininas/históricas:

- 1- Ana Lins (mulher de Bartolomeu Ledo): EP (p.16), C (p.37) GN (p. 85, 100 e p.105);
- 2- Dona Brites: GN (p.84);
- 3- Dona Francisca (pensão): GN (p.106);
- 4- Filipa Raposa: GN (p. 93, 96, 97, 110);

- 5- Inês Fernandes (filha de Maria Paiva): GN (p.110);
- 6- Isabel Raposa (amante do Frei Damião): GN (p.100);
- 7-Maria Lopes (viúva de mestre Afonso): C (p.41), GN (p.104);
- 8- Leonor Rodrigues (mãe de Bento): GN (p.86), C (p.40);
- 9- Maria Maciel (viúva): EP (p.28), GN (p.105);
- 10-Maria Peralta (mulher de Thomaz): GN (p.103 e 110).

b) Personagens femininas/não históricas:

- 1-Violante Fernandes (tia de Filipa);
- 2-Avó de Bento;
- 3- Brázia;
- 4-Isabel (escrava);
- 5-Madre Mariana;
- 6-Maria Gonçalves;
- 7-Andressa Fernandes (mãe de Filipa).

C) Personagens masculinas/ históricas:

- 1-Agostinho: GN (p.110)
- 2-Ambrósio Fernandes Brandão: EP (p.31), GN (p. 92);
- 3-André Gavião: EP (p.24);
- 4-Antônio Barbalho: C (p.37), GN (p.105),
- 5-Antônio Lopes Sampaio EP (p.35), GN (p.97, 101);
- 6-Antônio Teixeira: C (p.32);
- 7-Antônio Valadares: GN (p.105).
- 8-Bartolomeu Ledo: GN (p.105)

- 9-Bento Teixeira: (em todos os textos);
- 10-Bispo Antônio Barreiras: BT (p.11);
- 11-Bispo Dom Antônio Barreira: EP (p.24, 29), GN (p.90);
- 12-Braz Mata: EP (p.16), C (p.34,37), GN (p.85);
- 13-Diogo de Barbuda: GN (p.105);
- 14-Diogo de Couto: EP (p.26,29), BT (p.11), GN (p.90, 104);
- 15-Diogo de Freitas: GN (p. 104, 106);
- 16-Domingos Fernandes: EP (p.48), C(p.35, 37), GN (p.85, 114);
- 17-Duarte Dias: GN (p.95, 100), C (p.41);
- 18-Fernão: EP (p.18), GN (p.101);
- 19-Francisco L. Correa: GN (p.97);
- 20-Francisco Pardo (rabino): EP (p.44), GN (p.109,110);
- 21-Francisco Souza Almeida: EP (p.35), GN (p.101,104,107);
- 22-Frei Damião da Fonseca: EP (p.17, 35), GN (p.86, 95, 98, 100,104);
- 23-Frei Duarte Pereira: GN (p.98);
- 24-Gaspar Rodrigues: C (p.38), GN (p.86);
- 25-Gaspar Rodrigues Cartagena: EP (p.17), C(p.38), GN (p.86);
- 26-Gonçalo Dias: GN (p.104);
- 27-Heitor F. de Mendonça: GN (p.86);
- 28-Henrique Rodrigues Barcelos: EP (p.30), GN (p.91);
- 29-Gerônimo Pardo: GN (p.105);
- 30-João Álvares Pinheiro (médico): EP (p.49), GN (p.115);
- 31-João Batista: EP (p.27), GN (p.111,112);
- 32- João Luiz (cirurgião): EP (p.25), GN (p.100);
- 33-João Pinto: C(p.33), GN (p.108);

- 34-Jorge Camelo: EP (p.35), GN (p.97);
- 35- Jorge Thomaz: EP (p.17), C (p.35), GN (p.105);
- 36-Juiz Gaspar Francisco: EP (p.35);
- 37-Luis de França: EP (p.43), GN (p.104,106);
- 38-Manoel Álvares Tavares (inquisidor): EP (p.45,48), GN (p.101,110);
- 39-Manoel Cabral (advogado de Bento): GN (p.102);
- 40-Manoel de Barros (Pe da Cia de Jesus): EP (p.30 e 39), GN (p.91);
- 41-Manoel Esteves (médico judeu): GN (p.110);
- 42-Manuel Álvares de Barros (pai de Bento): GN (p.100)
- 43-Martim Leitão: EP (p.25,31), GN (p.92,97);
- 44-Miguel Fernandes: EP (p.30), GN (p.91);
- 45-Miguel Nuno: GN (p.102);
- 46-Paulo de Valcaçova: EP (p.35), GN (p.97,101,104);
- 47- Paulo Serrão: GN (p.91), C (p.42);
- 48- Pe. Amaro Gonçalves: EP (p.29);
- 49- Pe Antonio Ferreira: EP (p.28);
- 50- Pe. José Moranela: EP (p. 28);
- 51- Pero Lopes: RT (p.123, 145), C (p. 33, 42), GN (p.93, 94);
- 52- Pero Lopes Galego RT (p.164), GN (p. 98,100,104);
- 53- Thomaz Babitão: EP (p.45), GN (p.103,110);
- 54- Thomaz Pinel: GN (p.97);
- 55- Tristão Barosa Carvalho: C (p.36, 39), GN (p.85,88,103).

d) Personagens masculinas/ não históricas:

- 1- André (filho mais velho de Bento);

- 2- Antônio Ribeiro (livreiro);
- 3- Boa Ventura do Sagrado Coração;
- 4- Cosme Neto;
- 5- Jerônimo Martim;
- 6- Pe. Antônio Andrade;
- 7- Pe. Domingos Gonçalves;
- 8- Pe. Gaspar Neto;
- 9- Pe. Inácio do Amor de Deus;
- 10-Pe. Manuel da Consolação;
- 11- Pedro Rafael ;
- 12-Rapaz que dança com Filipa;
- 13-Simão Vaz;
- 14-Velho João Paz.

O universo ficcional do romance é povoado por 69 personagens masculinas e 17 femininas. Apesar de as personagens femininas serem minoria, a narrativa, que tem como fio condutor o processo de inquisição de Bento Teixeira, busca resgatar a história das mulheres no período colonial brasileiro.

A grande protagonista da história é Filipa Raposa, apresentada como uma mulher que detém um considerável grau de erudição: leitora de Gil Vicente, Camões e Ovídio, professora, além de escritora de poemas de amor. Possui, ainda, uma aparência física bastante singular: olhos verdes e cabelos vermelhos.

Já que nada consta nos documentos históricos sobre sua aparência física, ao conceder a Filipa olhos verdes e cabelos vermelhos, o romance remete o leitor a algumas relações semânticas bastante interessantes, como a

falsidade, que os olhos verdes simbolizam, e a paixão, ou o fogo da inquisição, do vermelho dos cabelos da protagonista.

O romance histórico contemporâneo, enquanto ficção, faz uma releitura da história do período colonial brasileiro, dando voz a grupos que foram silenciados e oprimidos na história oficial. *Os Rios Turvos*, então, recuperam alguns elementos da história das mulheres e dos judeus através do relacionamento de Filipa e Bento. Relatando os conflitos, angústias e desejos sexuais de Filipa, a história oficial vai sendo desconstruída na medida em que se constrói a narrativa. Desse modo, a narrativa ficcional permite uma visão histórica mais crítica e menos opressora. Tome-se, por exemplo, o momento em que Filipa, ainda adolescente, se confessa com o padre Manuel da Consolação, relatando ao religioso as cenas amorosas, as trocas de carícias que imaginava ter com seu namorado, por perceber que o padre Manuel da Consolação não conseguia conter o desejo que a situação despertava nele: “logo entendera o fascínio que exercia sobre ele, um homem de quem dependiam tantas almas” (FERREIRA, 1993, p.86).

A opressão religiosa à sexualidade marca as personagens da obra. O romance narra a busca da mulher pelo prazer sexual e Filipa quer compartilhar com as outras mulheres casadas o segredo que as faziam “rainhas de um país onde só penetravam aquelas que um homem haviam conhecido” (FERREIRA, 1993, p.111), ou entender o que Brázia lhe propõe na noite do seu casamento com Bento “E te mostrarei coisas que teu marido não te deu, por não querer, por não saber, que importa” (FERREIRA, 1993, p.117-118), uma vez que, somente três anos após o casamento, ela e Bento conseguem ter uma relação sexual livre das opressões religiosas e dos preconceitos sociais “— Bento, só

agora me sinto uma mulher casada. Só agora me sinto tua mulher. E sou tão feliz” (FERREIRA, 1993, p. 109).

Mas Bento, sem compreender a busca da esposa, já que a religião oprime a sua sexualidade, sente-se culpado por não ter conseguido conter seus desejos sexuais e acredita não ser correto o próprio marido levar a mulher ao “mundo da perdição”:

Muitas vezes tivera que interromper as leituras, cumprir seus deveres de esposo, rápida e distraidamente, sem que olhasse a mulher no rosto, nem a beijasse, nem suas mãos lhe fizesse o menor carinho, para voltar à leitura, enfim tranqüilo no seu papel de marido exemplar (FERREIRA, 1993, p.36).

Por isso, tenta viver como um bom católico: “Vivi católica e fielmente. Não fora difícil fazê-lo. A ausência de Filipa o ajudava, embora o martirizasse um pouco” (FERREIRA, 1993, p.35). Emanuel Araújo (2000, p. 46) lembra que o fundamento escolhido para justificar a repressão é simples: “o homem era superior, e, portanto, cabia a ele exercer a autoridade”.

Filipa é assassinada por Bento por este acreditar que é traído por ela. Nas regras do patriarcado não é crime o marido matar a mulher, se essa é adúltera. Tanto que Bento não foi preso pelo crime que cometeu, em nenhum momento das confissões ele é cobrado pelo assassinato. Mas esse fato não é exclusivo de Bento e Filipa: no passado, era comum o marido matar a mulher quando acreditava estar sendo traído, pois a sociedade patriarcal admitia que “o homem lavasse sua honra com sangue”. Como afirma Emanuel Araújo (2000, p.59), “o adultério, com efeito, assombrava os homens como um fantasma que podia aparecer nos lugares e momentos mais inesperados, aterrando suas mentes sempre apavoradas com o estigma de marido que não satisfaz sexualmente sua mulher”. Com Bento a situação não é diferente: ele sabia que não satisfazia sexualmente Filipa e se atormentava com isso, “até que ela se

cansasse e fosse buscar em outra parte o que poderia encontrar tão perto de si” (FERREIRA, 1993, p 36).

É interessante notar que Filipa não é a única acusada de trair o marido; outras personagens do romance também aparecem envolvidas em casos de traição matrimonial, como Ana Lins, mulher do oleiro Bartolomeu Ledo, considerada “mulher leviana, de costumes fáceis, segundo se contava” (FERREIRA, 1993, p. 126); Isabel Raposa: “Frei Damião havia sido visto dirigindo-se à casa de umas mulheres casadas, e entre elas uma certa Isabel Raposa” (Ferreira, 1993, p. 184); e Maria Maciel: “viúva recente, de onde haviam visto sair, nas caladas da noite, o vulto de um homem encapuzado” (FERREIRA, 1993, p. 126).

Como o romance é constituído por um rico jogo intertextual, a construção dessas personagens resulta do diálogo com o texto de Gonçalves de Mello, *Gente da Nação*, que também faz referência ao fato de que Ana Lins, Isabel Raposa e Maria Maciel traíam seus maridos: “publicamente se dizia que o dito frade tinha acesso com uma Isabel Raposa e Ana Lins, mulheres casadas” (MELLO, 1996, p. 100). Como a traição é apresentada como corriqueira na vida colonial, as relações matrimônias são desmascaradas e, deste modo, a obra de Ferreira passa a ser uma releitura crítica do período colonial.

A personagem Brázia leva o leitor a refletir sobre a presença do homossexualismo entre as mulheres da colônia. O controle da sexualidade feminina se dava de várias formas e diversos níveis, pois algumas mulheres se submetiam aos padrões sexuais que a sociedade impunha, mas outras reagiam valendo-se da sedução ou da transgressão. O amor entre mulheres era uma das maneiras que elas encontraram para se defender, agredir ou violar a

opressão sexual. Na noite de núpcias, Filipa e Bento discutem e o noivo, bêbado, cai desmaiado na cama. Frustrada, Filipa sai do quarto nupcial, momento em que encontra Brázia:

Pôs a mão sobre a fronte de Filipa. Então os dedos lhe percorreram o nariz, brincaram sobre os lábios, acariciaram o pescoço. Filipa a olhava com pregada ao solo.

— Vem comigo — disse a chamada Brázia - deves estar acesa, e eu sou quente como meu nome. E te mostrarei coisas que o teu marido não te deu, por não querer, por não saber, que importa. O que te darei, minha bela, homem algum te dará. Porque nós mulheres, somos mais doces do que eles quando nos amamos (FERREIRA, 1993, p.117-118).

Filipa resiste à sedutora proposta de Brázia e retorna ao quarto de Bento. O episódio, além de colocar em evidência a situação de falência em que se encontra o relacionamento do casal, desvela os bastidores da vida das mulheres no Brasil dos primeiros anos. Emanuel Araújo (2000, p. 65) lembra que, por ocasião da primeira visita do Santo Ofício da inquisição no Brasil, na primeira metade da década de 1590, “são assinaladas 29 mulheres que praticavam atos homossexuais esporádicos, ou assumiam a transgressão, de modo permanente e sem escondê-la”.

No entanto, nem sempre as relações entre mulheres eram homossexuais, conforme Emanuel Araújo (2000). Diante da severidade da repressão à sexualidade, era natural aumentar o contato entre mulheres que, deste modo, passam a se visitar com mais frequência, trocar confidências e experiências e sentir maior afetividade e compreensão no sofrimento comum. Em *Os Rios Turvos*, a personagem Madre Mariana representa bem essa situação:

A garrafa de licor se achava vazia. Filipa se levantou do banquinho onde se assentara e foi se instalar na estreita cama, ao lado da amiga, que tinha olhos vagos, perdidos no pedaço de céu escurecido da janelinha.

Ficaram as duas um longo tempo em silêncio. Duas mulheres. A madre levantou-se, retirou da gaveta da mesinha um pequeno véu preto, cobriu com ele o Cristo da parede.

Então Filipa lhe contou (FERREIRA, 1993, p. 98).

Madre Mariana é uma religiosa quase da mesma idade de Filipa, que entrou no convento depois de uma grande decepção amorosa. Ambas são amigas e confidentes. Essa personagem rompe, definitivamente, com aquela idéia ingênua de que nas celas do convento não há manifestações da sexualidade feminina. Maria José Rosado Nunes (2000, p. 489) lembra que os conventos são “instrumentos privilegiados de controle da população feminina e, em especial, de sua sexualidade e capacidade reprodutiva”.

5.2 Entre a história e a ficção: o jogo dialógico

Os *Rios Turvos* traçam o processo inquisitorial de Bento Teixeira, primeiro poeta do barroco brasileiro, re-avaliando importantes elementos históricos da presença do Santo Ofício no Brasil Colônia, ao mesmo tempo em que discute a presença feminina nesse período da história do Brasil, uma vez que a autora busca a personagem Filipa Raposa, cuja presença nos textos da história sempre foi muito tímida. Sobre Bento Teixeira, há pouca informação: nos manuais de literatura ele é apenas lembrado como autor da *Prosopopéia* e primeiro intelectual leigo do Brasil. Já nos livros de história, ocupa um espaço maior por ter sido uma das vítimas da Santa Inquisição. Ainda sobre a vida de Bento Teixeira, existem outras duas obras ficcionais: *Olinda, Olinda!* (1999), de Zelmo Denari, e *O Primeiro Brasileiro* (1995), de Gilberto Vilar.

O romance, a partir de uma ótica feminina, acrescenta maior complexidade psicológica à personagem, discute dogmas da igreja, a vida social e moral do Brasil Colônia, valendo-se da trajetória de Bento Teixeira e de sua esposa. Deste modo, um interessante fragmento da história do

quinhetismo brasileiro é recontada pela ficção. A autora se vale de relações intertextuais variadas para construir a narrativa. Já na nota de abertura do romance, é anunciada a presença da intertextualidade:

O leitor atento reconhecerá no intertexto o *Diálogo das grandezas do Brasil*, o *Valeroso Lucideno*, Gil Vicente, Camões, antigas canções da Península Ibérica. E, sobretudo, o admirável livro *Gente da Nação*, do historiador José Antônio Gonsalves de Mello, que me fez conhecer Filipa Raposa (FERREIRA, 1993).

A abertura da obra se dá com a “nota”, que chama a atenção para o entrelaçamento intertextual que ocorrerá na narrativa e, por sua vez, também faz parte do jogo intertextual.

Com o dialogismo, em *Os Rios Turvos*, são desvelados alguns elementos da história do Brasil colonial. O leitor é lançado num espaço geográfico-histórico que o instrumentaliza para conhecer a Olinda do século XVI, suas paisagens, costumes e população.

5.2.1 *Gente da Nação*

Capistrano de Abreu, Rodolfo Garcia e Gilberto Freire estudaram a biografia de Bento Teixeira, mas Gonsalves de Mello, em *Gente da Nação*, apresenta o trabalho mais completo sobre a vida do poeta. Nesse livro, tem-se a transcrição da confissão de Bento, bem como o andamento do seu processo, desde a prisão em Olinda até o momento de sua libertação em Lisboa.

Pelo depoimento de Bento, tem-se conhecimento da existência de Filipa Raposa. Mas não se pode esquecer de que, por ocasião da primeira confissão do poeta, ela já estava morta. Tudo o que é atribuído a Filipa, portanto, é mediado pela voz de Bento. Em *Denúncias e Confissões*, também de José Antônio Gonsalves de Mello, são relatadas as denúncias de Bento. Nesse documento, o nome de Bento Teixeira é citado mais de vinte e seis vezes,

contra três menções a Filipa Raposa, sendo dito apenas: “Filipa Raposa, casada com Bento Teixeira”. Não há referências a seu comportamento e nem queixas contra ela.

Como historicamente Filipa não tem voz, na ficção, criou-se um espaço para ela. Nesta perspectiva, Bakhtin (1997, p.03) afirma que “o herói tem competência ideológica e independência, é interpretado como autor de sua concepção filosófica própria e plena e não como objeto da visão artística final do autor”. Nesse sentido, vale lembrar que espaços vazios deixados pelos documentos históricos permitiram a construção ficcional da personagem Filipa Raposa:

A Filipa não perdoavam a beleza, a liberdade com que discorria sobre as mais diversas matérias, das quais as fêmeas nunca deveriam falar. Invejava-lhe a facilidade com que podia fazer amigos, tanto entre mulheres quanto entre os homens, conversando com estes com se fora um varão. Comentavam os passeios que fazia sozinha, sem os filhos, sem o marido, pelas matas, a colher frutos, pitangas e mangabas que cresciam, selvagens, ao lado dos araçás, a apanhar flores ou mudas de plantas que fazia crescer no jardim, logo tornado o mais belo de Igarassu (FERREIRA, 1993, p. 119).

Como já foi mencionado, na “nota de abertura” do romance, Luzilá Ferreira conta que através do livro *Gente da Nação*, do historiador José Antônio Gonsalves de Mello, ela conheceu Filipa Raposa, pois esse livro faz um dos mais completos levantamentos da vida de Bento Teixeira. Não restam dúvidas, portanto, que é através das confissões registradas no referido processo que se encontram os principais elementos sobre a participação de Filipa Raposa na história de Bento.

No entanto, a leitura de *Gente da Nação* revela que, mesmo este sendo o principal documento histórico que trata de Filipa Raposa, não são muitas as informações que se encontram no mesmo. Por exemplo, quanto ao início do relacionamento deles, a obra de Mello registra apenas:

(...) fui eu ter à Capitania de Ilhéus, e aí preso do lascivo amor duma Filipa Raposa, filha de André Gavião, me casei com ela, sendo a dita tão nobre na geração como em seus próprios vícios; a qual segundo tenho entendido, foi a fonte donde se originaram meus trabalhos e a prisão que de presente padeço como Vossas Mercês verão mais distintamente adiante (MELLO, 1996, p.96).

É bastante diferente da obra ficcional de Ferreira, que descreve as minúcias do primeiro encontro, o desenvolvimento do namoro, o casamento e o relacionamento depois de casados, chegando ao momento em que Bento assassina Filipa. A ficção preenche, portanto, os vazios deixados pela história oficial, valendo-se da imaginação do autor. Desse modo, observe-se como, na obra ficcional, o primeiro encontro do casal é narrado:

Os olhos de Filipa encontram os do rapaz. O trote da égua se amiudou, a agulha parou no ar. Ela tirou o chapéu numa saudação desajeitada, ela sorriu, espantada de que aquilo fosse possível: um desconhecido a saudava e uma tão grande desordem interior se instalava nela (FERREIRA, 1993, p. 17).

No entanto, a autora organiza a narrativa valendo-se também de informações históricas, resultantes de uma rigorosa pesquisa. Neste sentido, no romance, Filipa percebe, logo no início do namoro, que Bento tem uma cicatriz na testa: “Filipa havia notado uma cicatriz na testa, acima das sobrancelhas, que dava ao rapaz um ar preocupado, como se o pensamento estivesse além” (FERREIRA, 1993, p.18). Trata-se de uma informação extraída de *Gente da Nação*, mas que foi transformada quando se compôs o novo texto, pois, como Laurent Jenny (1979, p. 22) diz, basta uma alusão para introduzir, no texto centralizador, “um sentido, uma representação, uma história, um conjunto ideológico, sem ser preciso falar sobre eles”, o que pode ser facilmente percebido, quando comparado ao texto de Mello:

(...) continuou a confessar a crença que lhe ensinara sua mãe, do que não participava seu pai, que vindo a saber do fato, tratou sua mãe muito mal, dando-lhe muitas pancadas e chamou a ele confidente e o açoitou asperamente e com um cabo de enxada lhe fez a ferida que tem sobre a fronte e lhe repreendeu por ser judeu e lhe deu razão muito eficaz para que fosse Cristão (MELLO, 1996, p 109).

Esse mesmo fato volta a ser mencionado no capítulo VI do romance, quando se explica ao leitor, que desconhece *Gente da Nação*, a origem da cicatriz. Desta vez, no entanto, o diálogo entre os dois textos é bem mais direto:

Deu pancadas na mãe, no filho, com as mãos, com os pés, com os cotovelos, gritando como endemoniado. E como Bento saltasse e corresse para escapar à fúria com que batia, apanhou uma enxada que se achava ao pé da parede e bateu-lhe com o cabo. E fez-lhe na fronte uma grande fenda, e o teria morto se o menino não houvesse corrido para a rua, o sangue a lhe molhar as vestes (FERREIRA, 1993, p.75).

Além de as informações que *Gente da Nação* traz sobre Filipa estarem diretamente ligadas a Bento Teixeira, percebe-se nela muita superficialidade, ou seja, quase sempre são comentários indiretos e evasivos como: “E andando o tempo, de lanço em lanço, se veio a danar a dita sua mulher Filipa Raposa, adulterando com muitos homens” (FERREIRA, 1993, p.93). O fato de Filipa ter sido uma das denunciadas do poeta ao Santo Ofício, entretanto, produz controvérsias nos documentos históricos, como *Gente da Nação*, situação muito bem aproveitada na obra de ficção.

