

CLARA ANGÉLICA AGUSTINA SUÁREZ CRUZ

O ESPAÇO FEMININO NA ESCRITURA DE
JUANA MANUELA GORRITI E MARTHA MERCADER

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

Área de conhecimento: Literatura e Vida
Social.

Orientador: Dr^a. **Heloisa Costa Milton**

ASSIS-SP
2005

Dedico toda a alegria de ter chegado, pelo menos ao fim deste caminho, a toda minha família. Ofereço também a ela o exemplo de que todos os sonhos podem tornar-se realidade, ainda que o tempo histórico que tenhamos a nossa frente não seja lá muito longo. Mas o ânimo que o mundo do pensamento e das palavras nos dispensa permite “rejuvenescer-mos como as águias”. Sob essa perspectiva, este trabalho é dedicado especialmente a meus filhos: João, Lola e Ana.

AGRADECIMENTOS

Porque suas presenças permitiram que eu chegasse até aqui, agradeço:

A Deus: “Él que sacía de bienes tu boca”. (Ao me dar o dom da palavra). “De modo que te rejuvenezcas como el águila”. Salmo 103.5.

Ao Programa de Pós-graduação em Letras da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP – campus de Assis-SP.

A meus Mestres pela sua generosa sabedoria:

À Prof^a. Heloisa Costa Milton um agradecimento particular, porque, por meio de sua orientação durante a pesquisa, tive a oportunidade de conhecer uma profissional incomparável e um ser humano de extrema qualidade.

Ao Prof. Antonio Roberto Esteves, quem, a partir de seu enxuto e incisivo discurso, que é sua marca registrada, fez valiosíssimas sugestões a meu projeto.

Ao Prof. Luis Roberto Velloso Cairo: meu orientador de luxo, como gosto de chamar sempre a este amigo e excelente pesquisador.

À Prof^a. Livia Reis, a quem devo oportunos comentários que aprimoraram minha pesquisa.

Ao Prof. Antonio Henrique Gouveia da Cunha, colega e caro amigo, de quem recebi sempre pertinentes e sábias respostas.

Ao escritor Ildo Carbonera, pela sua amizade e aquela pitada de “loucura poética” necessária para não desfalecer no meio do caminho.

Ao Prof. João Queirós, por ter-me falado da UNESP no início de minha jornada pela qualificação docente.

À Prof^a. Olga Venturino pelas valiosas indicações bibliográficas e à Prof^a. Graciela Maria Capdeville de Maggi pela leitura de partes da tese e também pelas suas pertinentes sugestões.

E, finalmente, ao Prof. Altamir Botoso, quem, com a sabedoria e a paciência de um monge medieval, fez a revisão final do texto para enxugá-lo de possíveis “espanholadas” gramaticais.

A todos: muito obrigada!

CRUZ, Clara Angélica Agustina Suárez. *O espaço feminino na escritura de Juana Manuela Gorriti e Martha Mercader*. 227 p. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Assis - UNESP - Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”.

Resumo

Neste trabalho, procura-se estudar a escritura feminina de Juana Manuela Gorriti (1818-1892) e de Martha Mercader (1926). Juana Manuela Gorriti é uma das fundadoras da literatura feminina na Argentina e graças à reelaboração poética de suas obras por Mercader é que se pode reavaliar sua contribuição para a criação dessa modalidade narrativa. Nosso propósito é verificar como o espaço feminino vai-se formando ao longo do século XIX, por meio da análise de quatro obras de Juana Manuela Gorriti – *Oasis en la vida* (1888), *Peregrinaciones de una alma triste* (1876), *Cocina ecléctica* (1890) e *Lo íntimo* (1892). Os três primeiros livros referendam os espaços exteriores enquanto o último revela os espaços interiores, o lado íntimo, narrado de forma autobiográfica pela escritora argentina nascida em Salta. Em seguida, analisamos o romance *Juanamanuela mucha mujer*, de Martha Mercader (1980), o qual narra a vida de Juana Manuela Gorriti e relê suas obras. Trata-se de uma obra que consideramos como um romance histórico contemporâneo, que recria a trajetória da escritora saltenha no campo ficcional, revelando, para o leitor, aspectos e idéias que estavam implícitos no discurso da romancista do século XIX. Dessa forma, é possível concluir que a conquista do espaço feminino beneficiou-se das colocações e proposições de Juana Manuela Gorriti, as quais alcançaram um posicionamento explícito sobre as questões e o universo feminino no relato de Martha Mercader, obra que reafirma e solidifica as vitórias e avanços femininos iniciados nos séculos XIX e assegura a existência de uma escritura feminina que, a cada dia, amplia-se e se torna mais abrangente.