O primeiro capítulo de *Os Rios Turvos* narra que Filipa denunciou Bento ao Santo Ofício, “Ela falou pouco, contou fatos e frases, assinou com letra firme a denúncia” (FERREIRA, 1993, p.14) e, no capítulo doze, após ser esfaqueada por Bento, ela confessa que houve a denúncia — “Perdoa-me Bento, se te fiz sofrer esses anos todos. E perdoa também porque te denunciei ao Santo Ofício, como judeu e homem mau cristão” (FERREIRA, 1993, p.166). Este fato entra em contradição com o que vem registrado em *Gente da Nação*, pois em sua exposição de defesa em Lisboa, Bento diz que a mulher apenas havia prometido que o denunciaria ao Santo Ofício e solicitaria aos cúmplices que o fizessem também:

(...) aos quais dizia que seus pecados a ajuntaram comigo, porque era um homem mal acondicionado e que era um cristão-novo fedorento e ela cristã-

velha e de nobre geração, prometendo que o denunciaria ao Santo Ofício e solicitando aos cúmplices que o fizessem também (MELLO, 1996, p. 97).

Mas, no capítulo XVI do romance, numa conversa de Bento com o castelhano João Batista, Filipa aparece novamente como denunciadora do marido, "— *Que vuestra mujer os tenía enclavado en la Inquisición*" (FERREIRA, 1993, p. 185). Este fato coincide com o relatado em *Gente da Nação*: "vim eu, ter à casa do dito João Batista, o qual me disse o seguinte *in terminis*: *Hermano de mis entranas, hezistes mui bien de matar vuestra mujer, porque no solamente os lo merecia por adultera, sino porque os tenia enclavado en la inquisición*" (MELLO, 1996, p.111).

Em outra obra organizada por José Antônio Gonsalves de Mello, *Denúncias e Confissões de Pernambuco (1593-1595)*: primeira visitação do Santo ofício às partes do Brasil, tem-se a lista das pessoas que denunciaram Bento Teixeira ao Santo Ofício e seus respectivos depoimentos, e não consta o nome de Filipa Raposa como uma das denunciantes.

Ainda, por meio de *Gente da Nação*, percebe-se que fragmentos do processo de Bento Teixeira são citados no romance. Ocorrem algumas alterações na forma, mas o conteúdo é conservado, como pode ser visto nos fragmentos abaixo:

...estando um dia ele dito Antônio Teixeira lendo pela Bíblia leu essas palavras *non facias calvitium super mortuum* e não entendeu o que queria dizer, e perguntou a ele declarante e ele confessante lhe ensinou o que queria dizer, segundo lhe parecia, não arrancareis os cabelos da cabeça quando pranteares os defuntos (MELLO, 1996, p. 87)

Uma tarde estava o sobrinho a ler e Bento passava ao lado, quando aquele o interpelou:

— Bento, traduz-me cá uma sentença em latim (...)

— Que cousa é?- perguntou.

— *Non facias calvitium super mortuum*.

— Onde estás a ler isto?

— No livro do Deuteronômio.

Bento tomou a Bíblia, leu a frase:

— Não arrancareis os cabelos da cabeça, quando pranteardes os defuntos.(FERREIRA, 1993, p.29).

Em *Gente da Nação* tem-se o relato do fato pelo denunciante. No romance, o texto vai constituir o diálogo das personagens. Para Laurent Jenny, enquadramentos textuais como esse, no jogo intertextual, alertam para o principal problema da intertextualidade, que é “fazer caber vários textos num só, sem que se destruam mutuamente, e sem que o intertexto se estilhace como totalidade estruturada” (JENNY, 1979, p.23).

5.2.2 *Diálogos das Grandezas do Brasil*

A presença dos *Diálogos das Grandezas do Brasil* também é assinalada na “Nota de abertura” do romance. A obra, que é de 1618, faz parte da denominada literatura de informação. Durante muito tempo, a autoria da obra foi duvidosa, até Bento Teixeira foi apontado como possível autor, hipótese descartada por Capistrano de Abreu que, por sua vez, sugeriu Ambrósio Fernandes Brandão como verdadeiro autor. Mas foi Antônio Gonsalves de Mello que, em 1954, confirmou ser realmente Brandão o autor.

Diálogos das Grandezas do Brasil se constitui de diálogos entre dois personagens: Brandônio, um português que aparenta estar bem adaptado à vida da colônia, e Alvino, um português recém-chegado ao Brasil. O primeiro diálogo trata das questões políticas e econômicas; o segundo, do clima e das enfermidades mais comuns no Brasil e dos medicamentos que curam; o terceiro, do comércio de açúcar, algodão e madeira; o quarto, dos mantimentos, tintas, hortaliças, frutas, lãs e legumes; o quinto, das aves, peixes e animais terrestres, e o sexto, dos costumes naturais.

Em *Os Rios Turvos* o jogo intertextual com *Diálogos das Grandezas do Brasil* é bastante sutil, pois o texto é incorporado às vozes das personagens em meio às conversações, sendo alterado por elas. Conforme Nathalie Piégay-Gros (1996), neste caso, a autora optou pela alusão e não pela citação, supondo que o leitor compreenda, com palavras encobertas, aquilo exatamente que se projetou para ele ouvir, mas sem lhe o ter dito diretamente:

Então Pero Lopes contou sobre um pássaro brasileiro, tão extraordinário, que seria melhor deixar em silêncio suas qualidades.

— Melhor seria que nos contásseis, e vos creremos — disse alguém.

Pero Lopes não esperava outra coisa.

— Este pássaro se chama Guaratinguetá. Eles têm grande amor aos filhos. E por não lhes furtarem, lavra seu ninho, de ordinário, perto de alguma toca onde as abelhas lavram mel. Assim ficam estas lhes servindo de guarda aos filhotes, porque todos se arreceiam de se avizinhar a elas, temendo seu aguilhão. E estes pássaros se lançam por entre alguns bichos que se lhes apegam nas carnes, sem arrecearem que lhas comam. E quando se encontram feridos, voltam aos mesmos filhos, e se lhes dão a comer as próprias carnes.

Como todos se espantassem da diligência de uma tal ave, Bento se pôs a contar sobre uma ave que vira na Bahia, e que certamente existiria naquelas paragens.

— Chama-se garatauarana que, como o rei, lhe criou a natureza uma coroa na cabeça, quase a modo de crista de galo. Pois um homem assaz nobre, capitão-mor por sua majestade, de uma das capitânicas do estado, tinha um pássaro desses já doméstico, que criava na casa, o qual escapara da alcândora, e se foi pôr sobre um monte de pedras que estavam juntas aí perto. Houve vista dele um gato, levantou uma perna, ficando sobre a outra. E ambos estiveram assim por um pequeno espaço.

— Como enamorados a se olharem — falou um homem.
Todos riram.

— Imaginavam, um de se cevar o outro. Até que, levantando a cabeça o gato, se lhe lançou em cima a garatauarana. E desta sorte engarrafou nele com as unhas. E, logo, abrindo o gato, as mãos e pernas, ficou morto (FERREIRA, 1993, p.131).

Pelo diálogo entre as personagens do romance, o leitor vai construindo a imagem da fauna brasileira da época. Ao mesmo tempo, não se pode ignorar que no texto de Ferreira a palavra de Bento é posta em dúvida, ao contrário do que acontece com Alviano em *Diálogos das Grandezas do Brasil*.

Nessa troca de informações sobre passarinhos que povoam o céu do Brasil, principalmente a falta de credibilidade em Bento faz com que o poeta diga no romance: “— Pois vos peço que me creais. O que vos digo é como o

Evangelho de São João” (FERREIRA, 1993, p.132), alimentando suspeitas de que ele mantenha práticas judaizantes. Esse incidente vem diretamente de uma confissão de Bento, transcrita em *Gente da Nação*, no depoimento de 21 de janeiro de 1594:

Confessou mais que muitas vezes, e uma só vez se afirma na ilha de Itamaracá(...) estando à porta do Capitão Pero Lopes praticando com grande concurso de gente da mesma ilha, disse uma cousa da qual não é lembrado e alguns dos circunstantes duvidaram de ela ser verdadeira, então ele confessante lhes disse que cresse porque o que ele lhes dizia era Evangelho de São João e sendo repreendido por eles respondeu que são João escreveu verdade e ele naquilo lhes falava verdade (MELLO, 1996, p.88).

Perceber que Ferreira buscou, em *Diálogos das Grandezas do Brasil*, informações sobre a fauna e a flora do Brasil Colônia, e, em *Gente da Nação*, o conflito que acabou fazendo parte das denúncias que acusavam ser Bento um mau cristão-novo, faz parte do processo de leitura do jogo intertextual do romance, uma vez que a autora constrói sua narrativa cruzando os textos. Neste sentido, cabe lembrar Laurent Jenny (1979) quando afirma que a intertextualidade é o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido.

Em síntese, as informações sobre a fauna e a flora, elaboradas por Brandônio em *Diálogos das Grandezas do Brasil*, que constitui o quinto diálogo, representam as maiores contribuições intertextuais desse documento histórico, na construção do romance e, mesmo assim, aparecem com muita sutileza na obra. O exotismo, os bons ares e o colorido da Colônia são descrições que predominam ao longo da narrativa:

As matas da colina que rodeava a vila se achavam, àquela época do ano, coberta de flores: ipês de um amarelo arrogante, jacarandás lilases e flores-da-paixão roxas. E havia japarandubas, céus! As japarandubas! Nunca vira tantas juntas e tão floridas, com as enormes flores carnívoras que atraíam as abelhas, um desparrame de branco, rosa e roxo. À beira da estrada vira maracujás selvagens ostentando as flores, alguns, outros já os frutos. E o riacho, em cuja água se haviam lavado antes de entrarem na vila: em algum lugar deveria ser profundo, vira bambuzais fazendo

caminho em meio à mata. Bordejavam o curso do riacho, certamente. E em algum lugar, suas raízes aprofundariam o leito do riacho, fariam um poço onde poderia pescar camarões, mergulhar, e depois se estender para secar sobre o capim perfumado, longe dos olhares alheios (FERREIRA, 1993, p.58).

Geralmente, as descrições que fazem referência à exuberância da natureza, como na citação anterior, estão relacionadas a Filipa e sugerem a integração de ambas. Sintoniza-se a caracterização da personagem Filipa com a descrição da natureza, eliminando-se a hipótese meramente decorativa desse processo, pois, como afirma Bakhtin (1997, p.33), “todas as vozes que desempenham papel realmente essencial no romance são ‘convicções’ ou ‘pontos de vista’ acerca do mundo”.

5.2.3 O jogo intertextual com a literatura

A intertextualidade do romance com as obras de Gil Vicente, Camões, Ovídio e com antigas canções da Península Ibérica, já estão assinaladas na nota de abertura do romance, ou indicadas pelas personagens ao longo da narrativa.

5.2.3.1 As epígrafes

Esses intertextos aparecem de diferentes formas na narrativa. O uso de epígrafe é uma delas, uma vez que esse recurso intertextual, conforme Nathalie Piégay-Gros (1996), provoca uma leitura retrospectiva e ao mesmo tempo faz com que o leitor participe ativamente da elaboração do sentido da obra.

Não são todos os capítulos introduzidos por epígrafes. O romance possui vinte e três capítulos e destes apenas onze apresentam esse recurso intertextual. Nos capítulos I, II, III, V, XI e XII são fragmentos identificados, como *Os Amores*, de Ovídio; nos capítulos IV, XXI e XXIII são trechos da

Prosopopéia, de Bento Teixeira e no XIX e XXII, a autoria não é identificada. Como o uso da epígrafe não é meramente ornamental, além de sempre estar em consonância com o conteúdo do capítulo que introduz, ela também orienta o olhar do leitor.

Deste modo, a epígrafe do primeiro capítulo: “*Quid facies hosti, qui sic excludes amantem?* (Que farás contra um inimigo, tu que assim exclus um amante?)”, fragmento textual de *Os Amores*, de Ovídio, está em sintonia semântica com o fato narrado no referido capítulo: Filipa Raposa denuncia ao visitador do tribunal da Santa Inquisição, Heitor Furtado de Mendonça, seu esposo Bento Teixeira. Lendo a epígrafe, o leitor inicia a leitura do romance esperando desvelar-se a traição já anunciada e, conseqüentemente, o perfil da personagem começa a se construir: “Que fonte limpa fizera brotar aquela água turva, aquele desejo de destruir o homem com quem vivia” (FERREIRA, 1993, p.15).

Do mesmo modo, no segundo capítulo, em que é narrado o primeiro encontro de Bento Teixeira e Filipa Raposa, a forma como eles se apaixonam e como a poesia vai fazendo parte de suas vidas também são introduzidas por uma epígrafe constituída por um fragmento de *Os Amores*, de Ovídio: “*Nec mora venit amor* (Sem tardar o amor chegou)”. A epígrafe mais uma vez adianta a temática do capítulo, que, desta vez, já havia sido anunciada no final do capítulo anterior: “então lhe vieram à memória os primeiros tempos deles, da vida deles (...)” (FERREIRA, 1993, p. 15).

A epígrafe “*Quod mea querebam Musa moveret opus*. (E buscava com que obra ocupar minha Musa.)”, também de *Os Amores*, abre o capítulo III, que narra os tempos que Bento viveu com a família, em Salvador, e os primeiros

indícios da educação judaica que recebeu da sua mãe, Dona Leonor: "Feito todas as contas Bento havia sido mais infeliz que ditoso , naquela cidade de Salvador da Bahia (...)Foi então que dona Leonor faleceu. Bento a fez amortilhar e enterrar segundo o modo judaico" (FERREIRA, 1993, p.33). A figura da mãe é importante para a formação do perfil do personagem Bento Teixeira

Já no quarto capítulo do romance, a escritora não se vale mais de Ovídio: versos da própria *Prosopopéia* de Bento Teixeira passam a compor a epígrafe:

Mas enquanto te dão a sepultura
Contemplo a tua Olinda celebrada,
Coberta de fúnebre vestidura
Inculta, sem feição, descabelada.

Bento Teixeira, *Prosopopéia*, XCI (FERREIRA, 1993, p.34).

Com os versos da *Prosopopéia*, o leitor relembra essa obra histórica da literatura brasileira, pois o capítulo vem marcar o momento em que o poeta passa a ter a idéia de escrever a epopéia que poderia imortalizá-lo:

Fora numa hora daquelas, com a pluma à mão, os dedos desenhando com aplicação as letras negras e caprichadas, que a idéia lhe viera: precisava se fixar definitivamente em Pernambuco. E para isso precisava da simpatia e proteção dos grandes da terra. Pensou então que deveria escrever um longo poema em louvor do donatário da capitania, Jorge de Albuquerque Coelho (FERREIRA, 1993, p. 37).

Importantes elementos para a formação da personagem Filipa Raposa são apresentados no capítulo cinco, conseqüentemente, a autora se vale novamente de *Os Amores* para a constituição da epígrafe:

*Qui tibi formosam, se non nisi
Placebat? Non possunt ullis is-
ta ceira modis.*
(Por que a tomar bela, se tu a
querias virtuosa? Estas duas cois-
sas não podem vir juntas).

Ovídio, *Os Amores*, Livro III (FERREIRA, 1993, p 45).

Com os versos de Ovídio, o leitor, alertado que ser bela e virtuosa é conflituoso, é remetido à personagem Filipa Raposa. O capítulo narra a chegada do casal à

Vila de Igarassu, momento em que Filipa reflete sobre a metamorfose que sua vida vem sofrendo: “o riacho que tinha sido límpido e perfumado e fresco, se tornara aquela coisa negra (...) como a beleza pode desaparecer num instante, e o que era puro se tornar imundo”(FERREIRA, 1993, p. 47).

Nos capítulos XI e XII, fragmentos de *Os Amores*, de Ovídio, são utilizados mais uma vez como epígrafe. Como é de conhecimento prévio do leitor que Filipa Raposa foi assassinada pelo esposo, que suspeitava ter sido traído, o diálogo entre a obra de Ovídio e o romance vai lhe anunciando a aproximação do fato que vai culminar no fim trágico da personagem:

*Vota mori, meã sunt, cum te
Peccasse recordor. Et mihi per-
Petuum nata puella malum.*
(Porque desejo morrer quando
me lembro dos teus erros, mu-
lher nascida, ai, pobre de mim,
para minha infelicidade eterna.)
Ovídio, *Os Amores*, Livro II. (FERREIRA, 1993, p.154)

*Et nunquam casu pulchrior ila
Fuit. Spectabat terram; terram
Spectare decebat. Maesta erat in
Vultu; maesta center erat.*
(E talvez jamais ela esteve mais
bela. Ela olhava a terra e olhar
a terra lhe ia bem. Seu rosto es-
tava triste e esta tristeza lhe as-
sentava.)
Ovídio, *Os Amores*, Livro II. (FERREIRA, 1993, p.161)

Em primeiro lugar vem o relato das supostas traições da esposa (capítulo XI), “ali tivera mais provas da leviandade de Filipa Raposa” (FERREIRA, 1993, p.158). Depois, o assassinato (capítulo XII), “ela não gritou quando o facão lhe penetrou no lado” (FERREIRA, 1993, p.166).

A busca pela imortalidade, possível com a *Prosopopéia*, é o tema do capítulo XXI, que, por sua vez, é introduzido com versos do poema:

“Olhai o grande gozo e doce glória
que tereis quando, postos em descanso
Contardes esta longa triste história,
Junto do pátrio lar, seguro e manso.”

Prosopopéia, Canto LX.(FERREIRA, 1993, p.209).

Bento Teixeira buscou, em toda sua vida, escrever uma poesia épica: "a *Prosopopéia*, ela lhe daria, talvez, o reconhecimento que o tornaria considerado em vida e louvado e lembrado após a morte" (FERREIRA, 1993, p.209). Mas somente depois de sua morte, sua obra é publicada. O romance também traz essa informação ao leitor:

Mas, ah! Ínvada sorte, quão incertos
São teus bens e quão certas as mudanças;
Quão brevemente cantas os enxertos
A umas mal nascidas esperanças.
Nos mais riscosos trances, nos apertos,
Antre mortais pelouros, antre lanças.
Prometes triunfal palma e vitória,
Para tirar no fim a fama, a glória.
Bento Teixeira, *Prosopopéia*, Canto LXXI (FERREIRA, 1993, p.212)

O último capítulo apresenta apenas a epígrafe, constituída de versos da epopéia de Bento, e um enunciado informando a publicação de *Prosopopéia*. Da história vivida por Bento e Filipa, sobrevive a *Prosopopéia*: a epopéia triunfa, imortaliza-se.

5.2.3.2 O jogo Intertextual compondo os diálogos das personagens

Em várias passagens da narrativa, o diálogo entre Bento e Filipa é construído através da inserção de pequenos trechos poéticos de Camões. Diante do caráter metaficcional do romance, a intertextualidade com textos camonianos reorganiza reflexões sobre o barroco, no contexto histórico-cultural em que a narrativa se desenvolve. Por exemplo, no quinto capítulo da obra, o casal discute sobre o fazer poético, momento em que Filipa propõe a produção de poesias líricas, mas Bento se mantém irredutível diante da busca da grande epopéia:

— Nunca escrevereis coisas sensíveis, como o dizes.
Ele mudou o tom de voz, ergueu um braço, falou como se falasse a um público numeroso:

— Dá-me agora um som alto e sublimado
Um estilo grandiloquo e corrente.

Ela sorria:

— Não penses que a épica de Camões lhe tenha exigido menos sofrimento do que sua lírica. Dinamene é tão importante para o nosso vate quanto as terras ociosas da África e Ásia e a obra valerosa dos heróis. Vale tanto libertar-se da lei da morte pelos grandes feitos, quanto pelo canto amoroso. E mesmo quando a inspiração vai buscar nos clássicos, nos Salmos, pensas que o coração não se põe inteiro em cada palavra?(FERREIRA, 1993, p.52).

Como a intertextualidade é um trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador que detém o comando do sentido, percebe-se que as reflexões metaficcionais que o diálogo das personagens possibilita, são efetivadas através de um jogo intertextual bastante simples, pois como pode ser visto na citação anterior, a autoria do texto é indicada na própria narrativa, o que facilita o trabalho do leitor.

Do mesmo modo, o narrador identifica outros textos para o leitor. Como exemplos, citamos um fragmento de *A Comédia do Viúvo*, de Gil Vicente, que Pero Lopes leu para Bento: “e lhe mostrara, numa encadernação de couro vermelho, alguns textos de Gil Vicente, e entre eles *A Comédia do Viúvo*” (Ferreira, 1993, p.129); ou referências ao *Auto da Alma*, cuja autoria e cujo título o próprio Bento, numa conversa com a esposa, anuncia: “Vês por exemplo esse verso de Gil Vicente no *Auto da Alma*. Assim fala o anjo: ‘Alma humana, formada / de nenhuma cousa feita’ (FERREIRA, 1993, 23).

Da mesma forma, tem-se a identificação de pequenos trechos da obra de Ovídio, sendo que a autora recuperou, no corpo do romance, um fragmento que já havia sido utilizado como epígrafe, no capítulo cinco do romance:

Como escondê-la dos olhares codiciosos de todos os homens do mundo?
Então recordou Ovídio:

Qui tibi formosam, se non nisi casta Placebat?
Non possunt ullis ista ceira modis.

Por quê tomá-la bela, se a querias virtuosa? Estas duas coisas não podem vir juntas. Teria razão, o sulmonês? (FERREIRA, 1993, p.130)

Assim, a intertextualidade não pode ser vista apenas como a identificação da fonte, uma vez que possibilita a construção de novos sentidos ao texto. É preciso assinalar que, na citação anterior, parte do texto de Ovídio foi incorporado à fala de Bento, marcando a falta de estabilidade afetiva na relação com a esposa. Além disso, o intertexto com a obra de Ovídio, integrado ao discurso do poeta, apresenta, no universo ficcional, o ciúme que Bento tem da mulher.

No entanto, em relação a Ovídio, têm-se outros jogos intertextuais na narrativa, pois a autora se vale consideravelmente de textos do referido autor, ao longo do romance. Por exemplo, no início do capítulo três, faz referência à *Metamorfose* (FERREIRA, 1993, p. 27) e, no capítulo oito, a *Cantares de Salomão* (FERREIRA, 1993, p. 110). Em síntese, com os fragmentos textuais da obra de Ovídio, reflexões metaficcionais sobre a essência do barroco passam a compor a narrativa de Ferreira.

As antigas canções da Península Ibérica que, na nota de abertura, a autora anuncia fazer parte do jogo intertextual do romance, aparecem na voz de Filipa. Por exemplo, no capítulo dez, Bento ouve a esposa cantarolar uma canção de amor que lhe desperta ciúmes e provoca uma séria discussão entre o casal:

Ainda na rua, Bento, que se detivera um pouco, ouviu-lhe a voz; e ouvindo-a, suave, cristalina, Bento se perguntou como poderia advir dali tanta perfídia.

*Un sueño soñaba anoche
Sueñito del alma mía
Soñaba con mis amores
Que en mis brazos los tenía.*

Ele irrompeu na sala como um vento mau:

— Que estás a cantar aí, ó arca de Noé? (FERREIRA, 1993, p.151)

Como não se têm registros históricos sobre a vida privada de Bento e a esposa, a escritora se vale da ficção para preencher esses espaços vazios. Pela história

oficial, sabe-se apenas que o poeta assassinou Filipa, por acreditar que era traído por ela. Mas *Os Rios Turvos* apresenta um Bento Teixeira ciumento “..seus acessos de ira, de indignação, a propósito de coisas íntimas, de ciúmes por causa de Filipa Raposa” (FERREIRA, 1993, p.60), diferentemente da versão contada pela história oficial.

Na mesma perspectiva, o terceiro capítulo faz referência a *Diana*, de Jorge de Montemayor, quando Bento é surpreendido por Gaspar Rodrigues, lendo a referida obra que, na época, foi condenada pelos inquisidores. Mas, nesse caso, o romance não se vale de trechos da obra, somente faz referência ao texto, o suficiente para gerar discussões em torno das proposições teóricas do contexto em que *Os Rios Turvos* se insere: um Brasil Colônia que estava vivendo as contradições do barroco: “ — Disse-me o Daniel que é uma obra artificiosa, de estilo amanerado. Aleja o leitor das cousas reais, passando este a viver, enquanto lê, num mundo de fantasias” (FERREIRA, 1993, p.30).

Com a *Odisséia*, de Homero, o jogo intertextual colabora para apresentar os conflitos pessoais de Bento em relação aos ciúmes que nutria por Filipa Raposa:

“Nenhum dano Ulisses te prepara.
No teu caso faria o que proponho
Férrea e iníqua não sou, mas compassiva”.
Homero lhe mandava uma mensagem, através dos séculos. E tinha razão. No fundo Filipa era mesmo aquela Calipso compassiva, era ainda aquela menina buliçosa, inquieta, mas tinha bom coração (FERREIRA, 1993, p.135).

Na *Odisséia*, Calipso, apaixonada por Ulisses, prometeu-lhe a imortalidade, para que esse ficasse com ela. Mesmo assim, ele partiu e a bela ninfa morreu de tristeza. Na comparação dessa história de amor com a de Filipa Raposa e Bento Teixeira há pontos comuns: a busca da imortalidade através do amor,

proposto por Filipa, e o fim trágico da personagem, pois, da mesma forma que Ulisses foi responsável pela morte da Ninfa, Bento o é pela de Filipa.

É bastante tímida a presença de textos bíblicos no romance. Mesmo assim, tem-se referência a alguns *Salmos*. Como a autora busca Camões para a construção do intertexto, e este também se vale dos *Salmos*, o diálogo com textos da Bíblia não é direto: “E mesmo quando a inspiração vai buscar nos clássicos, nos *Salmos*, pensas que o coração não se põe inteiro em cada palavra?” (FERREIRA, 1993, p. 52). Observe-se ainda o fragmento abaixo:

— Sôbolos rios que vão
por Babilônia me achei,
onde sentado, chorei
as lembranças de Sião
e quanto nela passei.

Ele a interrompeu:

— Mas Camões imita David.

Claro. Mas não crês que as dores de David, esta melancolia intensa, esta contenção de uma tão grande tristeza, Bento, crês que é apenas e só imitação, que é tão somente literatura? (FERREIRA, 1993, p.52-53).

Na citação acima, Filipa e Bento conversam sobre o “fazer literário”, valendo-se de um fragmento poético de Camões inspirado nos *Salmos*. No entanto, o diálogo com os textos bíblicos ocorre de forma indireta e sutil, ou seja, a repressão à sexualidade, que permeia a narrativa, sustenta-se no livro bíblico de Paulo, na *Epístola aos Efésios* (5:22-25): “As mulheres estejam sujeitas aos seus maridos como ao Senhor, porque o homem é a cabeça da mulher, como Cristo é a cabeça da igreja”. Essa concepção de mulher se baseia no mito de Eva, pois esta sendo a primeira mulher, teria sido culpada de levar Adão a cometer o pecado, impedindo que a humanidade gozasse da inocência paradisíaca. Como as mulheres partilham dessa essência de Eva, necessitam ser controladas permanentemente, ou seja, estão eternamente condenadas a pagar pelo erro de Eva.

Alguns elementos da narrativa

Os documentos históricos praticamente não fazem referência ao período anterior ao processo inquisitorial de Bento Teixeira. Assim, muito pouco se sabe sobre o namoro e o casamento do poeta com Filipa Raposa. O romance, então, tenta preencher essa lacuna deixada pela história. A análise da estrutura da obra revela que um número pequeno de páginas é dispensado para a narração do processo inquisitório de Bento Teixeira, ou seja, o capítulo I, um fragmento do capítulo II e os capítulos XVII, XVIII, XIX, XX, XXI e XXII. Enquanto isso, os outros quinze capítulos registram fatos ocorridos antes do processo inquisitório do Santo Ofício, que no universo ficcional, são produtos da memória de Filipa. Deste modo, os episódios não são lineares e não apresentam datas, o que pode ser observado no gráfico que segue:

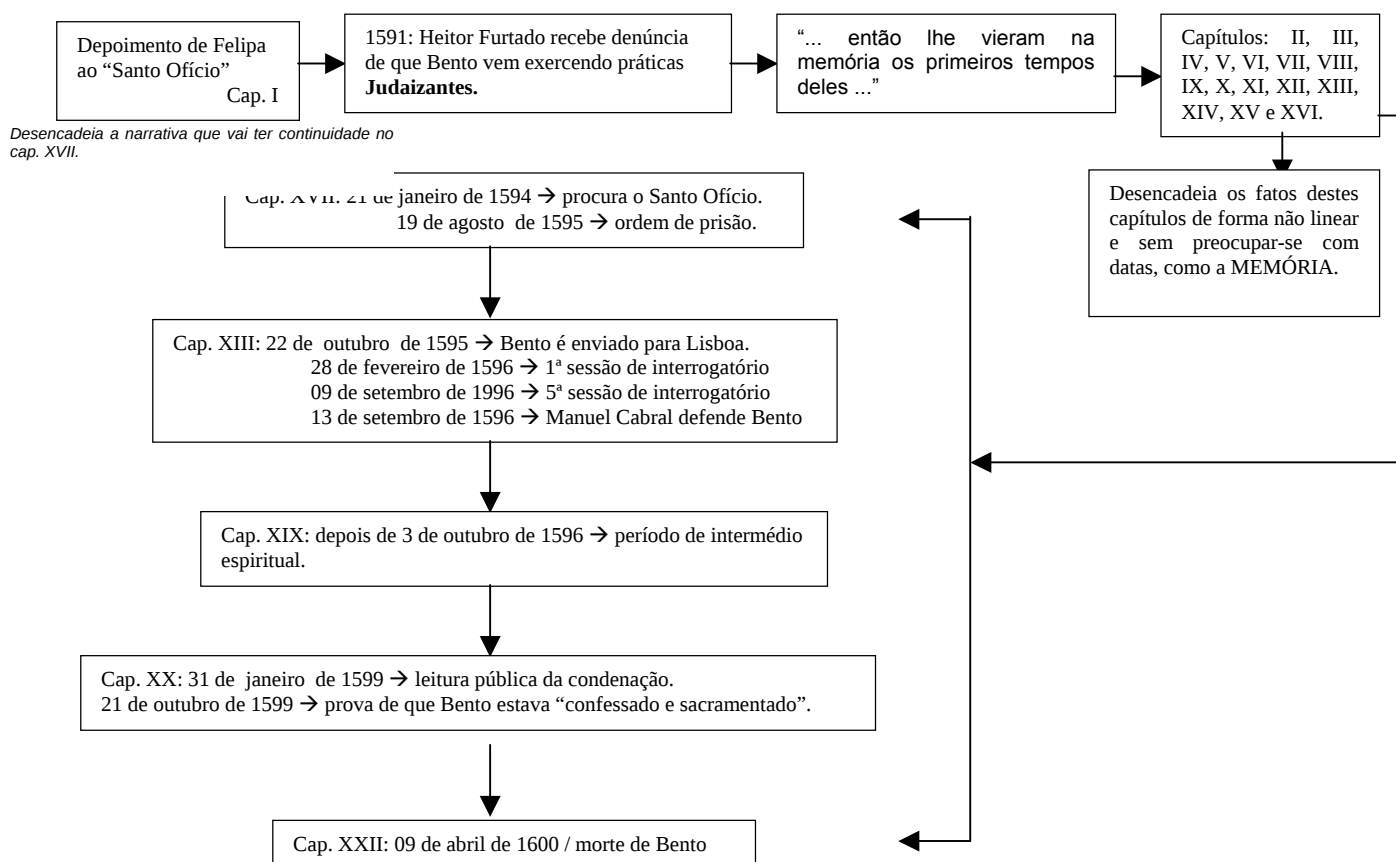


Figura 12 – Estrutura narrativa de *Os Rios Turvos*

Para compreender o gráfico, faz-se necessário recuperar os conceitos de “analepse” e “prolepse”. Gérard Genette (s.d.), quando se refere aos modos de narrar nomeia de “anacronias” as diferenças entre a ordem do discurso e a da história. Entre os tipos de anacronias, classifica como prolepse os deslocamentos destinados a relatar fatos que acontecerão ulteriormente, e de analepse os que evocam acontecimentos ocorridos anteriormente. Salvatore D’Onófrío (1999, p. 100) lembra, ainda, que a prolepse ocorre quando há uma “antecipação, no plano do discurso, de um fato que, em obediência à cronologia diegética, só deveria ser narrado mais tarde”, e quando o início da trama não coincide com o início da fábula, tem-se a analepse, “na qual a narração começa pelo meio ou pelo fim e só mais tarde, mediante o recurso técnico-estilístico da retrospecção, o narrador informa o leitor do início dos acontecimentos”.

A autora vale-se das anacronias para estruturar a narrativa. No primeiro capítulo, Filipa Raposa, em Olinda, denuncia Bento Teixeira ao inquisidor do Santo Ofício. Ao retornar para casa, Filipa recorda de como foi a vida dos dois, “...então vieram à memória os primeiros tempos do encontro deles, enquanto descia a rua de São Bento, e o vulto do mosteiro, com sua torre recortando o céu de Olinda, lhe tirara, por um tempo, a visão do mar” (FERREIRA, 1993, p.15). Os capítulos II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII, XIV, XV e XVI resultam dessas memórias da protagonista. Prolopses e analepses marcam a estrutura interna desses capítulos.

A escrita feminina possui singularidades: assim, quando se pretende resgatar o vivido, a memória é um elemento importante, não pelo que ela tem a dizer, “mas pelo modo como ela diz o que tem a dizer” (BRANCO, 1991, p.31). No entanto, em *Os Rios Turvos* não são as memórias de Filipa que organizam o

relato, uma vez que este último está estruturado a partir de fragmentos das memórias de Bento, as confissões, ou seja, apesar de a personagem principal e a narradora serem mulheres, as memórias que estruturam o romance são masculinas.

Em *Os Rios Turvos*, a narradora apenas se apropria das memórias para organizar a voz masculina e dar espaço à mulher, negada e/ou silenciada pela história oficial. A memória, nesta perspectiva, “tende mais para o futuro que para o passado, mais para o esquecimento que para a lembrança, mais para a inversão, a criação, que para o resgate da vivência original” (BRANCO, 1991, p.31).

Aqui, faz-se necessário retomar alguns elementos referentes à narradora do romance, que conta os fatos em terceira pessoa, mas com variação na focalização desses fatos. Em alguns momentos o leitor é informado sobre tudo o que se passa no interior das personagens, o que Vitor Manuel de Aguiar e Silva (1990) denomina de focalização interna circunscrita; em outros, o leitor só tem acesso àquilo que as personagens sabem, denominada de focalização interna generalizada. Observe-se como o teórico português aborda a questão:

Em romances de narrador heterodiegético, pode existir uma focalização interna circunscrita a uma personagem ou a poucas personagens — o narrador desposa, nestes casos, o ponto de vista da personagem ou das personagens — ou pode-se verificar-se uma focalização interna generalizada, surgindo então o narrador como detendo a faculdade de analisar, quando lhe apraz, a interioridade de qualquer personagem (AGUIAR E SILVA, 1990, p. 773-774).

Em *Os Rios Turvos*, a narradora propõe uma leitura permeada pelas memórias da personagem Filipa, que, por sua vez, se sustentam nas confissões do personagem histórico Bento Teixeira, documento escrito com objetivos bem claros: fugir da morte, com obtenção do perdão, o que exigiu, inclusive, muito cuidado de Bento na sua elaboração, uma vez que devia garantir que se

aproximasse daquilo que a inquisição queria ouvir sobre sua vida. Então, das recordações de Filipa, a narradora reorganiza o discurso, invertendo a autoria das memórias, e, deste modo, as brechas deixadas pela história são preenchidas com conteúdo ficcional, numa tentativa de recontar a história, edesta vez incluindo a mulher.

5.4 Conclusão

Seguindo o modelo do Novo Romance Histórico proposto por Menton, *Os Rios Turvos* apresentam uma nova leitura do passado histórico. Então, diante do desejo de negar a historiografia oficial, reinventá-la e modificá-la, busca uma visão diferente daquela que foi apresentada pela história oficial, revendo a participação da mulher na história da formação do Brasil. Segundo Navarro (1991), é somente por meio de uma visão destotalizadora que permita ver a dupla ou múltipla colonização do sujeito mulher na América-Latina, que se poderá desmascarar a universalidade do discurso crítico tradicional da cultura dominante.

Portanto, em *Os Rios Turvos*, as memórias da protagonista constituem um recurso ficcional importante, por meio do qual o romance tenta mostrar o quanto de vazio e de esquecimento há nesse passado que se procura resgatar, o quanto de invenção, de ficção, há nessa rememoração e o quanto de construção, de futuro, há nesse projeto de retorno ao antes, pois o projeto ficcional da escritora é resultado da “desmemória” em relação à história de Filipa Raposa. Por meio dessa “desmemória”, o discurso feminino passa a ser

repensado, produzindo possibilidades de leitura que desarticulam as estruturas de poder características do discurso crítico patriarcal.

6. UMA LEITURA DE *ROSA MARIA EGIPCÍACA DA VERA CRUZ*, DE HELOÍSA MARANHÃO

O romance *Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz: a incrível trajetória de uma princesa negra entre a prostituição e a santidade* (1997), de Heloisa Maranhão, como o próprio título indica, narra a história da escrava Xirico, batizada com o nome de Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz, dado em

homenagem à padroeira das prostitutas, que viveu no Brasil colonial. Na obra, a escrava Rosa Maria era uma princesa, filha do príncipe Ginuawa e da bela Oyeomosan, do reino de Benim e, deste modo, tinha poderes especiais, que aprendeu com Derumo, sua avô.

No entanto, no primeiro capítulo, a autora também passa a ser personagem da obra, já que, por meio de uma estranha conversa com Rosa Maria Egipcíaca, Padre Xota e o escravo Ismael, é convencida a iniciar imediatamente a redação do romance que contará a história de Rosa Maria Egipcíaca. Assim, ela começa a redigir o romance, que é narrado em primeira pessoa: a própria Rosa Maria Egipcíaca conta como foram seus primeiros anos no Brasil.

Conforme os relatos da narradora, Dom Diogo Velho Calvacante, proprietário da capitania de Pernambuco, a comprou no mercado de negros. Sendo a preferida de Dom Diogo, passa a ser bem tratada, por ele, que demonstra muita delicadeza quando a leva para cama a primeira vez. No engenho onde mora, é respeitada por todos, da casa grande à senzala.

Dom Diogo morre lutando contra a invasão dos holandeses no Nordeste, e faz de Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz herdeira de uma próspera mina, em Minas Gerais, além de lhe dar a alforria. Assim, acompanhada pelo Padre Xota, seu amigo, ela viaja para Vila Rica com o objetivo de tomar posse de seus bens. Chegando lá, reencontra o irmão do seu pai, o Príncipe Kacoumba, que ela nomeia capataz de sua mina. Na ocasião, Rosa Maria liberta todos os seus escravos, provocando muita polêmica na sociedade de Vila Rica.

É importante lembrar que Rosa Maria, como descendente do príncipe Ginuawa, tinha poderes: invocando Xipoco-Xipocoé, curou um menino negro

que se encontrava aleijado; concedeu juventude ao velho Mbende, além de ter visões sobre o presente e o futuro.

No entanto, a narrativa tem um desfecho bastante inusitado: Rosa Maria, juntamente com outros personagens amigos seus, desaparece como uma nuvem branca: “Estou só. Tudo Branco. Será que eu também? Vou desaparecer. Invoco o Deus cristão. Não! Oh! Lá vou eu, para onde?” (MARANHÃO, 1997, p. 234). Depois disso, no último capítulo, a autora volta a fazer parte do jogo ficcional, apresentando o romance que acabou de escrever.

Em *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz*, os fatos evocados, assim como as personalidades históricas que deles participam, surgem numa perfeita interação com o tempo presente, sendo ambos trazidos para uma zona de contato familiar livre, numa tentativa, também livre, de atualizar a história oficial. Rompe-se, então, com o estatuto de organização da escrita romanesca tradicional e o romance é construído sob uma emergente carnavalização.

Os romances de Heloisa Maranhão sempre apresentam títulos com nomes femininos ou a eles remetem: *Lucrecia* (1979), *Florinda* (1981), *Dona Leonor Teles* (1985), *A Rainha de Navarra* (1986), *Adriana* (1990) e *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz* (1997), evidenciando a opção da autora em trabalhar diretamente com o universo feminino.

Em *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz*, narrando a trajetória de uma escrava que viveu no Brasil do período colonial, a autora vem se consolidar na produção de romances históricos. Mas não é seu primeiro romance neste gênero, pois, quando insere *Lucrecia* (1979) na Roma dos tempos dos Bórgia, passando pela Espanha de Teresa d’ Ávila, ou ainda, a França de Margarida Valois-Angoulême, com *A Rainha de Navarra* (1986), e Portugal do rei Dom

Fernando, com o romance *Dona Leonor Teles* (1985), Heloisa Maranhão, extrapola os muros do continente Europeu e universaliza a realidade brasileira com a ficção histórica.

Entendendo o termo “excêntrico”, como aquilo que se encontra “marginalizado”, pode-se dizer que as personagens históricas dos romances de Heloísa Maranhão foram inspiradas em figuras excêntricas da história: mulheres que se encontravam à margem da história oficial. Por outro lado, as protagonistas de Maranhão são mulheres contestadoras, ou seja, ousadas em relação ao seu tempo, fator que também as deixava à margem da sociedade, estruturada conforme os valores do patriarcado.

6.1 História do Brasil Colonial: Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz

Considerando que o romance de Heloisa Maranhão resgata a história de Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz, é necessário verificar o que a história oficial apresenta sobre essa personagem, pois o romance histórico contemporâneo dialoga com a história oficial para apresentar, através do jogo ficcional, uma nova versão dos fatos, resgatando vozes silenciadas pela história tradicional.

Em 1993, o antropólogo Luiz Mott publica o livro *Rosa Egípcíaca: uma santa africana no Brasil*, contando a história de Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz, uma negra africana que viveu no Brasil no século XVIII. Nessa obra, Mott conseguiu recuperar a história de Rosa Maria, uma vez que, em 1763, ela tinha sido enviada presa para os Cárceres do Santo Ofício da Inquisição de Lisboa e

o pesquisador, em 1983, encontrou na Torre do Tombo, em Lisboa, os três processos que contam essa história.

Em 1725, Rosa Maria, oriunda da Costa de Mina, da nação Courana, também conhecida como Courá, com apenas 6 anos desembarcou de um navio negreiro no porto do Rio de Janeiro. Na ocasião, foi comprada pelo senhor José de Souza Azevedo, que a mandou batizar na Igreja da Candelária.

Mott lembra que não é difícil reconstruir a vida da menina escrava urbana, residente na freguesia da Candelária, onde provavelmente realizava serviços domésticos compatíveis com sua idade: cuidava de crianças, carregava objetos, dava recados, ajudava na limpeza da casa ou na cozinha. Provavelmente foi nesta época que seus conterrâneos negros contaram-lhe que era nativa do Porto de Judá, identificação que guardou para toda a vida.

Conforme os relatos do seu processo inquisitorial, aos 14 anos foi desvirginada pelo proprietário de forma bastante violenta sendo, posteriormente, vendida. Rosa Maria, então, foi comprada pela mãe do Frei José de Santa Rita Durão e, deste modo, foi morar na capitania das Minas Gerais, na freguesia do Inficionado, próximo a Mariana, atual Santa Rita Durão.

Como acontecia com muitas escravas, Rosa Maria foi encaminhada para a prostituição, vivendo então 15 anos como meretriz. Não é difícil imaginar todos os constrangimentos, violências e doenças que essa jovem africana deve ter sofrido na condição de prostituta, escrava e negra, numa região repleta de homens aventureiros e carentes de mulheres.

Por volta de 1748, Rosa Maria, doente, decide deixar a prostituição. Vende os bens que possui, as jóias e as roupas adquiridas com a venda de seu corpo e distribui tudo aos pobres. Adota uma vida beata, ocasião em que

conhece o Padre Francisco Gonçalves Lopes, um sacerdote português, vigário da freguesia de São Caetano, no mesmo distrito. Muito eficaz em “tirar o demônio do corpo” de brancos e pretos, ele recebeu o apelido Xota-Diabos.

Impressionada com a cerimônia do exorcismo, Rosa revelou ao padre Francisco Gonçalves Lopes que estava possuída por sete demônios. No entanto, não deixa de ser curiosa a coincidência de que seu primeiro transe religioso aconteceu ao pé de um santo negro, ex-escravo franciscano da Sicília. Um segundo exorcismo, realizado nessa mesma freguesia, confirma ao sacerdote que Rosa Maria era uma possessa especial, pois, quando vexada, fazia sermões edificantes, sempre preocupada com que todos mantivessem perfeita compostura nos templos, retirando à força para a rua quem conversasse ou desrespeitasse o Santíssimo Sacramento. Quando possuída por Satanás, falava grosso, caía desacordada e dizia ter visões celestiais. Após os exorcismos, Rosa dizia ser arrebatada por um misterioso vento.

A fama visionária de Rosa espalha-se por Mariana, Ouro Preto e São João Del Rei, sempre acompanhada do padre Xota-Diabos e de seus exorcismos. Em São João Del Rei, Rosa Maria interrompe a pregação de um missionário capuchinho, gritando que ela era o próprio Satanás, ali presente: é presa e enviada para Mariana, sede do Bispado. Na prisão, é torturada. Tempos depois é inocentada e, devido aos rituais de tortura a que foi submetida, fica com o lado direito do corpo semiparalisado.

Mais tarde, Rosa muda-se para o Rio de Janeiro, onde revela sua vida atribulada e seus dons espirituais ao Provincial dos Franciscanos, Frei Agostinho de São José, que passa a ser seu diretor espiritual. A vida mística de

Rosa impressiona vivamente os franciscanos que inclusive lhe concedem o título de “Flor do Rio de Janeiro”.