Palavras-chave: romance histórico contemporâneo; escritura feminina; intertextualidade; Juana Manuela Gorriti; Martha Mercader; *Oasis en la vida*; *Cocina ecléctica*; *Peregrinaciones de una alma triste*; *Lo íntimo*; *Juanamanuela mucha mujer*.

CRUZ, Clara Angélica Agustina Suárez. *The feminine space in the writing of Juana Manuela Gorriti and Martha Mercader*. 227 p. Thesis. Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”.

Abstract

In this work we intend to study the feminine writing of Juana Manuela Gorriti (1818-1892) and Martha Mercader (1926). Juana Manuela Gorriti is one of the founders of the feminine literature in Argentina and because of the poetical re-elaboration of her writings done by Mercader is that we can re-evaluate Gorriti's contribution to the creation of this modality of narrative. Our purpose is to verify how the feminine space is built up during the nineteenth century. This is accomplished by us through the analysis of four books by Juana Manuela Gorriti — *Oasis en la vida* (1888), *Peregrinaciones de una alma triste* (1876), *Cocina ecléctica* (1890) and *Lo íntimo* (1892). The three first books show to us the exterior spaces while the last one reveals the interior spaces — the private ones —, described in an autobiographical way by the Argentinian writer born in Salta. After that we analyse the novel *Juanamanuela mucha mujer* (1980), by Martha Mercader, in which she tells the life of Juana Manuela Gorriti and re-reads her writings. This is a book we consider a contemporary historical novel, in which the lifetime of the writer from Salta is recreated in a fiction revealing to the readers aspects and ideas already implicit in the own discourse of this novelist of the nineteenth century. In this way, it is possible to conclude that the conquest of the feminine space benefited itself with the positions and propositions of Juana Manuela Gorriti. It is possible to be said once they reached an explicit position about the questions and the feminine universe in Martha Mercader's narrative, whose book reaffirms and solidifies the feminine victories and advances already begun in the nineteenth century besides asseverating the existence of a feminine writing which has been amplified and enlarges itself more and more.

Keywords: contemporary historical novel; feminine writing; intertextuality; *Oasis en la vida*; *Cocina ecléctica*; *Peregrinaciones de una alma triste*; *Lo íntimo*; *Juanamanuela mucha mujer*.

Pero yo había resuelto cerrar los ojos a todo peligro, y asiendo mi valor a dos manos, puse el pie en la húmeda escalera del vapor, rehusé el brazo que galantemente me ofrecía un oficial de marina y subí cual había de caminar en adelante: sola y sin apoyo.

[...] Rompí el método del doctor, y comí, bebí, corrí, toqué el piano, canté y bailé: todo esto con el anhelo ardiente del cautivo que sale de una larga prisión.

Juana Manuela Gorriti

Y vendrán otros (otras) con mi mismo afán novelero, para hacer conmigo lo que yo hice con Monteagudo, con Manuelita, con mi tocayo el Restaurador... un ser vivo en una ficción de palabras ajenas.

Martha Mercader

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. ESPAÇOS TEÓRICOS.....	20
1.1 Aspectos do espaço teórico: a crítica, a obra, o leitor e a sociedade.....	21
1.2 Veredas teóricas: interdiscursividade, intertextualidade e recepção textual.....	32
2. OS ESPAÇOS REAIS E OS ESPAÇOS ARBITRÁRIOS DA AMÉRICA HISPÂNICA..	42
2.1 Os espaços geográficos, econômicos e sociais.....	43
2.2 Os espaços geográficos e as jovens repúblicas hispano-americanas.....	60
2.3 Os espaços arbitrários: o “dentro” e o “fora”	68
3. JUANA MANUELA GORRITI: AS VIAGENS E OS ESPAÇOS SIMBÓLICOS.....	77
3.1 Uma cartografia literária: a vida e a obra da escritora.....	78
3.2 O mapa do desenraizamento e o mapa da reconquista.....	86
3.3 O mapa do reconhecimento intelectual.....	89

4. OS ESPAÇOS EXTERIORES E INTERIORES EM OBRAS DE JUANA MANUELA GORRITI.....	96
4.1 <i>Oasis en la vida</i> : em busca do espaço feminino.....	97
4.2 <i>Cocina ecléctica</i> e uma proposta de integração hispano-americana.....	111
4.3 <i>Peregrinaciones de una alma triste</i> : o espaço da rebeldia.....	121
4.4 <i>Lo íntimo</i> : os espaços interiores.....	135
5. O JOGO INTERTEXTUAL EM <i>JUANAMANUELA MUCHA MUJER</i>	147
5.1 Leitura de Juana Manuela Gorriti: <i>Juanamanauela mucha mujer</i> , de Martha Mercader...	148
5.2 Interdiscursividade e demais estratégias narrativas.....	155
5.3 Os universos femininos: os espelhos e as máscaras.....	170
5.4 O incômodo espaço feminino no romance histórico contemporâneo.....	174
CONCLUSÃO.....	201
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	207
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	213
ANEXOS.....	219

INTRODUÇÃO

E enquanto eu estava escrevendo [...], descobri que se fosse resenhar livros precisaria travar batalha com um certo fantasma. E o fantasma era uma mulher, e quando vim a conhecê-la melhor eu comecei a chamá-la como a heroína de um famoso poema, *The Angel in the House* (O Anjo da Casa). Era ela que costumava aparecer entre mim e o papel quando eu estava escrevendo resenhas. Era ela que me incomodava e roubava meu tempo e assim me atormentava até que afinal eu a matei. [...] — vocês não devem saber o que eu quero dizer com o Anjo da Casa. Eu vou descrevê-la da forma mais sucinta possível. Ela era intensamente compassiva. Era imensamente encantadora. Era profundamente abnegada. Ela dominava todas as difíceis artes da vida familiar. Sacrificava-se diariamente. Se havia galinha, ela ficava com o pé; se havia uma corrente de ar, tomava seu lugar nela — resumindo, ela era tão condescendente que nunca tinha uma idéia ou desejo próprio — em vez disso preferia concordar sempre com as idéias e desejos dos outros. Acima de tudo — nem preciso dizer — era pura. A pureza era considerada sua maior beleza — o rubor de suas faces, sua graça maior. [...] E quando vim a escrever encontrei com ela bem nas primeiras palavras. A sombra de suas asas caiu sobre a página; eu ouvi no quarto o roçar de suas saias. Na mesma hora, isto é, quando peguei a caneta em minha mão para resenhar aquele romance do homem famoso, ela deslizou por trás de mim e sussurrou: “Minha querida, você é uma moça. Você está escrevendo sobre um livro que foi escrito por um homem. Seja complacente, seja terna, adule, iluda, use todas as artes e truques de seu sexo. Nunca deixe ninguém supor que você tem uma vontade própria. Antes de tudo, seja pura”. [...] Eu me volvei contra ela e agarrei-a pelo pescoço. Fiz o possível para matá-la. Minha alegação, se fosse levada a julgamento, seria a de que agi em legítima defesa. Se eu não a tivesse matado, ela teria me matado. Ela teria arrancado o coração do meu texto.