Conforme os registros do Santo Ofício, Rosa Maria afirma que, por meio de uma visão celestial, recebeu ordem de Nossa Senhora para aprender a ler e escrever. Sabe-se que ela foi a primeira africana alfabetizada de que se tem notícia em nossa história; a esse respeito, Mott (1993) afirma que ela escreveu um livro, do qual restaram algumas páginas manuscritas. Deste modo, Rosa Maria passou a registrar suas visões. Às vezes, ela mesma escrevia e, em outros momentos, ditava tudo para que suas escribas anotassem.

Também por “inspiração sobrenatural”, Rosa Maria funda, em 1754, um Recolhimento para "mulheres do mundo" que pretendiam, como ela, trocar o amor dos homens pelo do Divino esposo. Chegou a abrigar mais de vinte moças-donzelas e ex-mulheres da vida, sendo metade delas negras ou mulatas.

Em seu misticismo, como católica fervorosa assistida por diversos diretores espirituais, Rosa incorporou em sua espiritualidade o que de mais moderno existia em termos de devoção na época, tal qual era praticada por outras santas em Roma, Lisboa e demais metrópoles da Cristandade: a ex-escrava, agora, a Madre do Recolhimento do Parto, foi a principal vidente e divulgadora, em terras brasileiras, do culto aos Sagrados Corações.

Rosa Maria foi denunciada e, conseqüentemente, presa e enviada a Lisboa para responder o processo inquisitorial do Santo Ofício, depois de ter se indisposto com o clero carioca, tendo discutido com alguns sacerdotes, que para ela não davam bom exemplo, pois conversavam, na igreja, durante as cerimônias sacras. Também retirou à força, da igreja de Santo Antônio, uma senhora da sociedade, que Rosa Maria julgou não ter se comportado

corretamente. Mas o que realmente complicou o desenvolvimento do processo de Rosa Maria foi o fato de que, depois de presa, dezenas de testemunhas passaram a denunciar as suas excentricidades.

O Padre Xota-Diabos foi preso juntamente com Rosa Maria e ambos foram ouvidos pelo Santo Ofício, em 1763. O padre, no entanto, declarou ter sido enganado pela falsidade da negra, alegando ser pouco letrado em teologia e ter confiado na boa opinião que o Provincial dos Franciscanos dela fazia. E, deste modo, tem como pena, apenas, o degredo de cinco anos para o extremo sul do Algarve, além de perder o direito de confessar e exorcizar.

Rosa, por sua vez, dá um heróico espetáculo de autenticidade, insistindo, em muitas sessões, que nunca mentiu nem inventou coisa alguma, e confirmando que todas as suas visões, revelações e êxtases foram reais. Enquanto os inquisidores esperavam que ela confessasse que eram fingimento, os mecanismos que utilizou para chamar a atenção sobre sua pobre figura, Rosa diz o contrário: "Tudo vi e ouvi".

Em junho de 1765, ocorreu a última sessão de perguntas à vidente afro-brasileira, ocasião em que narra uma de suas visões: que, estando para comungar ouviu, uma voz sobrenatural que lhe dizia: "Tu serás a abelha-mestra recolhida no cortiço do amor. Fabricareis o doce favo de mel para pões na mesa dos celestiais banqueteados, para o sustento e alimento dos seus amigos convidados." A partir daí, inexplicavelmente, interrompe-se o processo de Rosa. Luiz Mott estranha o fato, pois entre mais de mil processos de feiticeiras, sodomitas, bígamos, falsas santas e blasfemas que pesquisou, não encontrou outro sem conclusão, como o de Rosa Maria. No entanto, o processo tinha como última página o seguinte registro dos inquisidores: "Por ser avançada a

hora lhe não foram feitas mais perguntas, e sendo lidas estas anotações e por ela ouvidas e entendidas, disse estar escrita na verdade, e assinou com o Senhor Inquisidor, depois do que foi mandada para o seu cárcere".

6.2 A construção das personagens

Como se vê, o romance de Heloisa Maranhão não apresenta preocupação em se manter fiel à história oficial na construção da trajetória de vida da protagonista. Sendo uma narrativa carnavalizada, é preciso ter claro que a história também passa a ser mascarada; assim, as personagens ficcionais passam para o contato familiar livre do passado e de suas figuras históricas. Lenice de Almeida Borges (1997, p. 47) lembra que as personagens ficcionais, em contextos como esse, "falam e atuam sofrendo uma deliberada 'atualização', uma atualização para a qual contribui a narrativa feita no tempo presente". Deste modo, Xipoco-Xipocoé, espírito africano evocado por Xirico, aos gritos, fala sobre a escravidão:

Tua contribuição é definitiva para a crônica de manifestação sádica contra a pessoa humana. Para a história das perversidades nesta terra. Aqui se tortura, explora, mata. Conheces a situação do povo. Mas sempre é bom refrescar a memória. Há criancinhas mortas no ventre das mães, ou esborrachadas ao nascer, pisoteadas no chão. Para alguns senhores do engenho, vizinhos deste, a natalidade representa um aspecto antieconômico para o regime escravista (MARANHÃO, 1997, p. 95).

Essa fala de Xipoco-Xipocoé, no entanto, não condiz com a visão de mundo do período histórico em que a personagem se insere, ou seja, a fala se alicerça no discurso histórico da atualidade.

Por meio da intertextualidade, com textos da história oficial, a autora insere na narrativa nomes de personalidades históricas, além de situar o leitor, no tempo e espaço em que os fatos se desenvolvem. Deste modo, os conflitos

relacionados à invasão holandesa no Brasil passam a fazer parte do universo ficcional. Nomes conhecidos na história, como Dom Antônio Felipe Camarão, o índio Poti; Matias de Albuquerque; Francisco Rebelo; Henrique Dias; Pedro Albuquerque; André Vidal; Martins Soares Moreno; Ana Paes e o holandês Jacó Rabi passam à categoria de personagem e garantem o diálogo com esse episódio da história colonial brasileira. Do mesmo modo, os nomes de Brás Cubas, Luís Mártires e Fernão Dias Paes Lemes nos remetem ao papel dos bandeirantes para a expansão territorial do Brasil. Esse recurso produz um sentimento de credibilidade histórica.

Da mesma forma, em relação ao contexto histórico da Inconfidência Mineira, ficcionalizam-se personagens como Tiradentes e o Dr. Alvarenga, mas quando os nomes de Marília e Dirceu também são tomados como inconfidentes esse pacto de credibilidade histórica se rompe. Fica apenas a orientação espacial e temporal: “as Minas Gerais dos poetas árcades”.

No entanto, com o diálogo entre as personagens negras e escravas, a autora resgata a história da escravidão no Brasil. Os nomes das personagens negras, que são produtos da imaginação da autora, mas, através deles se recupera uma história que foi apagada da consciência brasileira. Assim, com o príncipe Ginuwa (pai de Xirico), Oyeomosan (mãe de Xirico), Nowa (vó de Xirico), Velho Mbende, Xipoco-Xipocoé (espírito africano), Teodoro ou a grande Hiena, Bárbara ou a escrava Sange (mãe de uma criança aleijada), as escravas Quitéria e Zeferina com suas filhas, Manuel dos Santos (ou escravo Kush), Opoku Waré, Kafuxi, Mtumba, Rasoherina, as escravas Matilde e Engrácia, João Benguela e Caetano (escravos do Padre Xota) e a Negra Bá (ama de leite do Padre Xota), Heloísa Maranhão devolve ao negro um espaço histórico e

cultural que lhe foi negado ao longo da história brasileira. As lembranças do velho Mbende, ou escravo Anastácio, narrando à Rosa Maria fragmentos de suas vidas nos tempos em que viviam na África, exemplificam essa questão:

Nowa oba de Benim, teu avô, não gostava das idéias do seu filho, o príncipe Ginuwa. Não gostava porque tendo oitenta esposas, jamais conseguira o prazer com nenhuma delas. Contudo a gentil Derumo, tua avó, e mãe do príncipe Ginuwa, era a favorita porque detinha o conhecimento médico e descobrira a planta mandioca, ensinando todos a cultivá-la e dela fazer farinha (MARANHÃO, 1997, 31).

A autora, valendo-se da voz da protagonista, questiona essa falta de memória sobre a história dos negros. Rosa Maria, no entanto, tenta interromper o velho Mbende: “Não quero me lembrar desse passado que ainda há pouco desafiaste”(MARANHÃO, 1997, p.34), e diz mais: “não sou mais Mamana. Sou escrava. Somos escravos, eu e tu, velho Mbende. Tu és o escravo Anastácio, e eu, a escrava Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz” (Maranhão, 1997, p.34). Essa resistência que Rosa Maria mantém em relação às memórias do seu passado denuncia o processo de “desmemória” cultural que envolve o desenvolvimento da narrativa de Heloisa Maranhão, uma vez que a história de Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz foi extraída da desmemória da história oficial, e reorganizada no texto ficcional. Contudo, não é possível ignorar que a protagonista do romance, além de ser mulher, é escrava e negra. E a história que o romance de Maranhão tenta recuperar é a do regime escravista brasileiro, já que, de acordo com Zilá Bernd,

Na verdade, é possível afirmar que a literatura negra surge como uma tentativa de preencher vazios criados pela perda gradativa de identidade determinada pelo longo período em que a ‘cultura negra’ foi considerada fora da lei, durante o qual a tentativa de assimilar a cultura dominante foi o ideal da grande maioria dos negros (BERND, 1988, p. 22).

O romance tenta resgatar a memória da escravidão, dos negros africanos, no Brasil, valendo-se de um ponto de vista bastante singular: de uma mulher negra e escrava. Deste modo, mesmo o romance sendo narrado por Rosa Maria na

primeira pessoa do singular, o discurso da protagonista narradora é constituído de múltiplas vozes, pois Heloisa Maranhão não se prende aos dados documentários quando constrói a protagonista, de modo que a personagem Rosa Maria é resultado da fusão da vida de muitas outras escravas africanas, que viveram no Brasil colonial.

Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz também traz para o centro das discussões alguns elementos da denominada “literatura negra”, considerando que, para Zilá Bernd (1988), o conceito de literatura negra não pode ser atrelado à cor da pele da autora, nem à temática desenvolvida no texto, uma vez que “emerge da própria evidência textual cuja consistência é dada pelo surgimento de um eu enunciador que se quer ser negro” (BERND, 1988, p. 22). Em outras palavras, a condição negra deve estruturar e organizar o texto literário; deste modo, “assumir a condição negra e enunciar o discurso em primeira pessoa parecem ser o aporte maior trazido por essa literatura, constituindo-se em um de seus marcadores estilísticos mais expressivos” (BERND, 1988, p. 22).

Assim, no romance de Heloisa Maranhão, com o diálogo entre as personagens escravas, discute-se o regime escravocrata:

___ Ah, Dona Rosa Maria, a senhora sabe perfeitamente que nasci em Benim. A senhora lembra de mim na praça principal seguindo o príncipe Ginuwa, seu pai? Ou vindo o príncipe Ginuwa! “A expressão direitos humanos aqui não existe. As vítimas não têm voz ativa para denunciar. Já foi uma grande cidade. Hoje, moralmente é uma ruína. A má administração de vários obás se refletiu em várias lutas sangrentas pelo poder. Obás tirânicos incentivam a tal ponto o tráfico de escravos, que um dia essa região pode ficar despovoada. Estão vendendo a população. Lá fora justifica-se o comércio de cativos porque se sucedem os sacrifícios humanos. Mata-se e come-se a carne do próprio irmão. A minha preocupação é com os direitos humanos, os direitos inalienáveis de cada um de vocês. A vida, a liberdade, a busca da felicidade. O respeito à dignidade humana” (MARANHÃO, 1997, p. 145) .

O discurso que constitui a fala do escravo Kush também não condiz com a visão de mundo da época. Essa situação sócio-econômica de Benim , na África, em

consequência do tráfico de negros, bem como a referência ao desrespeito aos direitos humanos, são discussões contemporâneas. No entanto, esse recurso literário garante a revisão crítica da participação do negro afro-brasileiro na história da colonização brasileira.

A ficção permite a inversão histórica: quando ficcionaliza Dom Diogo Velho de Cavalcante, ela reconstrói seu engenho, apresentando sua esposa, a Sinhá, seu filho, André Leopoldo Afonso Fernando e o seu relacionamento com a escrava Rosa Maria Egípcíaca, sua amante e herdeira. Ao mesmo tempo, abre espaço para discutir outras questões atuais, como a sexualidade feminina e a religião no Brasil colonial.

6.3 A sexualidade e a religiosidade no Brasil colonial

A sensualidade e o desejo sexual, durante muito tempo, foram temas que ficaram fora da maior parte das discussões históricas e literárias. E, como a protagonista se movimenta entre o profano e o sagrado, é necessário verificar como essas duas categorias são abordadas no interior da obra.

Durante muito tempo o desejo sexual esteve relacionado à figura do diabo. Na cultura ocidental, como diz Todorov (1975, p. 137), “o diabo não é senão uma palavra para designar o libido”. Para o patriarcado, então, a relação com a mulher, para não ser diabólica, devia ser vigiada e censurada maternalmente. Desta forma, sexualidade e maternidade são temas que se inter-relacionam no interior da narrativa.

No entanto, no romance de Heloisa Maranhão, o desejo, como parte da sexualidade feminina, é um dos grandes temas discutidos, “O amor, fruto do

prazer e da alegria, é um forte sentimento que não deixa ninguém indiferente, sobretudo quando se vive neste país tropical” (MARANHÃO, 1997, p. 21). Como o próprio subtítulo já propõe, a protagonista vive entre a prostituição e a santidade.

A obra se estrutura em torno de uma grande antítese, representada pela dualidade da protagonista: Xirico, que representa a sensualidade, o profano, e Rosa Maia Egipcíaca da Vera Cruz, representando o sagrado:

Ah, o sexo, fonte de vida, e de tudo quanto existe, intermédio da natureza nos seus propósitos mais alto e de maneira geral nem sempre bem apreendidos. É bom lembrar a regra dos cristãos, lei que determina que o homem cresça e se multiplique. A esse respeito é necessário acrescentar a firme determinação de gozar plenamente a vida, mesmo quando as condições são adversas, como é o meu caso. Eu Xirico, meu nome africano; Eu Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz, meu nome cristão (MARANHÃO, 1997, p. 21-22).

Sabe-se que a afirmação da sensualidade leva à negação da religião; então, a conciliação desses dois elementos na narrativa possibilita uma reavaliação crítica da condição da mulher, principalmente no que diz respeito à sua sexualidade. Tanto que nos relatos da protagonista encontram-se idéias como: “creio que o gozo pleno do sexo proporciona às criaturas inestimáveis vantagens, como, por exemplo, libertá-las de medos e complexos que tanto entristecem tantas vidas” (MARANHÃO, 1997, p. 22-23).

A dupla moral, característica da sexualidade brasileira até os dias de hoje, manifesta-se no romance pelo fato de que, entre outras coisas, Dom Diogo Velho Cavalcante Albuquerque, por pudores e preceitos religiosos, reprime-se sexualmente com a esposa branca, figura exclusiva para a reprodução:

Sinhá é rude:

— Em toda minha vida só dormi com meu marido, Dom Diogo Velho Cavalcante de Albuquerque, três vezes, na noite de nosso casamento. A segunda vez para fazer o nosso segundo filho. A terceira vez para igualmente fazer mais um filho: o terceiro. Depois, então, Sinhô desistiu de fazer mais filhos (MARANHÃO, 1997, p. 57).

Por outro lado, Dom Diogo não tem freios no relacionamento sexual com Rosa Maria Egipcíaca:

Ele chama todas as noites o seu Amigo Principal Nº 1 e o seu Amigo Principal Nº 2 que também são limpinhos e promovem pequenas festas em sua suíte e nelas evidentemente, ele e seus dois amigos, que não têm nenhuma doença, me cobrem várias vezes, e no final dormimos todos juntos, na linda cama de Dom Diogo, que tem esta rica colcha bordada com fio de ouro (MARANHÃO, 1997, p 63).

O relacionamento de Sinhá e Dom Diogo representa o sagrado, pois eles são autorizados a procriar, conforme as regras da igreja cristã. Já os prazeres sexuais, que a escrava Rosa Maria Egipcíaca (ou Xirico) proporciona a Dom Diogo e a seus dois amigos em rituais de orgia, estão relacionados ao profano.

Tornar-se amante de um branco, ou mesmo prostituir-se, eram as únicas alternativas que as negras ou mulatas tinham para amenizar a escravidão, ou, em casos mais raros, de se tornarem livres. Documentos históricos do período mostram que muitas negras conseguiam, através do mercado do sexo, juntar dinheiro com o qual compravam sua alforria. Mas, depois de livres, continuavam a vender o sexo, pois nada sabiam fazer e não possuíam patrimônio. Por outro lado, algumas ex-escravas se tornaram respeitáveis donas, mães de família e senhoras de outros escravos.

Dialogando com essas informações históricas na narrativa, a protagonista, além de ser alforriada, herda de Dom Diogo uma mina bastante próspera, nas Minas Gerais. Como uma respeitável moradora de Vila Rica, Rosa Maria passa a viver uma nova fase de sua vida. Assim, uma aparente trégua é estabelecida com o profano. Conseqüentemente, Rosa Maria Egipcíaca quer ser uma boa cristã. Com a visão da aparição da Santa Rosa de Lima, que a questiona: "Você é cristã, princesa Xirico de Benim?" (MARANHÃO, 1997, 125), Rosa Maria decide virar santa: "estimaria muito virar santa, já, e não

somente depois de morrer” (MARANHÃO, 1997, p. 210). O Padre Xota, então, lhe informa que ser um bom cristão “é expulsar o pecador do templo” (MARANHÃO, 1997, p. 126). Diante dessas orientações do Padre Xota, a protagonista, com um chicote nas mãos, expulsa alguns pecadores do templo em que seu confessor pregava. Não compreendida, o Padre Xota e o Frei Alberto exorcizam Rosa Maria, sob a alegação de que ela estava possuída pelo demônio :

— Por favor, Padre Xota, em nome de Cristo, estou muito bem. Não vou mordê-lo, não estou agressiva, não vou vomitar verde. O senhor me disse que ser um bom cristão, só o que eu tinha que fazer era do templo expulsar o pecador.

Padre Xota guarda silêncio. Depois me adverte:

— Então, de joelhos, assista a missa pensando nos sofrimentos de Nosso Senhor Jesus Cristo na Cruz.(MARANHÃO, 1997, p. 233)

Com a comicidade desse fato, a autora faz uma crítica severa à igreja do Brasil dos tempos da colonização, que, seguindo os preceitos estabelecidos pelo Santo Ofício, censurava, oprimia e vigiava as mulheres.

Essa repressão à mulher chega a absurdos de considerá-la bruxa ou feiticeira; no entanto, não resta dúvida de que na história das mulheres as feiticeiras fazem parte das páginas mais cruéis escritas pelo patriarcado, uma vez que foram muitas as mulheres queimadas pela inquisição, pois o tabu sexual que imperava na Idade Média fundava-se na maldição bíblica de Eva. Assim, o corpo feminino era visto como fonte de malefícios, capaz de enfeitiçar o homem e conduzi-lo à queda, como o que se abateu sobre Adão. A mulher era acusada de cometer rituais satânicos em que copulava com o demônio, recebendo dele o seu poder. Ou seja, é pelo sexo que a mulher se faz bruxa, o que justifica a abominação do seu sexo pela igreja. Mesmo que o romance não faça referência direta ao fato de que, na história oficial, Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz foi presa e julgada pela Santa Inquisição, por ter cometido atos

de bruxaria e feitiçaria, além de ter se desentendido com o clero, percebe-se o diálogo com esses elementos da história ao longo de toda a narrativa.

No romance, Rosa Maria Egípcíaca é feiticeira, pois invoca Xipoco-Xipocoé e cura o filho de Sanja: “com punhos fechados, dou socos no ar, expulsando os Xicuembos (espíritos malignos) que arrodeiam o menino” (MARANHÃO, 1997, p.48); alfabetiza-se em apenas três dias: “foi com a grande arte que aprendi com a rainha Desrumo que consegui falar, ler e escrever a língua do Brasil em três dias” (MARANHÃO, 1997, p.37) e devolve a juventude ao velho Mbende: “volta a ser o jovem ágil, considerado o melhor caçador de leões de todo o reino de Benim” (MARANHÃO, 1997, p.81) . Assim, valorizando a figura mítica da feiticeira, Heloísa Maranhão devolve à bruxa o espaço que lhe foi tirado, principalmente, se se considerar que a figura da bruxa está relacionada à sexualidade, cujo medo faz o patriarcado ver a opressão como uma forma efetiva de controlar a mulher.

6.4 Intertextualidades

O jogo intertextual, no romance de Heloísa Maranhão, vale-se de diversos textos literários. Há, por exemplo, a referência aos personagens da poesia árcade brasileira *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga: “A senhora Marília tocando piano. O senhor Dirceu fazendo-lhe versos. Todo mundo sabe os nomes dos inconfidentes” (MARANHÃO, 1997, p.225). Com o intuito de inserir a narrativa no contexto sócio-histórico- cultural mineiro, a autora se vale de fragmentos poéticos de escritores como Camões, Basílio da Gama, Silva Alvarenga e Almeida Garret.

Objetivando a construção do espaço historicizado da obra, Heloisa Maranhão ficcionaliza Silva Alvarenga e sua esposa Bárbara Heliodora: “o doutor Alvarenga é fazendeiro abastado, dono de engenho de cana (...) é esposo de uma grande mulher: Dona Bárbara Heliodora, que além de bela é muito dedicada a seu esposo, à sua prole e por que não dizer, à sua terra” (MARANHÃO, 1997, p.194). Vale destacar que, neste caso, Heliodora é lembrada por ter participação política no movimento, apontando para páginas da história que foram esquecidas por muitos historiadores.

Outros intertextos apresentam uma relação mais direta com o texto literário, ou seja, o senhor Leôncio, conversando com Rosa Maria, quando se refere ao Dr Alvarenga, recita um fragmento poético:

Suave fonte pura,
Que desce murmurando sobre a areia,
Eu sei que linda Glaura se recreia
Vendo em ti de seus olhos a ternura;
Ela já te procura;(MARANHÃO, 1997, p.193).

O fragmento foi extraído de “Madrigal”, uma das poesias do livro *Glaura, poemas eróticos*, publicado em 1799, por Silva Alvarenga.

Rosa Maria, falando sobre seu relacionamento sexual com Dom Diogo e seus dois amigos, revela que o Amigo Principal Nº 2 recitava poesia durante as “festinhas” sexuais: “em lugar de me cobrir, ele prefere recitar poesias e lembrar um amor distante que, sem mais nem menos, resolveu morrer” (MARANHÃO, 1997, p. 63). A narradora não indica a autoria do texto:

Alma minha gentil, que te partiste
Tão cedo desta vida, descontente,
Repousa lá no Céu eternamente
E viva eu cá na terra sempre triste.
Se lá no assento etéreo, onde subiste,
Memória desta vida se consente,
Não te esqueças daquele amor ardente.
Que já nos olhos meus tão puro viste.
E se vires que pode merecer-te
Algũa cousa a dor que me ficou
Da mágoa, sem remédio, de perder-te,

Roga a Deus, que teus anos encurtou,
Que tão cedo de cá me leve a ver-te,
Quão cedo de meus olhos te levou (MARANHÃO, 1997, p. 63).