Virginia Woolf

O século XIX, aparentemente, distancia-se dos séculos XX e XXI, se levarmos em consideração os grandes avanços, em termos científicos e tecnológicos, que se verificam hoje em dia. Entretanto, o século XIX encontra-se muito próximo da nossa atualidade, quando se observa que na América Latina ainda convivemos com uma realidade que é uma mescla de presente e passado, com problemas sérios e graves não resolvidos como a má distribuição de rendas e de terras, alto índice de analfabetismo, mortalidade infantil, criminalidade, impunidade, corrupção e também a marginalização de minorias como os índios, os negros e, embora em menor grau atualmente, as mulheres. É certo que elas conquistaram o seu espaço, mas ainda têm necessidade de continuar a lutar para garantir tal espaço num mundo predominantemente dominado pelos homens.

Considerando-se os países da América Latina, podemos constatar que as lutas das colônias americanas pela independência de suas metrópoles forneceram um retrato de uma sociedade na qual é indubitável que o posto central foi sempre ocupado pelos homens, embora as mulheres os tivessem acompanhado nas lutas ou tivessem atuado na retaguarda, na condição de recrutas. Dito de outro modo, ainda que a participação das mulheres nas batalhas e na vida social e política dos povos hispano-americanos tenha sido relevante, a história reservou-lhes um papel secundário, apagando ou diluindo essa importância e raramente mencionando seus nomes ou seus feitos, fato que pode ser observado também no campo literário, no qual a presença de escritoras do século XIX em antologias ou histórias da literatura é bastante escassa.

Tal situação também se repete na sociedade brasileira, conforme assinala Nádya Batella Gotlib (2003, p. 21-22) em seu artigo intitulado “A literatura feita por mulheres no Brasil”:

A condição de subordinação da mulher brasileira, numa sociedade patriarcal de passado colonial, tal como noutros países da América Latina colonizados por europeus, deixou as suas marcas. Talvez a mais evidente delas seja o

silêncio e a de uma ausência, notada tanto no cenário público da vida cultural literária, quanto no registro das histórias de nossa literatura. [...] [...] Alguns [...] textos referem-se ao isolamento da mulher no meio doméstico, se mulher branca; e aos vários ofícios que exercia, se mulher negra. Realçam, em ambos os casos, pelo menos em início do século XIX, o baixo rendimento cultural, já que não tinham acesso à educação que lhes garantisse a leitura e a escrita.

Nota-se que, principalmente no século XIX, a mulher vive numa situação de marginalização, posta em segundo plano, o que não lhe permite o acesso à educação e à política, domínios reservados exclusivamente aos representantes do sexo masculino. Dentro deste panorama social percebemos que o lugar das mulheres reduz-se à margem da cena principal. Elas ocupam um “incômodo” espaço feminino, que é o objeto de nossa pesquisa e que é proposto, nesta tese, como lugar próprio do gênero e da escrita feminina no século XIX. Tal condição é focalizada por meio da escritura que toma a mulher como personagem ficcional e também da autora de narrativas que procura estabelecer e fixar esse espaço.

Como afirmamos, a mulher estava relegada a uma situação de marginalização e sua atuação, apagada e diluída, tornava-a quase invisível aos olhos daqueles que ocupavam o centro de todas as questões sociais e econômicas, os homens, que as tratavam como seres inferiores e como propriedade sua. A maioria delas submetia-se à situação mencionada. Contudo, exceções sempre existiram, já que mesmo correndo riscos, passando por dificuldades, houve mulheres que ousaram desafiar as normas estabelecidas na sociedade patriarcal em busca da conquista de seu próprio espaço. Trata-se desse incômodo espaço feminino que se afirmará aos poucos, pelas vozes de escritoras como Juana Manuela Gorriti (1816-1892), cuja escritura cimentou as bases que permitiram assegurar a existência de um espaço feminino nas letras e nas artes em geral.