Mas, por se tratar de um soneto conhecido de Camões, o *Soneto 48*, obra inspirada numa moça oriental que naufragou e morreu, com o poeta, na foz do Mécon, o leitor não tem dificuldade de identificar a autoria.

Os escravos, que acompanhavam Rosa Maria e o Padre Xota na viagem até Minas Gerais cantavam uma xácara portuguesa que narra as peripécias de uma longa travessia marítima: as calmarias que esgotaram os mantimentos, a sorte para sacrificar um dos tripulantes, a presença da tentação diabólica e a intervenção divina, levando a nau a bom porto. Trata-se de um poema publicado em 1843, por Almeida Garrett, no seu *Romanceiro e Cancioneiro Geral*. Como essa xácara se popularizou bastante, é difícil identificar todas as versões, mas Heloisa Maranhão resgatou a seguinte:

— A nau Catrinete chegou
chegou do mar escuro
Tem muito o que contar
Histórias?
Uma de pasmar.
Muito tempo era passado
Que iam na volta do mar
Já não tinham o que comer
Já não tinham o que manjar
Deitaram sola de molho
Pra o dia jantar
Mas a sola era tão dura
Que não podiam rilhar
Escolheram quem haviam de matar
Deitaram sorte, e a sorte vai cair?
Cair no capitão general!
A Nau Catrinete chegou
Chegou... (MARANHÃO, 1997, p. 143)

O jogo intertextual que constitui a narrativa apresenta vários outros fragmentos poéticos, como também pequenos trechos de canções africanas. Avaliando, de forma mais generalizada, as construções intertextuais do romance, percebe-se que elas revelam ao leitor, à revelia do autor, muito de seus valores e dos valores de seu tempo, uma vez que a intertextualidade

eterniza e dá nova feição aos mitos e às emoções humanas e comprova que os textos se completam e se inter-relacionam.

6.5 Alguns elementos da literatura fantástica

Sem pretender classificar o romance de Heloísa Maranhão como “fantástico”, já que se pretende apenas verificar como a autora aproveita alguns elementos da literatura fantástica na construção do universo ficcional de *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz*, é interessante relembrar as concepções sobre o fantástico de Tzvetan Todorov (1975). Para o teórico, o fantástico dura somente o tempo de uma hesitação comum, tanto para o leitor como para a personagem, que por sua vez precisam decidir se o que percebem depende ou não da realidade, da mesma forma que existe na opinião comum. Nesse sentido, o teórico afirma que o fantástico está entre o limite do gênero “maravilhoso” e do “estranho”:

No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma contudo uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo desse modo do fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso (TODOROV, 1975, p. 48).

Para Todorov, é bastante natural encontrar, no interior do romance escrito por escritores ou escritoras negras, duas tendências: a do sobrenatural explicado, o estranho e a do sobrenatural aceito, o maravilhoso, uma vez que, é nesse tipo de romance, que se vai ter o grande período da literatura fantástica.

Etimologicamente, o termo “fantástico” vem do latim, *phantasticu*, que por sua vez originou-se do grego, *phantastikó*, ambos ligados a *phatasia*, ou seja, aquilo que é produto exclusivo da livre imaginação, do irreal, do fabuloso. Então,

alguns fatos narrados em *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz*, como a cura milagrosa do filho da índia Sange, o retorno à juventude concedido ao velho Mbende, o aprender a falar, ler e escrever a língua falada no Brasil em apenas três dias, entre vários outros, podem ser entendidos como realismo mágico, uma vez que tudo aquilo que escapa da esfera dos sentidos é considerado mágico.

Mas, não é exclusivamente no aproveitamento de descrições inverossímeis, do mundo mágico, que o romance de Heloisa Maranhão apresenta elementos da literatura fantástica. A temática do desejo sexual é um desses elementos, tanto que a narradora introduz seus relatos convidando o leitor a acompanhá-la nessa aventura pela estrada da sensualidade, do desejo e do prazer sexual: “É claro que não estou interessada na exaltação dos instintos. Ou estaria? Porque não estou convidando quem quer que seja ao escândalo. O que eu quero é dar prazer, alegria, conforto aos outros” (MARANHÃO, 1997, p. 21).

A partir daí, iniciam-se os relatos das variações sexuais. A primeira delas é o relacionamento estranho que mantinha com Dom Diogo e seus dois amigos (Amigo Principal Nº 1 e Amigo Principal Nº 2). Está o desejo sexual relacionado à figura do diabo, o “amor a quatro” (Rosa Maria, Dom Diogo, Amigo Principal Nº 1 e o Amigo Principal Nº 2), que, para Todorov (1976), também pertence ao universo do fantástico: “me cobrem várias vezes, e no final dormimos todos juntinhos” (MARANHÃO, 1997, p. 63).

No romance de Heloisa Maranhão, elementos da literatura fantástica conferem um caráter profundamente irônico a determinados fatos da narrativa. Assim, André Leopoldo Afonso Fernando, filho de Dom Diogo, tem um

relacionamento sexual com uma cabra. Na narrativa, a cabra é personificada, revelando suas angústias e humilhações em ser amante de um homem; por isso, ela foge, pedindo proteção num quilombo de escravos. O rapaz enlouquece e só se recupera quando Rosa Maria traz a cabra de volta para ele: “— Ah Fujona, bem que tu merecias que eu te fizesse uns ciúmes, pondo-me a beijar os beiços de um cavalo qualquer de nossas cavaliças” (MARANHÃO, 1997, p. 84).

Os relatos da morte, ou desaparecimento, do escravo Diop apresentam os fatos mais inesperados e inexplicáveis da narrativa. E é nesse espaço que aparece outra variação dos relacionamentos sexuais, o homossexualismo:

Observo com estupor dois velhos sodomitas, acoplados sem pudor entre as formosas árvores que bordam as margens do rio e formando um horrível animal de quatro patas e duas cabeças, divertindo-se com as mais variadas acrobacias retais. Um par de macacos se masturbava diante deles (MARANHÃO, 1997, p. 165).

Para Todorov, o homossexualismo é uma “variedade de amor que a literatura fantástica retoma freqüentemente” (1975, p. 140).

A presença de uma serpente enrolada na muringue de água do quarto é outro elemento fantástico presente na narrativa: “Há uma cobra enrolada no muringue. Quando me aproximo, a cobra com toda cortesia se desenrola do muringue. (...)Termino de beber. Olho a cobra. Ela se enrola no muringue. Volto para a cama. Deito. Durmo” (MARANHÃO, 1997, p. 61). A imagem mitológica da serpente assume um papel fundamental, pois ela está associada à essência primordial da natureza, à fonte original de vida e ao princípio organizador do caos. Ela é constituída por um grande paradoxo: por um lado, exprime uma ameaça, já que de seu veneno pode sobrevir a morte; por outro, sintetiza o mistério da vida, através do processo de renovação de sua pele, que se atualiza em movimento rejuvenescente. Ainda em relação à serpente, é

necessário lembrar que esse ser remete ao mito de Adão e Eva, uma vez que foi ela que induziu Eva a seduzir Adão. Então, para o mito cristão a serpente/mulher ameaça a ordem patriarcal, de forma que Rosa Maria, depois de se deparar com a serpente na muringue e retornar a dormir, sonha, ou se encontra, com a sua padroeira cristã, que lhe sugere tentar ser “uma santa cristã”. A autora, desta forma, denuncia a religiosidade como um dos mecanismos de interdição da sexualidade da mulher.

O vento é um elemento do fantástico que aparece na narrativa nos momentos que vão anteceder algum fato sobrenatural: “sopra um vento forte” (MARANHÃO, 1997, p. 16). A presença do vento realça também a força do sincretismo afro-judaico-cristão no imaginário da protagonista, pois, na tradição do Velho Testamento, Javé é referido como vento, sopro, ar, hálito; no Novo Testamento, o Espírito Santo aparece em forma de vento, além de estar presente em inúmeros episódios míticos afro-brasileiros. Mott (1993) relata que no processo inquisitorial, Rosa Maria faz referência à presença do vento “misterioso” assolando episódios de sua vida.

Por fim, para Todorov, o fantástico tem duas modalidades: fantástico-estranho, quando os “acontecimentos que parecem sobrenaturais ao longo de toda a história, no fim, recebem uma explicação racional” (1975, p. 51), e o fantástico-maravilhoso, que ocorre quando as narrativas, que se apresentam como fantásticas, aceitam o sobrenatural. O romance de Heloisa Maranhão está mais próximo dessa segunda proposição.

6.6 A linguagem carnavalizada do romance

Pode-se dizer que *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz* é uma releitura crítica da história da mulher no regime escravocrata brasileiro, graças ao seu caráter carnavalesco. Como já foi dito anteriormente, a narrativa enquanto texto ficcional carnavalizado rompe com as regras naturais, tanto no conteúdo como na forma e o aparente “caos” apresentado nesse texto (re) organiza a releitura da história. Cristóvão Tezza (2003, p. 22), discutindo o conceito de carnavalização, acrescenta: “A toda cultura - e toda linguagem – oficial e centralizadora contrapõe-se a força de estratificações e linguagens não oficiais descentralizadoras, que incluem a categoria do riso popular e do realismo grotesco”.

No romance, encontram-se muitas formas de carnavalização. O Padre Xota aparece exorcizando Rosa Maria, por acreditar que ela se encontrava possuída pelo demônio, mas a escrava declara que só expulsou a chicotadas aquelas pessoas da igreja por seguir orientação dada por ele: “— Ser um bom cristão é expulsar do templo o pecador!” (MARANHÃO, 1997, p. 232). Eis um exemplo em que a carnavalização possibilita o enfrentamento do poder instituído, subvertendo o formal e o sério. Ou, de forma mais extrema, o relato carnavalizado do demônio que se apossa de vários corpos em Vila Rica:

Mal saímos, deu um ar, digo, chegou o demônio e ali se instala na coitada. Passou a quebrar tudo (...) ao mesmo tempo berrava:

...olha o sapo dentro do saco
o saco com o sapo dentro
Eu sou um sapo
O sapo batendo papo
E o papo soltando vento.

“Socorro! Olha o sapo! Verde, fedorento! É noite...estou no mato. Bluffr! Neblina grossa. Precisa ter cuidado. Mulher que passa perto de sapo? Buchada. Arruma filho de sapo. Vai nascer. Meu filho é meio gente e meio sapo. Dou à luz a um monstrengo. Eu o mato. Não quero filho meio gente meio sapo. Eu me abaixei no mato. O sapo entrou por baixo!” (Maranhão, 1997, p. 201).

Valendo-se de intertextos do folclore brasileiro, Heloisa Maranhão reinventa de forma carnavalizada a linguagem da narrativa e, desta forma, com o humor que se instaura no texto, questiona os rituais de exorcismo do Brasil quinhentista.

Também é através da carnavalização que a autora personifica a cabra, concede-lhe sentimentos, transformando-a em amante do filho de Dom Diogo :

Grande Zambi, sou uma humilhada e uma ofendida. Os jovens senhores são dados a monstruosos desvios. Tens o compromisso com os injustiçados. Jamais conceberei uma cria. O mufana (moço) André Leopoldo Afonso Fernando, em vez de copular com as belas escravas de seu pai, se atira sobre mim, e sou eu o pasto insuportável de sua indecente lascívia. Nenhum bode se aproxima de mim. Todos os animais riem de mim. Consideram-me uma desclassificada (MARANHÃO, 1997, p.41).

Observa-se, aqui, a inversão de valores. A cabra é humanizada, o homem é “animalizado”. Esse é um ato carnavalizado, que rompe com o estático e o oficial, correspondendo, como no carnaval, ao “destronamento” dos códigos oficiais e suas estruturas opressoras.

No romance, Heloisa Maranhão parodia a história. Assim, o mais importante passa a ser a aventura da idéia sobre a história e não o aspecto verídico em si. Então, a autora traça a trajetória da protagonista, com suas angústias e desejos, transgredindo a história oficial, uma vez que numa narrativa carnavalizada a própria história passa a ser “mascarada”.

6.7 A metaficção historiográfica

Como nos romances históricos pós-modernos, em *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz*, percebe-se uma aparente indiferença em relação ao estatuto do texto. Rogério Lima (1998) afirma que pouco importa saber como e onde se inicia, como se encadeia ou onde termina um romance pós-moderno. Do mesmo modo, Heloisa Maranhão rompe com o estatuto textual tradicional, como

reclama a personagem Rosa Maria à escritora: “Todo romance tem começo, meio, fim. Você escritora, pluft! Mandou tudo pelos ares. Onde estão os personagens? Só eu consegui voltar. Por quê? Sou neta de Derumo. Também conheço arte mágica” (MARANHÃO, 1997, p. 237).

Assim, nos primeiros capítulos da obra, a autora, a protagonista (Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz), o padre Xota e o escravo Ismael se encontram inusitadamente. Como resultado do encontro, algumas das concepções que vêm constituir o romance pós-moderno são apresentadas para o leitor. Pela voz do Padre Xota, o leitor é alertado do caminho que vai percorrer lendo o texto:

— Acalme a sua ansiedade, Desative. Amanse seu sangue. Cuidado com a adrenalina. Compreendo bem os poetas. Você, poeta, não é bem vista pela manada. Você é dentro de você totalmente subversiva. Contudo, você sabe muito bem que o ódio e o ressentimento do medíocre servem para fortalecer, temperar a virtude dos poetas. O mergulho no abstrato pode levar a perigoso abismo. Não se preocupe com a moral, refúgio de velhos e enfermos (MARANHÃO, 1997, p.12).

Diante do caráter metaficcional do romance de Maranhão, o Padre Xota lembra a escritora que ela trabalha com ficção, ou seja, com invenção. Diante disso, ela não precisa se preocupar com a moral vigente, pode subvertê-la pois essa é a função do romance pós-moderno. Então, subverte-se o conteúdo e a forma na busca em busca da verdade. O leitor, confuso, se pergunta: o que Xirico, o Padre Xota e Ismael estão fazendo no quarto da escritora? O que a escritora está fazendo no início do livro?

No romance histórico é natural o escritor pesquisar os fatos que pretende narrar. E esse trabalho de levantamento dos fatos históricos, por parte do autor, é percebido em todo o desenvolvimento do texto. Mas, na obra de Heloisa Maranhão, um elemento diferenciador interfere, mesmo que indiretamente, nesse processo de levantamento dos dados históricos, ou seja, o processo de

criação vale-se da ficcionalização da autora também. A autora se ficcionaliza, passa à categoria de personagem, ficcionalizando, também, as fontes da história: ela vê, ouve e conversa com o espírito dos seus personagens, e, mais especificamente, com Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz. Do mesmo modo que Rosa Maria vê, ouve e fala com Xipoco-Xipocoé e com as santas da cultura cristã: "que é o que você, escritora, que é, quero dizer, o que eu, que sou você, sempre me desejei das pessoas" (MARANHÃO, 1997, p. 13). Essa situação dá liberdade de criação à escritora, que não precisa mais se preocupar com o que dizem os documentos históricos ao contar a trajetória de Rosa Maria.

Isso explica por que, no segundo capítulo, "Ainda bem no começo", a narrativa, situada no presente, refere-se a uma menina, que parece ser a autora, mas que se chama Xirico: "o amigo Edwino Friedrichs chega a qualquer momento. Ele sabe das coisas. Resolveu com absoluta segurança o caso no sul do país" (MARANHÃO, 1997, p.18). Edwino Fridrichs, então, é o exorcizador do presente. Xirico se apoderava do corpo da futura escritora, a menina, que tem a função de escrever a história de Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz. É interessante lembrar que os documentos oficiais apontam Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz como a primeira escrava africana que escreve um livro. Então, Rosa Maria também é escritora.

Deste modo, através do espírito de Rosa Maria, são discutidos no romance alguns conceitos dos estudos de gênero na literatura. Quanto ao papel da escritora, se diz: "Acredito que seja bom para esta escritora escrever. Sendo ela uma mulher compulsiva, verbalizar os seus sentimentos é sem dúvida a forma esplêndida de exercitar o seu erotismo" (MARANHÃO, 1997, p.13). Com relação à função da literatura, temos: "o reino da fantasia, o fascínio da mente,

são um caminho seguro para qualquer um exorcizar a luxúria de sua carne” (MARANHÃO, 1997, p.13).

Ao longo da narrativa, Rosa Maria ouve uma voz que não identifica, apesar de lhe parecer familiar. Mas, no último capítulo, ela percebe que era a voz da escritora: “você chamou-me algumas vezes e eu não reconheci sua voz” (MARANHÃO, 1997, p.237). Para Bakhtin (1997), a multiplicidade de vozes e consciências, independentes e imiscíveis, bem como a autêntica polifonia de vozes plenivalentes, constituem a peculiaridade fundamental dos romances polifônicos. Deste modo, o romance de Heloisa Maranhão, enquanto romance histórico pós-moderno escrito por uma mulher, vale-se do jogo polifônico para dar voz às mulheres silenciadas e oprimidas pelo patriarcado. Pois, como autora diz a Rosa Maria, o romance possibilita “resolver o que não foi resolvido, inventar para desabafar, consertar o desconsertado” (MARANHÃO, 1997, p. 237).

6.8 Conclusão

Desta forma, pode-se dizer que *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz* reconstrói a trajetória de uma mulher negra, e escrava, no Brasil Colonial, buscando, na desmemória da história contada por homens brancos, os dados históricos. Assim, por meio da paródia, o romance se apropria da cultura dominante branca masculina para subvertê-la, o que ocorre através da carnavalização e do maravilhoso.

O romance é narrado em primeira pessoa, mas a fala da protagonista é povoada de vozes, pois na reconstrução da vida de Rosa Maria, a autora não é fiel aos dados documentados. Assim, a protagonista é construída a partir da

fusão da vida de várias escravas. Esse caráter polifônico, no entanto, extrai a mulher negra da marginalização histórica e literária.

Então, *Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz* pode ser classificado como metaficção historiográfica, tendo em vista as rupturas estruturais que apresenta e a forte presença da metaficção. E também pelo fato de o romance, quando tenta narrar a história de vida da afro-brasileira Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz, revelar que essa história apresenta múltiplas versões de uma verdade que não é possível captar.

TERCEIRA PARTE

7. O ROMANCE HISTÓRICO CONTEMPORÂNEO ESCRITO POR MULHERES

A partir de 1990, um considerável número de romances históricos de autoria feminina é publicado no Brasil. Esses romances são bem diferentes dos textos literários que vinham sendo editados pelas escritoras brasileiras da geração de 70, pois, na ficção histórica, segundo Luiza Lobo (2002), as escritoras não direcionam mais seu olhar exclusivamente para seu mundo particular: elas enfocam o contexto exterior.

Essa mudança de enfoque é uma consequência do que está sendo vivido no contexto histórico-social, pois “na medida em que a mulher se torna agente no mundo de ação, e não objeto passivo do desejo do outro, é natural que ela

deseje transmitir sua experiência na ficção” (LOBO, 2002, p. 110). Em outras palavras, a participação da mulher no mercado de trabalho e na produção intelectual, somada ao desenvolvimento do capitalismo, fez a sociedade ser mais pragmática, mudou as exigências e as necessidades das escritoras e leitoras.

Como a literatura feminina das décadas de 1970 até 1990 de modo geral foi influenciada por Clarice Lispector, a visão de mundo adotada era mais pessoal, voltada para um “eu interior”:

Isolada do trabalho e da vida exterior, a escritora voltava seu olhar para o particular, movimento exatamente antagônico ao da história, que é a capacidade de contextualizar atos, unir fatos externos e gerais e tirar conclusões sobre eles, discorrer e emitir opiniões que alcançam o cotidiano de um conjunto de pessoas, sob o ponto de vista exterior e político e mostrar conhecimento de elementos estranhos à vida pessoal da autora (LOBO, 2002, p. 111).

A partir da década de 1990, o romance histórico de autoria feminina abre um novo viés nos estudos literários, uma vez que, por meio deste subgênero, a ficção feminina conquista um espaço singular. Desse modo, a leitura de romances como *Desmundo*, *Os Rios Turvos* e *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz* aponta para outra tendência na ficção, já abordada por Luiza Lobo (2002, p. 114), como “a união da visão do real com a ênfase na linguagem pessoal subjetiva”, resultando em novo amadurecimento da literatura feminina. Esses textos, então, conseguem harmonizar na linguagem ficcional o mundo exterior com suas implicações sociais, históricas e culturais, e o mundo particular, de caráter confidencial, memorialístico e intimista.

Deste modo, é possível falar de um novo viés na escrita feminina, pois, como no romance histórico contemporâneo, tem-se a busca do sentido da mulher na história, e outros temas antes ignorados pela ficção e pela história. A sexualidade e a maternidade, por exemplo, voltam a serem enfocados, mas,

desta vez, resultam de construções discursivas de mulheres. Lúcia Castello Branco (1989) acredita que essa opção temática pode constituir o eixo de uma possível escrita feminina, pois “entre tantas atitudes divergentes e contraditórias, permanece uma tênue e difícil trajetória comum: a busca de identidade” (BRANCO, 1989, p. 109).

7.1 Erotismo e sensualidade na escrita feminina

Vale lembrar, que na mitologia grega, Eros é uma das energias primordiais, geradora da união do céu e da terra, juntamente com o aparente e inofensivo Cupido, o filho maroto de Afrodite, a deusa do amor em todas as suas formas. O mito de Eros une o universal e o singular, encarna o sublime amor e o fogo da paixão, resolvendo o problema da gênese do mundo. É, ainda, a energia de ligação do Cosmos com cada ser vivo. Em suas flechas, esconde o poder sobre o desejo, a fantasia e o impulso erótico.

No entanto, a repressão à sexualidade feminina fez com que a sensualidade da mulher fosse estigmatizada, ignorando que o erotismo faz parte do tempo, dos homens e da vida.

Ana Miranda, em *Desmundo*, valendo-se dos relatos da protagonista, descreve o primeiro encontro sexual de Oribela e Francisco, momento especial em que se “desnuda” o ritual erótico e, deste modo, as fantasias sexuais desaparecem, prevalecendo um instinto sexual “quase primitivo”:

Logo se tornou num cachorro que vi sobre uma cadela de rua, um ganso numa gansa, no Mendo Curvo, ou um padre na freira, no mosteiro, arfando, me pegar pelo cabelo, se prestar a mais nada, uma muito estranha coisa para ser criação de Deus, quem seria que inventou fêmea e macho e fazer uns mais fortes e umas mais débeis que nem meus braços davam conta dos dele nem as pernas dele se apiedavam das minhas, que eu estava a temer de me quebrar os ossos e rasgar pela metade, de forma que demorou mais que um torneio, embora fosse

demorado de menos, tal era a impressão, a uivar e amiúde, um barco em ondas altas e desmoronou sobre mim (MIRANDA 1996, p.77).

A comparação do ritual sexual com animais, “cadela de rua” e “ganso numa gansa”, e com as relações ilícitas praticadas pelos religiosos: “um padre na freira”, faz com que o sexo passe a ser concebido como um ato grotesco. Assim, denuncia-se a repressão à sexualidade da mulher, rompendo com a visão da Igreja enquanto instituição repressora, bem como a concepção sexual do patriarcado, que visualiza a mulher como uma simples “fêmea” que serve seu macho e reproduz.

Em *Os Rios Turvos*, a relação do sexo como um ato animalesco também aparece, mas nesse caso a crítica está apenas exposta, diferentemente do que ocorre em *Desmundo*, onde a voz da protagonista, narradora feminina, se entrecruza com vozes da história e da cultura, produzindo a crítica que só é percebida nas entrelinhas do texto:

— Que me perguntas?
— Pergunto-te o que cantas, ó puta aleivosa.
— Bento enlouqueceste? Que palavras são essas, e por que me chamas de arca de Noé?
— Chamo-te tal porque não fica animal que em ti não entre.
— De que estás a falar, Bento?
— Não me venhas a dizer que não é verdade. Disse-me alguém digno de fé que tivesse comércio carnal com o tal Antonio Lopes Sampaio (FERREIRA, 1993, p. 152).

O texto de Luzilá Ferreira realiza a crítica como se estivesse levantando uma das bandeiras do feminismo, ou seja, os fatos e idéias são abordados pelos personagens, ou pela narradora, de forma direta no texto. Situação que também pode ser exemplificada com o fragmento em que Bento declara a Filipa ser o juiz Gaspar Francisco quem lhe revelou que ela o estava traindo com o senhor Antonio Lopes Sampaio:

— Não há modos de conversar contigo. Não me crês nunca e acreditas em tudo o que qualquer um conta sobre mim.
— Não foi qualquer um, foi o juiz.
— Pois juiz que seja, não falou a verdade.

— Queres insinuar que o senhor juiz Gaspar Francisco imaginou essa cena? (FERREIRA, 1993, p.152).

A justiça masculina, representada pelo juiz, é questionada sem nenhuma sutileza pela voz feminina. Mesmo sabendo que essa informação resulta do diálogo com textos históricos, ela é colocada no texto de forma direta e acabada. É muito diferente da técnica usada por Ana Miranda, que questiona a postura da Igreja, mostrando ao leitor (“um padre na freira”) as aberrações cometidas, sem precisar denunciar declaradamente.

No romance *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz*, a questão aparece carnavalizada. Assim, o “sexo animal”, passa a ser “sexo com animal”: “o jovem André Leopoldo Afonso Fernando, filho de Sinhá e de Dom Diogo Velho Cavalcanti de Albuquerque, copulando com uma cabra” (MARANHÃO, 1997, p.27). O encontro do jovem rapaz e da cabra é flagrado pela escrava Rosa Maria:

Ele afaga o animal. Beija a cabra em suas partes mais íntimas. Bate na cabra com o dorso na mão, com dedos reunidos, a palma da mão aberta e o punho fechado. A cabra geme. Sinhozinho morde a cabra ferozmente. Agora ele se põe a imitar o zumbido das abelhas, o arrulho das pombas, os gritos dos papagaios e o grasnar dos patos. Chupa as tetas da cabra (MARANHÃO, 1997, p. 27).

As descrições das cópulas entre Sinhozinho André e a cabra, bem como, entre Oribela e Francisco Albuquerque apresentam elementos comuns: Oribela (“que eu estava a temer de me quebrar os ossos e rasgar pela metade”) e a cabra são postas como meros objetos de prazer: “Sinhozinho torna a copular alegremente com a cabra. No rosto do animal o terror se estampa” (MARANHÃO, 1997, p. 27-28). Em situações como essas, ignora-se que Eros é a atração, que cria dentro de cada indivíduo o desejo de se completar com o outro e com o mundo, num eterno anseio pela fusão com o objeto do desejo e,

conseqüentemente, Oribela é posta na condição de animal, enquanto a cabra é humanizada.

Em várias passagens do romance de Ana Miranda, a protagonista-narradora faz a comparação mulheres /vacas. Observe-se uma delas:

As fêmeas vacas davam bezerros todos os anos, desde novilhas e mesmo as velhas seguiam parindo até a morte, umas pretas e lisas que pareciam vidradas no resplendor e brandura e outras de muita virtude, que eram leves e duras, vacas como que umas órfãs da rainha, oh que trabalhos tinham aqui por nossos pecados (MIRANDA, 1996, p. 101).

Essa concepção de mulher tem sua origem no mito de Adão e Eva, segundo o qual, além de a mulher ter vindo depois, da costela de Adão, foi ela quem o seduziu, resultando na expulsão do paraíso. Por esse pecado, então, será punida por toda a existência. Conseqüentemente, a sociedade foi se organizando a partir das ideologias patriarcais, de forma que passou a considerar o sexo apenas pelo prisma da reprodução da espécie, ou como função biológica reprodutora.

Como em *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz* a relação de Sinhozinho André Leopoldo e a cabra é carnavalizada: a “amante cabra”, sentindo-se humilhada, foge das garras do seu “amante homem”:

Grande Zambi, sou uma humilhada e uma ofendida. Os jovens senhores são dados a monstruosos desvios. Tens o compromisso com os injustiçados. Jamais conceberei uma cria. O *mufana* (moço) André Leopoldo Afonso Fernando, em vez de copular com as belas escravas de seu pai, se atira sobre mim, e sou eu o pasto insuportável de sua indecente lascívia. Nenhum bode se aproxima de mim. Todos os animais se riem de mim. Consideram-me uma desclassificada (MARANHÃO, 1997, p.41).

Além disso, humanizando a cabra, a autora desvela uma faceta bastante obscura das relações sexuais humanas: o sexo com animais. Ao mesmo tempo, coloca a mulher (“as belas escravas do seu pai”) num patamar de igualdade com o animal. Aponta, ainda, para o fato de que as modalidades de sexo que não servem para a reprodução da espécie (“jamais conceberei cria”) são

reprimidas: “Nenhum bode se aproxima de mim. Todos os animais se riem de mim. Consideram-me uma desclassificada” (MARANHÃO, 1997, p.41).

Coincidentemente, Oribela também foge do marido e, como a pobre cabra da obra de Heloisa Maranhão, é capturada, obrigada a retornar para casa e para os braços de Francisco Albuquerque:

Mas numa noite veio e se serviu de mim, sem falar mais que ufas. Veio na outra noite e na outra dando por a peleja acabada, a falar algumas coisas, a contar que me desejara a morte como a um inimigo, que se tinha visto consumido e recolhera ao campo para se aquietar das fêmeas, que bem conhece o deslugar das cabeças e idéias (MIRANDA, 1996, p. 129).

Oribela é acorrentada e presa num galpão. Após vários dias, o marido decide perdoá-la. Como pode ser observado no fragmento anterior, Francisco procura sexualmente a esposa, selando o fim da desavença, mas o desejo sexual continua unilateral: “veio e se serviu de mim”.

No mais antigo texto sobre o erotismo, o *Banquete*, de Platão, o narrador Aristófanes conta que, na origem, a humanidade se compunha de homens e mulheres e de um terceiro ser denominado Andrógino que era um ser mais completo, possuidor de grande poder, já que incorporava o masculino e o feminino, detendo, deste modo, o melhor destas duas dimensões. Andrógino possuía a forma esférica perfeita, além de quatro mãos, quatro pernas, quatro orelhas, duas cabeças, dois órgãos sexuais, mas, num dado momento, desafiou os deuses. E Zeus, o símbolo máximo da consciência, como castigo, dividiu Andrógino com seus raios, fazendo surgir o sentimento de incompletude, fraqueza e infelicidade. A partir desse momento, os novos seres mutilados passam a procurar, em toda parte, sua outra metade. Quando se encontram, a atração é forte pois desejam restaurar a antiga perfeição. Apesar da intensa predisposição de ambos, a fusão é sempre momentânea e está condenada a

desaparecer para que a identidade sobreviva e cada indivíduo possa continuar como um ser distinto.

Pode-se dizer que essa concepção de Platão em relação ao sexo, ao desejo e ao erotismo, também está presente nos três romances, ainda que após séculos de sublimação dos prazeres: “a sensualidade feminina seja estigmatizada, até os nossos dias, e ainda mais que a masculina, pela marca da repressão” (BRANCO, 1989, p. 101).

Assim, em *Desmundo*, o encontro sexual de Oribela e o mouro Ximeno dialoga com essa concepção de sexo de Platão:

Era tal, que atraiu em tudo que há em mim e lhe fui sentir a boca, ele despertou e me tomou em seus braços num desatino e grandíssimo ímpeto, correndo com as mãos pelo meu corpo, dizendo suas falas de amante, a beijar meus beijos e outras obras bem desconcertadas, famintos afagos, a soltar o meu gibanete de homem, arrancar colchetes, desatar os cordões da camisa, a me querer deixar feito as naturais, a mim dava um gosto bom, fino punhal frio arrastando em toda pele, a querer sentir que ele se fazia em mim, um prazer perseverante, tragando minhas tentações para vencer minhas malícias, inferno glorioso, tirado de meu corpo, de minha natureza humana, minha perdição e minha alma indo à luz, portas se abrindo, minha boca bem aventurada, ele um todo poderoso a me desfalecer, demandar, huhá, hio hio, digo que sim, re-si, eia, sus, lago dos cães, hua, hua, ala, ala, saca saca, hão, hão, mas ele disse que não, e foi dizendo que não e não, que ia causar um grandíssimo mal, talamavez, ieramá, muitieramá, se vos eu arrebatara, de maneira que estando ele sobre mim vi entre seus cabelos os chifres, endureci a seus suspiros e me desfiz do encantamento. (MIRANDA, 1996, p.179).

Percebe-se nesse fragmento uma sensualidade carregada de culpas e censuras (“estando ele sobre mim vi entre seus cabelos os chifres, endureci a seus suspiros e me desfiz do encantamento”), equivalente àquilo que Castelo Branco (1989) denomina de “sensualidade torturada”.

Em *Os Rios Turvos*, Filipa e Bento, só depois de estarem casados há três anos, têm uma relação sexual plena e prazerosa:

— Ao Diabo o Levítico, que tanta asneira escreveu __ disse Bento. __ Ao Diabo os cristãos-novos, Filipa, sou cristão-velho e quero te amar sem proibições nem leis. Vem que eu beberei teu sangue, e farei de ti aquela mulher completa de que fala o Novo Testamento.

Então Filipa desvendou os mistérios daquela alegria intensa, pela qual ansiara naqueles três anos. E de um golpe, perdoava a Bento seus ciúmes e desconfianças, sua avareza, e a cicatriz de seu rosto, que a tempestade clareava e escondia, em meio ao barulho dos trovões que lhes cobria os gemidos (FERREIRA, 1993, p.108).

Como pode ser observado, para Luzilá Ferreira, o medo da sensualidade é exclusivamente masculino, diferentemente do que ocorre no texto de Ana Miranda, onde a repressão sexual marca diretamente o comportamento sexual da mulher, através dos conflitos interiores da protagonista. A autora pernambucana, inclusive, intensifica essa idéia: “___ Bento, só agora me sinto uma mulher casada. Só agora me sinto tua mulher. E sou feliz” (FERREIRA, 1993, p.108). Diferentemente de Oribela, Filipa responsabiliza Bento pelas interdições sexuais que sofre, mostrando-se livre para amar.

Buscando a crítica à repressão sexual sofrida pela mulher, a autora de *Os Rios Turvos* questiona o comportamento masculino moldado pelas regras do patriarcado; no entanto, a essência da sexualidade feminina é, de certa forma, ignorada. Mesmo com a personagem Brázia, essa “essência” não é atingida:

— vem comigo — disse a chamada Brázia. — Deves estar acesa, e eu sou quente como o meu nome. E te mostrarei coisas que teu marido não te deu, por não querer, por não saber, que importa. O que te darei minha bela, homem algum te dará. Porque nós, mulheres, somos mais doces do que eles quando nos amamos (FERREIRA, 1993, p. 117-118).

Mais uma vez a crítica é expressa de forma direta, sem muita sutileza, ou seja, Luzilá Ferreira, de modo quase planfetário “fala sobre” os problemas que envolvem a sexualidade da mulher: “E te mostrarei coisas que teu marido não te deu, por não querer, por não saber, que importa”. Denuncia a repressão sexual sofrida ao longo da história mas sem se preocupar efetivamente com os desejos e fantasias dessa mulher. Deste modo, a narrativa busca no lirismo, sua tecitura, ou melhor, a paixão entre Bento e Filipa conduz o desenvolvimento do texto, de forma que a protagonista se livra da sedução de Brázia ao se lembrar

do amor que sentia pelo marido : “Então sentiu que todo seu corpo clamava por Bento, pelo homem que amava” (FERREIRA, 1993, p. 118). Mesmo assim, a presença da personagem Brázia é importante pois introduz na narrativa a idéia de que o sexo não é apenas para procriar, além de propor uma versão da história das mulheres que rompa com as interdições da vida privada feminina, que grande parte das versões oficiais legitimaram.

A sexualidade feminina apresentada em *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz*, por sua vez, aparece libertada dos mecanismos que reprimiram as mulheres no transcorrer dos séculos:

Creio que o gozo pleno do sexo proporciona às criaturas inestimáveis vantagens, como, por exemplo, libertá-las de medos e complexos que tanto entristecem e anuviam muitas vidas, nesta terra de claro sol, prateada de lua, estrelas e outros corpos celestes que parecem trabalhar com interesse pelo nosso bem. Sia Vuma, ou seja, Amém (MARANHÃO, 1997, p. 22).

Mesmo assim, a narradora alerta a leitora (ou leitor) de que a repressão existe e a mulher necessita encontrar “artifícios” para enfrentá-la. A protagonista Rosa Maria, então, alerta que é prudente não externar concepções sobre a sexualidade:

O amor, perfume dos deuses, dádiva dos eleitos, o mais apetecível mistério da existência. Prazer, irmão gêmeo do amor. Sim, o prazer, óleo mais fino que o óleo da palmeira. O prazer que às escondidas é perseguido por Dom Minézio, capelão - mor do Engenho de Dom Diogo Velho Cavalcanti de Albuquerque. O prazer, que publicamente é desdenhado por Dom Minézio por considerá-lo um atentado às coisas sagradas. Eu penso o contrário. Sempre pensei. Por medida de prudência, me abstenho de externar as minhas idéias (MARANHÃO, 1997, p. 22).

Como o romance é conduzido por um jogo metaficcional em que a personagem narradora Rosa Maria está contando os fatos a uma escritora, também fictícia, logo se percebe que algumas das suas concepções sobre sexo, amor e desejo estão sendo “externadas”, contrariando o que ela diz. Esse caráter público que a fala de Rosa Maria quer atingir aparece em outras passagens do romance,

como: “É claro que não estou interessada na exaltação dos instintos. Ou estaria? Por certo não estou convidando quem quer que seja ao escândalo. O que eu quero é dar prazer, alegria, conforto aos outros, e se possível, sempre gentilmente e é claro com toda a cortesia” (MARANHÃO, 1997, p. 21).

O romance de Heloisa Maranhão, por meio da paródia e da carnavalização, (re) avalia, e de modo bem mais explícito, a trajetória da mulher na história brasileira, denunciando a violência, o abuso e a opressão sexual sofrida ao longo da história. Deste modo, o caso de Sinhá, esposa de Dom Diogo Velho Cavalcante de Albuquerque, que teve apenas três encontros sexuais com o marido ao longo de toda sua vida, quando fecundou seus três filhos, merece ser lido com cuidado especial. Assim, mesmo sabendo que Rosa Maria é a amante de Dom Diogo, Sinhá solicita que a escrava a ajude. Por essa razão, Rosa faz com que Ismael, o escravo reprodutor e ganhão do engenho, seduza a dona do engenho. Conseqüentemente, Ismael revela a Rosa Maria o segredo de Sinhá:

— Pelas janelas abertas surgiu a lua e inundou o quarto de luz. Eu vi...Sinhá ostenta um opulento bigode em volta do sexo. A vagina é tão grande, tão larga que parece uma rua. Há bolas de gordura nas coxas. Os lábios vaginais são orelhas de elefante. Tão compridos, imensos, flácidos, de um branco desmaiado...horrível. Essas orelhas de elefante desabam coxas abaixo. O monte de Vênus? De monte não tem nada. Trata-se de uma desastrada planície que num determinado ponto se retrai sobre si mesma. A barriga de sinhá tem estrias ásperas, rugosas, que caem em dobras. Um espetáculo deprimente (MARANHÃO, 1997, p. 76-77).

O grotesco presente na descrição do corpo da infeliz mulher, desnudando a sua intimidade, expõe o corpo como horrendo, desconstruindo, deste modo, os valores sexuais impostos pelo patriarcado. Assim, a autora denuncia a castração e a amputação dos desejos femininos, pois, enquanto Sinhá se enclausura em seus aposentos, anulando seus desejos e fantasias sexuais,

Dom Diogo promove, na suíte ao lado, “festas” com Rosa Maria e seus dois amigos:

Apenas, ele chama todas as noites o seu Amigo Principal nº 1 e o seu Amigo Principal nº 2 que também são bem limpinhos e promovem pequenas festas em sua suíte e nelas evidentemente, ele e seus dois amigos, que não tem nenhuma doença, me cobrem várias vezes, e no final dormimos todos juntos, na linda cama de Dom Diogo, que tem esta rica cama bordada com fio de ouro (MARANHÃO, 1997, p. 63).

Sinhá representa o que Castelo Branco (1989) define como “sensualidade torturada”: sempre que a sensualidade não é sublimada, é torturada pelo sentimento de culpa e repulsa. Nessa perspectiva, Dom Diogo, enquanto macho, tem a permissão da sociedade para extravasar seus desejos por meio de uma relação extra-conjugal, como a própria narradora do romance lembra: “É bom lembrar a regra dos cristãos, leis que determina que o homem cresça e se multiplique. A esse respeito, é necessário acrescentar a firme determinação de gozar plenamente a vida” (MARANHÃO, 1997, p. 21). Ou seja, as ações de Dom Diogo são avalizadas pela sociedade, que reduz o sexo, em seu lado feminino, a um ato meramente reprodutivo e/ou biológico.

Em consequência da visão biológica do sexo, a narradora afirma, em vários momentos, que ela, Dom Diogo e seus dois amigos, não estavam contaminados com doenças sexuais:

Fui escolhida pelo Sinhô para ser sua favorita. Ele me deflorou tão gentilmente com delicadezas de enamorado, proclamando que eu era muito limpinha, sem nenhuma doença, dessas que envergonham as pessoas e que se instalam nas criaturas até nas mais qualificadas (MARANHÃO, 1997, p. 62-63).

Prometeu-me que jamais me colocaria na cidade de Recife como “negra de ganho” porque isso era um perigo para minha saúde (MARANHÃO, 1997, p. 63).

Apenas, ele chama todas as noites o seu Amigo Principal nº 1 e o seu Amigo Principal nº 2 que também são bem limpinhos e promovem pequenas festas em sua suíte e nelas evidentemente, ele e seus dois amigos, que não tem nenhuma doença, me cobrem várias vezes, e no final dormimos todos juntos, na linda cama de Dom Diogo, que tem esta rica cama bordada com fio de ouro (MARANHÃO, 1997, p. 63).

Essa preocupação com as doenças sexualmente transmitidas, além de marcar o tempo do romance, estabelece uma ponte entre o tempo da ação e o tempo da narração, já que em ambos o sexo não seguro pode ser fatal (a sífilis no período colonial, a AIDS no século XX). Da mesma forma, aponta o caráter depreciativo da mulher, principalmente Rosa Maria, uma escrava negra. Ironicamente, Rosa Maria passa a ser a “favorita de Dom Diogo” e por ser “limpinha”, foi deflorada com delicadeza, do mesmo modo que não precisava ser “negra de ganho” (prostituta), em razão dos riscos que isso representaria a sua saúde. Percebe-se que, em nenhum momento, a narradora fala desses relacionamentos enquanto paixão, desejo e amor.

O erotismo e a sensualidade cruzam as três narrativas (*Desmundo*, *Os Rios Turvos* e *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz*) e, deste modo, uma nova visão da história da sexualidade da mulher do Brasil Colonial é proposta. Oribela, Filipa e Rosa Maria, por meio da ficção, rompem com o silêncio histórico e buscam romper com os mecanismos de repressão à sexualidade. Assim, “suas vozes”, que também já romperam com o silêncio imposto pelo patriarcado, cruzam com “outras vozes”, sempre em direção da identidade feminina.

7.2 Oribela, Rosa Maria e Filipa: a maternidade na Colônia

Nos três romances estudados, a maternidade enquanto tema, está presente, inclusive porque as três protagonistas, Oribela, Rosa Maria e Filipa, passam pela experiência da maternidade de modos diferentes. Filipa tem dois filhos: “Bento ouvia os risos, os gritos, os cantos, mesclados dos filhos aos da

mãe, como se fossem três crianças” (FERREIRA, 1993, p.164). O filho de Rosa Maria nasce morto: “Fecho os meus olhos. Tranqüila e docemente a criança nasce. A aparadeira de meninos até se espanta. Bate de leve nas costinhas de meu filhinho...é um menino...e...está morto” (MARANHÃO, 1997, p.94). Oribela também dá à luz um menino: “era meu filho nascido no canto onde anoitece o mundo, cujo se deu nome de um pau” (MIRANDA, 1996, p. 203).

Em *Os Rios Turvos*, o tema da maternidade também é abordado, mas por meio da relação de Bento com a mãe, pois é com ela que ele aprende o que é ser judeu.

Ela se sentara na cama, acariciara os cabelos grossos e encaracolados:
— Somos filhos de David. Da linhagem de um rei.
Ele olhara as vestes da mãe, humildes, gastas, olhara a pobreza do quarto: filha de um rei.
Ela continuava, a voz mansa traindo, entretanto, uma certeza persistente, ancestral (FERREIRA, 1993, p. 72).

O judaísmo interferiu significativamente no modo de ser de Bento, sendo a mãe de cultura judaica. Como, na sociedade patriarcal, o filho é de responsabilidade quase exclusiva da mãe, uma vez que a mulher quase sempre permanece no território doméstico, é fácil compreender que o filho quase sempre segue a concepção de mundo materna: “E Bento teria tanto desejado falar para os amigos como era linda aquela festa quando a mãe armava casinhas feitas de árvores e se fingia habitar dentro delas por uns dias” (FERREIRA, 1993, p. 71). A mãe de Bento é descrita como uma mulher forte, que sobrevive às perseguições do Santo Ofício. Ela representa a memória de uma cultura que estava sendo dizimada.

Para a sociedade que concebe o sexo como procriação, a relação mãe/filho é reduzida a uma ação instintiva. Em consequência, a maternidade, “alegria maior da condição feminina” (STUDART, 1993, p.30), acaba tornando-

se uma armadilha para a mulher, que não percebe a “guerra de posições” (expressão usada por Heloneida Studart, 1993, p. 32), que a mantém prisioneira do seu próprio “lar”.

Por outro lado, a relação de Filipa com os filhos é apresentada de forma diferente, apesar de eles não ocuparem um grande espaço na narrativa. Assim, as crianças são mencionadas de forma mais genérica, e sempre para ilustrar o comportamento de Filipa: “Muitas vezes os meninos saíam do riacho, e Filipa se deixava ficar ali, sozinha, a nadar na água clara, a boiar, mesmo quando a noite descia, e então nenhum risco de presença estranha se apresentava, naquele ermo” (FERREIRA, 1993, p. 164). Apenas o filho mais velho possui um nome (André); conseqüentemente, as referências aos filhos se dão através de expressões como: “os meninos”, “as crianças” ou “filho mais velho e filho mais novo”.

Ainda, as ações que envolvem Filipa e seus filhos na narrativa desenvolvem-se em ambientes abertos, de modo que a idéia da mãe/mulher prisioneira na casa/lar é rompida:

Os dois meninos chegaram primeiro. Vinham, como sempre, pulando sobre as pedras, correndo pelo capim, parando aqui e ali para apanhar algo no chão. Aproximaram-se do pai, desconfiados, como sempre o faziam, temerosos: Bento sempre tinha a impressão de que lhes metia medo, enquanto que, com Filipa, eles formavam um trio harmonioso, rindo e conversando quando estavam longe, calando-se quando dele se aproximavam (FERREIRA, 1993, p 162).

O fragmento apresenta a maternidade como parte de um território exclusivamente feminino, totalmente desconhecido do sexo masculino. Conforme Studart (1993, p.28), “ainda não se descobriu o mistério do relacionamento entre mãe e filho, mas já se sabe que é o relacionamento mais profundo que existe”. Para Showalter (1994), essa parte do universo feminino que não é compreendido pelos homens, refere-se à “Zona Selvagem” da

Cultura feminina, pois “as mulheres sabem como é a parte crescente masculina, mesmo se nunca a viram, pois ela se torna o assunto da lenda (como território selvagem). Mas os homens não sabem o que há no selvagem” (SHOWALTER, 1994, p.48).

A forma como a autora apresenta a mãe Filipa propõe a superação da visão de maternidade, difundida pelo patriarcado, em que a “boa mãe”, deve necessariamente se anular em prol dos filhos, negando-se a si mesma. Assim, a aparente “pouca importância” dada aos filhos, enquanto personagens, é o mecanismo textual que garante a “liberdade” da personagem Filipa, ou seja, os valores sociais e ideológicos da sociedade colonial brasileira não conseguem reprimir a sua sexualidade.

O tema da maternidade aparece também no romance de Heloisa Maranhão, já que a escrava Rosa Maria pariu uma criança morta, que é transformada em uma estrela do céu:

Compreendo logo aonde é que esses bons amigos querem chegar.
— Vocês estão me dizendo que o meu filhinho virou estrela? Toda noite, vou admirá-lo, brilhando no céu.
Sinto-me confortada. Moussa funga e com a palma da mão enxuga sua lágrima. Padre Xota me abençoa.
— Seu filhinho, Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz, foi enterrado, como membro da família de Dom Diogo Velho Cavalcante de Albuquerque, como é de costume, na capela do engenho, toda iluminada com grandes gastos de cera, choro das senhoras e gritos de dor de muitos escravos. A ele foi dado o nome de Henrique Velho Cavalcanti de Albuquerque, em honra do guerreiro, agora fidalgo do Reino por mando de El Rei, Dom Henrique Dias. Breve nos veremos, Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz (MARANHÃO, 1997, p. 104).

A narrativa de Heloisa Maranhão se desenvolve, quase sempre, através de elementos mágicos; assim, o filho morto se transforma em estrela que brilha no céu (dialogando diretamente com o romance *Macunaíma*, de Mário de Andrade), dando conforto à mãe. Por outro lado, o funeral do menino segue todas as regras da sociedade cristã e colonial. Em outras palavras, essa

oposição entre o universo cultural africano (estrela) e o universo cultural cristão está presente em toda a narrativa. Tem início com a protagonista que, na África, era uma princesa, a Xirico, mas, no Brasil, transforma-se na escrava Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz, nome cristão.

A maternidade também é uma fase importante da condição feminina, deste modo, o nascimento/morte do filho de Rosa Maria transgride a ordem natural: nascimento/vida, questionando, então, a condição de vida de uma mãe escrava no Brasil Colônia, bem como da criança gerada. Xipoco-xipocué simboliza a consciência africana de Rosa Maria, que a alerta dos perigos dessa maternidade:

Fecho os meus olhos. Tranqüila e docemente a criança nasce. A
aparedeira de meninos até se espanta. Bate de leve nas costinhas de
meu filhinho...é um menino...e...está morto.
A aparedeira de meninos, desolada, foge. Ouço uma voz bem conhecida.
É Xipoco-Xipocué. Seus olhos duros e opacos dispensam qualquer brilho
humano.
Pressinto tempestade...
Xipoco-Xipocué ameaça:
— Você! Idiota, filha da puta! Se fosses um homem eu te mandava fritar
os colhões ! Já que andas metida com os cristãos passo a citar uma
passagem do Apocalipse secreto de Paulo, o Apóstolo: Foi guiado pelas
vias do poente para um lugar onde só trevas, dor e tristeza (MARANHÃO,
1997, p.94)

A voz de Xipoco-Xipocué, furiosa, adverte a Rosa Maria que gerar um filho escravo só produziria dor e tristeza: “tua contribuição é definitiva para a crônica de manifestação sádica contra a pessoa humana” (MARANHÃO, 1997, p.95). Através da figura da mãe que perdeu o filho no parto, denuncia o regime escravista colonial, como todo o sistema sócio-político e religioso que aceitava e legitimava a escravidão no Brasil.

Em *Desmundo*, Oribela clama pela mãe: “Oh minha mãe onde está? Minha mãe onde vou, por que não me buscas, mãe sem ventura de ter tido filha assim, desacordada do mundo e a dar suspiros por um nada?” (MIRANDA,

1996, p.57). Como já foi dito, para Oribela a mãe é posta na condição de santa; inclusive, encontra-se, na narrativa, a expressão “santa mãezinha”. No entanto, “santa mãezinha” aparece como antítese de “mulher pública”, o que rompe com a imagem da mulher idealizada (santificada). Oribela, então, é apresentada sem o véu da idealização; por isso ela ama, sonha, deseja, odeia ou tem medo: “Me dizia ter feição de puta, por meu nariz afilado e a minha rebeldia na língua e o estar sempre sonhando, coisa de mulher pública. Que morrera minha mãe de desgosto por adivinhar a filha. Que meus chifres da cabeça rasgaram o ventre de minha mãe” (MIRANDA, 1996, p.74).

Da mesma forma, a relação de Francisco de Albuquerque com a mãe, desmistifica a “imagem de mãe” que a sociedade patriarcal construiu, o que a Velha lembra, com muita eficácia, a Oribela: “Num ímpeto falei de minhas desventuras, do que disse a Velha não ser eu tão infeliz assim, de boa índole era meu esposo, que eu me conformasse e parisse crias” (MIRANDA, 1996, p. 133). Diante disso, aparece a relação incestuosa de Francisco de Albuquerque e sua mãe, Dona Branca, que teve como consequência o nascimento de Viliganda, uma menina com problemas mentais. Por meio da voz da personagem Velha, a autora expõe a concepção de mulher e maternidade que alicerça essa situação:

Da mãe, tivesse eu por ela respeito, sendo mãe de meu esposo lhe devia eu reverência por ser de mais posto e que a filha frutificada do filho com a mãe, se assim fosse, eu a tomasse por minha menina e a amasse como fruto meu. E tantos mais menininhos de sangue misturado, tudo aquilo queria dizer filho e mais filho, que Francisco de Albuquerque era de apetite bravo de touro nas mulheres. E disse ela. Mais melhor para ti. Que te deleitarás se souberes (MIRANDA, 1996, p. 133).

A Velha lembra a Oribela que a moral da sociedade segue os preceitos e valores dos homens, ou seja, a moral vigente é a masculina.

Oribela retorna grávida à casa de Francisco Albuquerque, e a possibilidade de o filho não ser do marido provoca desavenças com Dona Branca, o que faz, inclusive, com que a órfã desconfie de que a sogra está envenenando o alimento que lhe é oferecido, e isto provoca, o fim trágico de Dona Branca:

“(...) fomos ao quarto, estava Viliganda contra a parede e no meio do quarto, com uma faca de cintura, de punhal, o filho acutilava a mãe no peito e tantas vezes o fez até que ela se aquedasse sem mover no chão com a morte na face e ele, com todo o sangue da mãe em suas roupas correu porta a fora e na chuva à luz dos raios e dos trovões, em joelhos, gritou. Piedade, piedade. E era tal a visão daquele sofrimento que me certifiquei para sempre de estarmos no inferno (MIRANDA, 1996, p. 198)

Fatos como a relação incestuosa entre mãe e filho, a esposa grávida sem ter certeza da paternidade, a sogra envenenando a nora grávida, o filho que mata a mãe, rompem definitivamente com a imagem da “santa mãezinha”.

No entanto, o assassinato de Dona Branca possibilita um outro olhar para a relação mãe/filho: a maternidade pertencendo a um território exclusivamente feminino, onde o homem não consegue entrar, o que pode ser entendido como a “Zona Selvagem” da cultura das mulheres que, para Showalter (1994, p. 49), é o lugar cujo projeto comum seja “trazer o peso simbólico da consciência feminina para o ser, tornar visível o invisível, fazer o silêncio falar”. O relato angustiado da narradora ilustra a questão:

O mundo x’era, mundo x’era, mundo x’ he, ai como partiu tão sentida a mãe, por mexeriqueira, *ru ru, menina, ru ru, mouram as velhas e fiques tu c’o a tranca no cu*, pessoa alguma me ninava com essa cantiga, sopazinhas da panela e leite fresco coado, dera ela e do filho acutilado, pobre mãe, *ru ru ru*, mal me queres bem me queres, que meu filho fosse, diabos, por meu amor, um senhor que me amasse e respeitasse, bé, como estão pasmados todos os cordeirinhos, bé, que filho malcriado. E ela se foi pelos abismos dos mistérios ao horto cerrado, à janela radiosa do fogo, descansar ao lado de seu esposo (MIRANDA, 1996, p.199).

Dona Branca morreu por não ter sido compreendida pelo “mundo masculino”, uma vez que o *mundo s’he* não é um significante vazio de significado.

Conseqüentemente, Francisco rompeu com o pacto entre mãe e filho: toda a dedicação da mulher/mãe, “sopinhas de panela e leite fresco coado”, para que o filho se tornasse um homem que a amasse e respeitasse. Ainda no fragmento acima, percebe-se a fusão de outras vozes nos relatos da narradora, “que meu filho fosse, diabos, por meu amor, um senhor que me amasse e me respeitasse”. Aí ouve-se a voz decepcionada da mãe, Dona Branca. Neste sentido, Showalter (1994, p. 50) lembra que “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”.

A história de vida de Dona Branca, ao longo da narrativa, dialoga com a história não contada, esquecida muitas vezes, das mulheres que se anularam em nome da “criação” dos filhos e dos cuidados com o esposo:

Entende e respeita a minha mãe, mas tu és a senhora da casa, que ela já teve a sua e está aqui de caridade, pois a arrasto comigo de cristão que sou, sabe Deus quanto contra minha vontade porque sempre lhe fui muito bom filho, para minha mãe não ficar como ficam outras muito viúvas, pobres e desamparadas” (MIRANDA, 1996, p. 98).

Como Dona Branca é apresentada como um “fardo” a ser carregado, não se percebe cumplicidade afetiva na fala do filho. Então, com a morte da mãe, Francisco se transforma: “feito de luzes, a falar e a ouvir, a me visitar no catre e acariciar minha barriga preta e dar ordem na casa, ao trabalho e seus olhos enxutos, sem mais segredos escuros,(...) a se assentar à mesa e me fazer dar água a suas mãos feito dona de casa como fizera antes sua mãe” (MIRANDA, 1996, p. 201), o que aponta para o papel repressor, já que é ela uma das principais transmissoras das ideologias do patriarcado, ao mesmo tempo que é uma memória que incomoda. Ou seja, apesar de o pacto mãe/filho ter se rompido, a consciência de Francisco não ignora o vivido entre eles. A narradora,

então, acrescenta: “houvera se livrado de grilhões muito pesados e enterrado nas pedras da capela dentro do coração de sua mãe” (MIRANDA, 1996, p. 201).

Da mesma forma, com o incesto (Dona Branca/Francisco) que resultou no nascimento de Viliganda, violou-se o momento mais importante da condição feminina: a maternidade. Conseqüentemente, Viliganda é presa no armazém, pois é a lembrança do passado que Francisco quer esquecer: “tampouco podia ele suportar aqueles malditos olhos” (MIRANDA, 1996, p. 201).

Com a fala das índias, Ana Miranda apresenta uma visão da maternidade que aponta para a essência do relacionamento mãe/filho de uma forma diferente, mais próxima à mãe-natureza, menos contaminada pela cultura patriarcal cristã e sem, no entanto, podar a construção da identidade feminina:

Salve, mulher abençoada, flor e fruto de germe erupit, flor suavíssima emictens odores, fruto saborosíssimo e doce, flor cuja bonitas expellit mesticiam, fruto cuja saciedade plena dá leite, bendita flor que de ti ascende, bendita árvore, bendita árvore e fruto, tua flor alegre, teu fruto da miséria retira, para sempre bendita, amém. Estás com a graça da vida em teu ventre (MIRANDA, 1996, p. 187).

O menino, então, nasce: “no que olhava eu os olhos dele, em alvíssaras e o mais do rosto, tudo feito à perfeita sombra dos céus, de mãe que era” (MIRANDA, 1996, p. 203). Com esse ato de contemplação da mãe em relação ao filho, a autora toca na essência do feminino. Mas Oribela também denuncia a imagem estereotipada da maternidade, pois se torna mãe sem abandonar seus desejos de mulher, ou seja, nem estando grávida e mesmo depois da chegada do filho, as vozes que acompanhavam a protagonista, na sua trajetória, são silenciadas. No início dos relatos, a própria Oribela confidencia: “Um temor me deu, havia umas vozes dentro de mim, que eu não queria ouvir” (MIRANDA, 1996, p.51) e, mais tarde, volta a dizer: “E que mais que ele, devia saber eu, por modo de minha fuça muito curiosa, como de um gato. Se era Ximeno um

feiticeiro, se mal fizesse, havia de fazer menos que meu mesmo coração alojado de vozes” (MIRANDA, 1996, p.173).

Acreditando que Francisco de Albuquerque havia retornado a Portugal levando seu filho, (“Ai, dá-me Deus meu tamanino, não tenho outro menino, que não o possam ferrar para vender” (MIRANDA, 1996, p.209)), a protagonista é tomada por um ímpeto de loucura, e atea fogo em tudo, “às palhas, aos paus do fortim, aos currais que se faziam, ao armazém”. Esse fogo purificador consome o engenho de Francisco e as lembranças do passado da protagonista, um passado que a esqueceu, silenciou e oprimiu enquanto mulher.

Como a metáfora do fogo acompanha os relatos de Oribela na narrativa, o fogo que queima o engenho é o mesmo que vinha consumindo sua alma:

Era assim mesmo que parecia, semelhava eu estivesse vendo agora, sem mesmo fechar os olhos, como vivesse ela nos interiores de mim e eu nos arrabaldes dela, ateando ela fogo à minha alma por me querer dar vida, o ímpeto e uma embarcação para avoar no céu como uma ave sem asas. Quisera eu ter. (MIRANDA, 1996, p.63).

No relato acima, Oribela, lembrando de sua mãe, afirma que é a mãe que atea fogo na sua alma, por querer lhe dar vida. Deste modo, por meio do fogo e Ximeno, o mouro, possui cabelos cor de fogo, Oribela reconquista sua sexualidade e reencontra o filho, um menino também de cabelos cor de fogo:

Uxtix, uxtex, xulo, cá! Por que me mandou Deus para tal fim? Todo o meu mundo esvaneceu, estava eu endoidando, dormindo, sonhando? Ouvi o choro do meu filho, virei e na porta, atravessado pelos raios derradeiros do sol, os cabelos em fogo puro, estava o Ximeno com uma trouxa de criança no colo. Hou ha (MIRANDA, 1996, p.213).

Como já foi dito, Oribela destrói o lar (ou o desmundo) de Francisco Albuquerque, mas com o filho (e o mouro) constrói um novo lar, ou um mundo. Por fim, a autora se vale da metáfora do fogo para traçar o percurso que Oribela fez até conquistar sua identidade de mulher.

Pode-se dizer que a mulher escritora busca, em seus textos, a identidade feminina. Deste modo, temas como a maternidade e a sexualidade passam a invadir a sua escrita. A literatura de mulheres, nessa perspectiva, abandona aquele ponto de vista meramente intimista. Assim, em romances históricos como *Os Rios Turvos*, *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz* e *Desmundo*, o mundo exterior também é focalizado. Nesse sentido, Luiza Lobo (2002) lembra que o olhar voltado para o particular é um movimento totalmente contrário ao da ficção histórica, que se vale da “capacidade de contextualizar atos, unir fatos externos e gerais e tirar conclusões sobre eles, discorrer e emitir opiniões que alcançam o cotidiano de um conjunto de pessoas, sob o ponto de vista exterior e político e mostrar conhecimento de elementos estranhos à vida pessoal da autora” (LOBO, 2002, p. 111).

7.3 Memória/desmemória nos romances históricos escritos por mulheres

Como já foi dito, o romance histórico vai se modificando no espaço e no tempo em que se insere, o que faz essas obras se apresentarem atualmente de forma bem diferente do modelo do século XIX. O “Novo Romance Histórico” (proposto por Menton) e a ‘Metaficção Historiográfica’ (proposição teórica de Hutcheon) são as tendências que predominam na ficção histórica contemporânea no Brasil, tanto na literatura de escritores homens como de mulheres.

Pode-se dizer, então, que a literatura feminina brasileira encontra um espaço próprio a partir de 1990: as escritoras passam a publicar romances históricos como uma espécie de “redescoberta” desse subgênero, onde é

enfocado o mundo exterior, mas em harmonia com o mundo interior e intimista. Deste modo, romances como *Os Rios Turvos*, *Rosa Maria Egipciaca da Vera Cruz* e *Desmundo*, reconstruindo os caminhos que Filipa e Maria Rosa e Oribela percorreram, recontam a história do período colonial e, ao mesmo tempo, buscam o sentido da mulher na história.

Valendo-se das proposições teóricas sobre o romance histórico, *Os Rios Turvos* pode ser classificado como Novo Romance Histórico, tanto diante do seu alto grau de intertextualidade, pela presença da metaficção (no caso metaliteratura) e da heteroglossia, como pela ficcionalização de personagens historicamente conhecidos. Já o romance *Desmundo*, mesmo apresentando alguns dos elementos que constituem o Novo Romance Histórico, de acordo com as seis características propostas por Menton (1993), ainda apresenta elementos do modelo de romance histórico do século XIX, ou seja, a vinda das órfãs portuguesas para o Brasil por solicitação do Padre Manuel da Nóbrega é utilizado como pretexto histórico para a construção do universo ficcional, e Oribela, a Velha, Ximeno, Dona Branca, Viliganda e as demais órfãs, bem como as demais personagens do romance, são personagens puramente ficcionais, já que somente o nome de Francisco de Albuquerque tem registro nos documentos históricos. No entanto, o romance *Rosa Maria Egipciaca da Vera Cruz* caberia mais diretamente na classificação de metaficção historiográfica (HUTCHEON, 1991), por seu caráter paródico e carnavalizado.

Luzilá Gonçalves Ferreira, Ana Miranda e Heloisa Maranhão são mulheres que contam histórias de mulheres e deste modo recontam a história do período colonial brasileiro. Assim, a ficção de autoria feminina passa a ser

um espaço em que se reescreve a história partindo dos vazios e silêncios que constituem os documentos históricos oficiais, ou escritos pelos homens.

Em *Desmundo*, *Os Rios Turvos* e *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz*, os vazios e silêncios históricos (isso no que diz respeito à história das mulheres) podem ser chamados de “desmemória”. Em outras palavras, os romances históricos de mulheres apontam para uma nova versão da história, e, para tanto, buscam, na desmemória da história contada pelos homens, pistas que permitem construir a história das mulheres.

Em *Os Rios Turvos*, faz parte do universo ficcional esse jogo entre memória e desmemória, pois, como os documentos praticamente não falam sobre Filipa, é naquilo que não foi dito sobre ela, ou seja, nas desmemórias de Bento e da história oficial que a trajetória da protagonista é reconstruída. Ou como diz o próprio romance, “Filipa Raposa buscava na memória esse instante, onde sobre a superfície lisa e clara do amor a rachadura se fizera, acolhendo a semente” (FERREIRA, 1993, p. 15). No fragmento, percebe-se que a narradora se apropria da memória e organiza a voz masculina para reconstruir a história de Filipa Raposa, que se encontrava na desmemória da história oficial.

Para Hutcheon (1991, p.50), “a memória é o essencial para esse vínculo entre o passado e o vivido”, mas a desmemória da história oficial ignora o vivido pelas mulheres. Em *Desmundo* a narrativa é aparentemente organizada pelos relatos da protagonista, assim, através da confluência de vozes que constituem o discurso da protagonista, recupera-se a memória do passado e, deste modo, o vivido pelas mulheres, e, no caso as primeiras colonizadoras do Brasil, é recuperado. Rompe-se, desta forma, com a desmemória de uma história contada pelo prisma do patriarcado:

Quis eu ver o incêndio até a derradeira chama, custou pouco a se desfazer a casa e todas as suas fortalezas viraram um monte de brasas, coisas retorcidas, nada que pudesse conhecer por nome, só de cinza, no que queria eu dizer para mim, devia esquecer tudo no meu passado, ardendo o fogo na madeira ardia também em minha alma, onde se agasalhavam as lembranças (MIRANDA, 1996, p. 209).

A passagem da narrativa em que Oribela ateia fogo no engenho de Francisco Albuquerque ilustra esse conflito entre a desmemória/memória. Assim como o fogo destruía tudo, “todas as suas fortalezas viraram um monte de brasas, coisas retorcidas”, Oribela desejava que tudo o que viveu também fosse esquecido. Mas, como o vínculo entre o passado e o vivido se dá através da memória, a órfã não consegue apagar as lembranças de tudo que já tinha vivido, “ardendo o fogo na madeira, ardia também em minha alma, onde se agasalhavam as lembranças”. Enfim, a desmemória prende o sujeito ao passado, pois “é a perda da memória, não o culto à memória que nos fará prisioneiros do passado” (HUTCHEON, 1991, p.53).

O conflito memória/desmemória vai apagando o desejo de retorno de Oribela a Portugal, e ela acaba ficando no Brasil: “havia ainda em meu coração o desejo de tornar, embora fosse em cada anoitecer mais pálida a vista da Princesa, suas torres e muralhas dentro de mim” (MIRANDA, 1996, p. 138). Na busca do sentido da mulher na história, a portuguesa Oribela é fixada na nova terra, o Brasil, propondo que, junto com seu filho, símbolo da mistura das raças, e o mouro, ela possa reconstruir um novo lar. Diferentemente da lenda alencariana, em que o português parte levando o filho, no caso o filho de um português com uma índia, no relato de Ana Miranda, também cearense, mãe e filho ficam na nova terra.

Como já foi dito, a perda da memória aprisiona a mulher e o homem ao passado; por isso, o romance histórico, por meio da paródia, tenta recuperar

esse passado, apresentando uma leitura crítica do que já foi vivido, uma vez que a paródia “parece oferecer, em relação ao presente e ao passado, uma perspectiva que permite ao artista falar *para* um discurso a partir de *dentro* desse discurso, mas sem ser totalmente recuperado por ele” (HUTCHEON, 1991, p. 53). *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz* é um romance de caráter paródico; deste modo, a narradora se apossa das memórias do Brasil escravista, mas não se preocupa em ser fiel a elas. Como se passasse por um processo de desmemória, a figura da protagonista é recriada. Assim a personagem Rosa Maria resulta da fusão das vozes/memórias de várias outras escravas que viveram aqui no Brasil.

Nesta perspectiva, o romance de Heloisa Maranhão discute, com a voz da narradora, as conseqüências da desmemória na formação da identidade dos negros:

— Não sou mais mamana. Sou escrava. Somos escravos, eu e tu, a escrava Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz.

Não quero me lembrar desse passado que ainda há pouco desafiaste. Se Kulucumba, a Venerável Entidade Superior, achasse necessário aos humanos recordar a toda hora o que já aconteceu e viver com isso agarrado ao coração, teria plantado dois olhos em nossas costas, para sempre olharmos para trás. Só dois olhos no rosto, na frente, para olhar, até longe, para o que está diante de nós. Esquece Anastácio (MARANHÃO, 1997, p. 34).

O regime escravista, no Brasil, como parte do processo de alienação do negro, tentou apagar da memória dos afro-brasileiros o passado vivido na África. Deste modo, o negro acabou sendo oprimido e silenciado. Mas, no romance, Rosa Maria alerta Anastácio para o fato de que ficar preso ao passado reflete a memória cultural do seu povo, que foi apagada.

A imposição da cultura do homem branco aos afro-brasileiros, fez com que esse grupo étnico perdesse sua identidade. Assim, no romance, a princesa Xirico é batizada, no Brasil, pela Igreja Católica e passa a ser Rosa Maria

Egipcíaca da Vera Cruz. Apesar dessa desmemória histórico-cultural, Rosa Maria é detentora de poderes sobrenaturais que aprendeu com sua avó africana, o que lhe permite, entre outras magias, curar o filho aleijado da escrava Sange, devolver a juventude a Anastácio e aprender a ler e escrever em três dias.

Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz é um romance que pode ser denominado de metaficção historiográfica devido a seu caráter crítico na revisão e recuperação da história e pelas rupturas que a linguagem da obra apresenta. Hutcheon (1991), discutindo o papel que a paródia desempenha em romances metaficcionais historiográficos, lembra que para as feministas e os autores negros, a paródia “é uma das principais maneiras pelas quais as mulheres e outros ex-cêntricos usam e abusam, estabelecem e depois desafiam as tradições masculinas na arte” (1991, p.174).

Desta forma, o romance de Maranhão desafia as tradições masculinas quando extrai, da desmemória da história e da ficção, as vozes de mulheres que foram silenciadas pelo patriarcado. Diante do medo de sua feminilidade e, conseqüentemente, de sua sexualidade, a mulher é condenada a viver à margem da sociedade, da mesma forma que a serpente foi condenada a rastejar por toda sua existência: “— Tenho aborrecimentos. A cobra enrolou no muringue, era a venenosa, a mamba. Se pego o muringue, a cobra morde; se mato a cobra, o muringue se parte. Não, eu não posso esquecer” (MARANHÃO, 1997, p.34). Como já foi dito, a concepção de mulher do patriarcado tem origem no mito de Adão e Eva, onde Eva seduz Adão, persuadida por uma serpente; por isso, Deus castiga a serpente fazendo-a rastejar por toda sua existência. Em relação a essa simbologia da cultura cristã, Joseph Campbell afirma que “a

identificação da mulher com o pecado, da serpente com o pecado e, portanto, da vida com o pecado, é um desvio imposto à história da criação (...) não temos conhecimento da imagem da mulher como pecadora em outras mitologias, além da cristã; nem mesmo na cultura africana” (CAMPBELL, 1990, p.49). Então, como o romance de Heloisa Maranhão está estruturado em torno de dois pólos, o cristão e o pagão, a reconstrução da história da mulher através da reconstrução da história de Rosa Maria Egípcíaca, metonímia da África que ajudou a constituir o Brasil, ele desvela a desmemória do patriarcado e denuncia a sociedade cristã como excludente da mulher.

7.4 Conclusão

O romance histórico vem se apresentando como uma tendência bastante promissora também para a literatura de autoria feminina, podendo-se, inclusive, afirmar que ele é resultado do amadurecimento da produção literária de mulheres. No entanto, não se pode perder de vista que a ficção histórica contemporânea de autoria feminina segue as tendências do gênero, ou seja, assim como os romances escritos por homens, aqueles escritos por mulheres também objetivam fazer uma releitura do passado, dando voz aos grupos sociais esquecidos, oprimidos e silenciados na história oficial.

Assim, Ana Miranda, Luzilá Ferreira Gonçalves e Heloisa Maranhão, através do romance histórico, contam histórias de mulheres e propõem uma nova versão para essa história, rompendo as interdições da vida privada feminina que quase sempre as versões oficiais legitimaram como verdadeiras.

Em *Desmundo*, *Os Rios Turvos* e *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz*, a condição feminina é mais do que simples fonte temática: é o elemento que

estrutura e organiza a narrativa. Conseqüentemente, as narrativas, por serem ficção, possibilitam olhar de forma aparentemente descompromissada para a história das mulheres e, com isso, extrair da desmemória da história oficial, para introduzir no interior do universo ficcional, temáticas que ficaram à margem das versões históricas, escritas pelo patriarcado.

8. PALAVRAS FINAIS

O romance histórico contemporâneo é um gênero que, ao mesmo tempo, é velho e novo, pois, apesar de tornar o romance histórico do século XIX como modelo, atualmente apresenta traços específicos do contexto em que se insere. Então, independentemente do nome que se atribua a essas obras, seja Metaficção historiográfica ou Novo Romance Histórico, ele primeiramente é romance. E, como todo gênero, renova-se em cada etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual, revitalizando-se no tempo e no espaço específico de sua produção e recepção.

A leitura de romances históricos produzidos nas últimas décadas no Brasil vem comprovar que estas produções ficcionais são bem mais compatíveis com a realidade latino-americana que aquelas apresentadas nos romances históricos mais tradicionais, pois surgem do diálogo entre, pelo menos, uma voz contemporânea e a voz da história oficial, que entrecruza o passado com o

olhar do presente. Assim, como obra aberta, possibilita questionamentos renovados sobre as imagens do passado, exigindo, então, um leitor experiente, que não busque um simples mergulho no mundo ficcional, uma vez que quer ser também o mundo da informação, numa tentativa de reescrever o já dito, pretendendo questioná-lo tanto quanto é questionado por ele.

Considerando que um volume expressivo de romances históricos vem sendo publicado a partir das últimas décadas do século XX tanto por escritores e escritoras bem conhecidas pela crítica e pelo público leitor, como por estreantes no universo literário, eles não podem ser ignorados.

Nesse contexto, o romance histórico está acenando também para o amadurecimento da literatura escrita por mulheres, pois, nessas obras, percebe-se o abandono daquele ponto de vista meramente intimista, que mantinha o olhar totalmente voltado para o particular, pois a ficção histórica produzida por mulheres aponta um novo viés literário, que direciona o olhar para o mundo exterior e político.

Por isso, nessas obras, a condição feminina extrapola o estatuto de mera fonte temática e passa a organizar e estruturar a narrativa. É possível, então, falar de uma escrita feminina onde uma temática como a sexualidade/sensualidade é exposta e discutida, extrapolando o simples resgate da história da mulher, em prol do sentido dessa mulher na história. Isso se concretiza, por exemplo, nos romances objetos deste trabalho, *Desmundo*, *Os Rios Turvos* e *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz*, nos quais mulheres contam história de mulheres. Daí por que se pode afirmar que o romance histórico contemporâneo brasileiro escrito por mulheres é um espaço aberto em que a

história é contada por meio do desvelamento da desmemória da história das mulheres.

9. REFERÊNCIAS

AGUIAR e SILVA, V. M. *Teoria da literatura*. 8ª ed., Coimbra, 1990.

AÍNSA, F. La nueva novela histórica latinoamericana. México: *Plural*, 1991.

AÍNSA, F. El proceso de la nueva narrativa latinoamericana. De la historia y la parodia. *El Nacional*, 17/12/1988, p. C 7-8.

ALVES, L. R. *Confissões, poesia e inquisição*. São Paulo: Ática, 1983.

ALVES, T. B. Literatura e História como reinvenção do passado. In: <http://planeta.terra.com.br/arte/dubitoergosun/orientando06.htm/>> Acesso em: 05/05/2003.

ANAIS DO XI ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL. João Pessoa: ANPOLL, 1996.

ARAÚJO, E. A arte da sedução: sexualidade feminina na colônia. In: DEL PRIORE, Mary (org). *História das mulheres no Brasil*. 3ª ed., São Paulo: Contexto, 2000, p. 45-77.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973, T. IV, Os pensadores, p. 443-471.

AZEVEDO, F .L. N. *Carlota Joaquina na corte do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética. A teoria do romance*. Trad. Aurora Bernardini, José Pereira Jr, Augusto Góes Jr., Helena Nazário Homero Freitas de Andrade. 4. ed. São Paulo: UNESP/HUCITEc, 1988.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 3. ed. , São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARROS, D. L. P.; FIORIN, J. L. (orgs.). *Dialogismo, polifonia e intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

BARTHES, R. Da história ao real. In: *O Rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeiras. São Paulo: Brasiliense, 1988, p.143-171.

BEAUVOIR, S. de. *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Milliet. 2. ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BERND, Zilá. *Introdução à Literatura Negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BÍBLIA SAGRADA. 5ª ed., Deerfield, Flórida: Editora Vida, 1996.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 39.ed., São Paulo: Cultrix, 1994.

BORGES, L. de A. *A tríplice transgressão: da história, do discurso e do feminino no romance de Heloísa Maranhão*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

BRANCO, L. C. & BRANDÃO, R. S. *A Mulher escrita*. 39 ed., Rio de Janeiro: LCT, 1989.

BRANCO, L. C. *O que é a escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRASIL, L.A. A. *Cães da Província*. 7. ed., Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

BURKE, P. (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. 3 ed., São Paulo: UNESP, 1992.

BURKE, P. *A escola dos Annales: a revolução francesa da historiografia*. São Paulo: UNESP, 1992.

CAMINHA, P. V. *A Carta*. <http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/carta.html>. Acesso em: 21/08/2005.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento, 1990.

CAMPOS, H. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMPOS, M. C. C. Gênero. In: JOBIM, J. Luis (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 111-126.

CASTRO, A. L. A. *Dona Narcisa de Vilar. Legenda do tempo colonial*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1997.

CHAUÍ, M. de S. *Repressão sexual – essa nossa desconhecida*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

COELHO, N. N. O desafio do cânone: consciência histórica *versus* discurso em crise. In: CUNHA, H. P. (org.). *Desafiando o cânone: aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70/80)*. Rio de Janeiro: Tempos Brasileira, 1999.

COSTA, C. *Jornal do Brasil*. Idéias Livros. In: <http://www.anamirandaliteratura.hpg.com.br/> > Acesso em:15/06/1996.

DEL PRIORE, M. História das mulheres: as vozes do silêncio. In: FREITAS, Marcos C.(org.). *Historiografia brasileira em perspectiva*. 3º edição, São Paulo: Contexto, 2000.

DENARI, Z. *Olinda! Olinda!* Recife: Fundação da Cultura da cidade de Recife, 1999.

D'ONOFRIO, S. *Teoria do texto 1*. Prolegômenos e teoria narrativa. São Paulo: Ática, 1999.

DUARTE, C. L. Feminismo e literatura no Brasil. *Estudos Avançados*. Vol.17, nº 49, São Paulo , Sept./Dec. 2003

ECO, U. *Pós-escrito a O Nome da Rosa*. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencine. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ESTEVES, A. R.. O novo romance histórico brasileiro. In: ANTUNES, L. Z. (org.) *Estudos de literatura e lingüística*. São Paulo: Arte & Ciência; Assis, SP: Curso de Pós-Graduação em Letras da FCL/UNESP,1998, p. 122-158.

FARACO, C. A. et. al. *Uma introdução a Bakhtin*. Curitiba: Hatier, 1988.

FARACO, C. A. *Linguagem e diálogo: as idéias lingüísticas de Bakhtin*. Curitiba: Criar Edições, 2003.

FERREIRA, A. C. História e Literatura: fronteiras móveis e desafios disciplinares. *Pós-história*. V.4, Assis:UNESP, 1996, p. 23-44.

FERREIRA, L. G. *Os rios turvos*. Rio de Janeiro: Ro FERREIRA, L. G. cco, 1993.

FERREIRA, L. G. *A garça mal ferida: a história de Anna Paes D'Altro no Brasil holandês*. Belo Horizonte: Lê, 1995.

FERREIRA, L. G. *Tempo frágil das horas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

FIGUEIREDO, V. F. Da alegria e da angústia de diluir fronteiras: o romance histórico hoje na América Latina. *Cânones e contextos: Anais do 5º Congresso ABRALIC*, Rio de Janeiro, ABRALIC, 1998. v.1.

GENETTE, G. *O discurso da narrativa*. Lisboa: veja, s/d.

GOMES, C. E. *Oribela: o uno que se desdobra*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: UFSC, 2000.

GONZÁLEZ, M.M. O romance que lê as leituras da história. In. <http://www.hispanista.com.br/revista/artigo13esp.htm/>> Acesso em: 11/06/2005.

GOTLIB, N. B. A literatura feita por mulheres no Brasil. http://www.amulhernaliteratura.ufsc.br/artigo_Nadia_Gotlib.htm/> Acesso em: 12/03/2004.

HAHNER, J. E. *A mulher no Brasil*. Trad. Eduardo F. Alves. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1978.

HARMUCH, R. A. *Última Quimera: entre a ficção e a história*. Dissertação de mestrado. UFPR: Curitiba, 1997.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAKOBSON, R. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.

JENNY, L.. A estratégia da forma. In: *Intertextualidades*. Coimbra: Livraria Almedina, p.5-49.

KAUFMAN, H. I. Ficção histórica portuguesa do Pós-Revolução. U.M.I., University of Wisconsin-Madson, dact., 1991.

KRISTEVA, J. *Introdução à semiótica*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1975.

LEITE, M. M. *A condição feminina no Rio de Janeiro*. Século XIX. São Paulo. Hucitec/INL, 1984.

LE GOF, J. *História e memória*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 1990.

LERNER, G. *The challenge of women's history. The majority finds its past*. Nova York, 1981.

LIMA, L. C. *A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LIMA, R. *O dado e o óbvio: o sentido do romance na pós-modernidade*. Brasília: EDU/UNIVERSA, 1998.

LOBO, L. *Crítica sem juízo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

LOBO, L. A literatura de autoria feminina na América latina. In: [Revista Brasil de Literatura](#) (Rio de Janeiro), ano I, 1997, Internet . Julho-setembro 1997.

LOBO, L. Literatura e história: uma intertextualidade importante. In: DUARTE , Constância lima; DUARTE, E. de A.; BEZERRA, K. da C.. *Gênero e representação: teoria, história e crítica*. Coleção mulher e Literatura. Belo Horizonte: UFMG, 2002, v. 1.

LOPES, E. Discurso literário e dialogismo em Bakhtin. In: BARROS, D.L.P.; FIORIN, J.L. (orgs.) *Dialogismo, polifonia, intertextualidades*. São Paulo: EDUSP, 1999.

LUKÁCS, G. *La novela histórica*. Trad. Jasmin Reuter. México: Era, 1977.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande epopéia. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

MALARD, L. Romance e história. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 1996. p. 143-150.

MARANHÃO, H. *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz: a incrível história de uma escrava, prostituta e santa*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

MARQUEZ RODRIGUEZ, A.. Evolucion Y alcances Del concepto de novela histórica. In: *Historia y ficción en la novela venezolana*. Caracas: Monte Ávila, 1991p. 15-54.

MARTÍNEZ, T. E. *Ficção e história: apostas contra o futuro*. O Estado de São Paulo, 05 de out., 1996, p. D 10-11.

MARTÍNEZ, A. Feminismo y literatura em latinoamerica. In: <http://www.correiodelsul.com/arte/literatura>, 02/07/2002.

MATA INDURIÁN, C. Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica. In: SPANG, K. et al. *La novela histórica*. Teoria Y comentarios. Baranain: Un. Navarra, 1995, p. 13-63.

MATOS, M. I. S. de. Gênero e história: percurso e possibilidades. In: SCHPUN, M. R. (org). *Gênero sem fronteiras: oito olhares sobre mulheres e relações de gênero*, Florianópolis: Editora Mulheres, 1997.

MELLO, J. A. G. de (org.). *Diálogos das grandezas do Brasil*. 2º ed., Recife: IMPRENSA UNIVERSITÁRIA, 1966.

MELLO, J. A. G. de. *Denúncias e confissões de Pernambuco (1593-1595)* Primeira visitação do Santo Ofício às partes do Brasil. Recife: Fundarpe, 1984.

MELLO, J. A. G. de. *Estudos Pernambucanos: crítica e problemas de algumas fontes da história de Pernambuco*. 2º ed, Recife: Fundarpe, 1986.

MELLO, J. A. G. de. *Gente da Nação: cristãos-novos e judeus em Pernambuco (1542-1654)*. Recife: Massangana, 1996.

- MENTON, S. *La nueva novela histórica de la América Latina(1949-1992)*. México: FCE, 1993.
- MIRANDA, A. *Boca do inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- MIRANDA, A. *O Retrato do Rei*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- MIRANDA, A. *Última Quimera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- MIRANDA, A. *Desmundo*: romance. 6. ed., São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MIRANDA, A. *Amrik*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MIRANDA, A. *Clarice*. São Paulo: Companhia das Letras, 1900.
- MIRANDA, A. *Dias & Dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- MORAIS, E. *Ficção e história no romance Boca do Inferno*. Dissertação de mestrado. UFPR: Curitiba, 2003.
- MOTA, F.O. *Naufrágio*, de Afonso Luiz Piloto & *Prosopopéia*, de Bento Teyxeyra. Recife: UFPE, 1969.
- MOTT, L. *Rosa Egipciaca: uma santa africana no Brasil*. Rio de Janeiro, Editora Bertrand do Brasil, 1993.
- MUZART, Z. L. Feminismo e literatura ou quando a mulher começou a falar. Em MOREIRA, M. E. (org.). *História da Literatura, teorias, temas e autores*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 2003.
- NAVARRO, M. H. O discurso crítico feminista na América-hispânica. In: SCHIMIDT, R. T. (org.). *Mulher e Literatura: (trans) formando identidades*. Porto Alegre: Palloti, 1991.
- NUNES, B. Narrativa histórica e narrativa ficcional. In; RIEDEL, D. C. (org.). *Narrativa: ficção e história*. Rio de Janeiro: imago, 1988, p. 9-35.

NUNES, M.J.R. Freiras no Brasil. In: DEL PRIORE, M. *História das mulheres no Brasil*, 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2000.

PESAVENTO, S.J. *Fronteiras da ficção: diálogos das história com a literatura*. Revista de História das Idéias, 21 (33-57) Coimbra, 2000.

PESAVENTO, S.J. Contribuições da história e da literatura para a construção do cidadão: a abordagem da identidade nacional. In: LENHARDT, J.; & PESAVENTO, S.J. (Orgs.) *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas, UNICAMP, 1998, p.41-50.

PIÉGAY-GROS, N. *Introduction à Intertextualité*. Paris: Dunod, 1996.

PIÑON, N. *A república dos sonhos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

PLATÃO. *O Banquete*. In: *Diálogos*. tradução de Jaime Bruna, São Paulo, Cultrix, 1976.

RIBEIRO, L.F. *Literatura, discurso, sociedade*. www.odialetico.hpg.ig.com.br/critica.ht / > Acesso em: 18/07/2003.

SÁENZ DE TEJADA, C. Brasil. In: CUNHA, Glória da (org). *La narrativa histórica de escritoras latinoamericanas*. Buenos Aires: Corregidor, 2001. p. 69-98.

SAID, E. *Orientalismo*, o oriente como invenção do ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SCOTT, J. História das mulheres. In: BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. : Magda Lopes, 3º ed., São Paulo: Ed. UNESP, 1992.

SCOTT, W. *Ivanhhoé*. Trad. Roberto N. Whitaker. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

SHOWALTER, E. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, H. B. (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SILVA, M. B. N. da. Características da história da mulher no Brasil. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, 17:75-91, 1987, p. 87.

SIQUEIRA, A. C. F. *Filipa Raposa: do silêncio histórico ao discurso ficcional* (um estudo sobre a construção da personagem). Dissertação de mestrado. UFPE: Recife, 2002.

SOUZA, J. G. de. *Em torno do Poeta Bento Teixeira*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

SOUZA, M. *Galvez, Imperador do Acre*. Rio de Janeiro: Marco Zero Ltda, 1979.

STUDART, H. Mulher a quem pertence o teu corpo? Uma reflexão sobre a sexualidade feminina. Petrópolis: Vozes, 1993.

TEZZA, C. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo Russo*. Rio de Janeiro, Rocco, 2003.

TODOROV, T.. *Introdução à literatura fantástica*. Coleção debates. São Paulo: perspectiva, 1975.

VARGAS LLOSA, M. *La verdad de las mentiras*. Barcelona: Seix Barral, 1990.

VICENTE, G. *Auto de Mofina Mendes*. In: *Obras Primas do Teatro Vicentino*. Introdução, organização e comentários de Segismundo Spina. São Paulo: Difusão Européia do Livro/Editora da Universidade de São Paulo, 1970.

VIEIRA, C. M. da C. *Um novo tipo de discurso literário: a metaficção historiográfica*. In: ABREU, L. M.; MIRANDA, A.J.R.. *O discurso em análise*. Aveiro: Universidade, 2000.

VIGARELO, G. *O limpo e o sujo: a higiene do corpo desde a Idade Média*. Lisboa: Editorial Fragmentos, 1985.

VILAR, G. *O primeiro brasileiro* (onde se conta a história de Bento Teixeira, cristão-novo, instruído, desbocado e livre, primeiro poeta do Brasil, perseguido e preso pela inquisição). São Paulo: Marco Zero, 1995.

WHITE, H. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. 2ed., São Paulo: USP, 2001.

WEINHARDT, M. Considerações sobre o romance histórico. *Revista de Letras*. Curitiba/PR: Ed. UFPR, nº 43, 1994, p. 49-59.

XAVIER, E. Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória. In: http://www.lettras.ufrj.br/litcult/revista_mulheres/volume3/ler.php?id=5/ Acesso em: 3/12/1999.

ZOLIN, L.O. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L.O. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2ª ed., Maringá: Ed. UEM, 2005.