A romancista Juana Manuela Gorriti foi uma eloqüente testemunha, ao longo do século XIX, do lugar que o gênero e a escritura femininas ocuparam nesse período. Essa escritora argentina nascida em Salta em 1816 e cuja história faz parte da história de vários

países da América, representa uma testemunha de exceção, porque sua importância foi reconhecida na época, sua vasta obra literária e sua própria vida mereceram destaque e a tornaram uma figura importante do romantismo argentino.

Flagrando-se teias intertextuais, deparamo-nos com a escritora Martha Mercader (1926) que, inspirada na figura histórica que representa Juana Manuela Gorriti, publica em 1980 a obra *Juanamanuela mucha mujer*¹, romance histórico que incorpora recursos narrativos inerentes ao fazer literário contemporâneo. Dessa forma, Mercader empreende também uma reescritura dos textos de Juana Manuela Gorriti, além de recriar sua trajetória no terreno ficcional.

O nosso objetivo, nesta tese, é comprovar que Juana Manuela Gorriti é uma das fundadoras da literatura feminina na Argentina e, graças à reelaboração poética de suas obras por Martha Mercader, há a possibilidade de reavaliação de sua contribuição para a criação da modalidade narrativa que ficou conhecida como escritura ou escrita de autoria feminina. Além disso, estabelecemos como se processa a conquista do espaço feminino na escritura de Gorriti e como essa conquista é relida e reescrita na atualidade por Martha Mercader em *Juanamanuela mucha mujer*. Mercader, através da reescritura das obras de Juana Manuela Gorriti e da recriação de seu percurso de vida, permite a reavaliação e revitalização dos textos da autora saltenha.

A situação de marginalização da mulher no século XIX pode ser observada na obra de várias autoras hispano-americanas cujos nomes mais ilustrativos são, segundo Remedios Mataix (2003, p. 5-6), Clorinda Matto de Turner (1854-1909), Juana Manso (1819-1875), Juana Manuela Gorriti (1818-1892), Lucila Gamero (1873-1964), Lola Larrosa de Ansaldo (1858-1896), Mercedes Cabello de Carbonera (1845-1909), Adela Zamudio (1854-1928), Rosario Orrego (1834-1879). As referidas escritoras preocuparam-se com as questões de seu

¹ Para efeito de citação utilizaremos, de agora em diante a seguinte edição: MERCADER, Martha. *Juanamanuela mucha mujer*. Buenos Aires: Círculo de Lectores S. A., 1982. No capítulo 5 do trabalho, no qual analisamos o romance, usaremos a abreviação *JMM*, seguida do ano da publicação e da página.

tempo e, particularmente, com aspectos e proposições referentes aos espaços reservados à mulher. Essas escritoras inauguraram a tradição da narrativa feminina em seus países e contribuíram significativamente para a evolução desse gênero, renovando os cânones vigentes e

merecerían figurar en los anales de las letras hispanoamericanas, no sólo como fundadoras de ese discurso femenino tan consistente, sino además como portavoces del ‘otro’ imaginario hispanoamericano del XIX, otra mirada sobre la realidad, la política, la sociedad y sus conflictos, imprescindible para obtener una visión completa de unas décadas convulsas y decisivas en la historia de América. (MATAIX, 2003, p. 6).

As mulheres mencionadas, em muitos casos, foram protagonistas dos debates intelectuais de seu tempo, deram testemunho dos primeiros passos de uma tradição que se firmaria nos séculos seguintes e que se iniciou em meio a conflitos que assolavam a política e a economia da América Latina. Some-se a estas dificuldades, o fato de que, com escassos modelos prévios, numa época nada propícia e bastante hostil às mulheres, estas ousaram incursionar num âmbito reservado aos homens, ou seja, o ofício de escritura de romances e passaram a produzir uma literatura com características e particularidades próprias, uma escritura feminina que se renova e se situa como uma das modalidades literárias mais fecundas e promissoras da atualidade.

Dessa maneira, nosso trabalho assenta-se na premissa de que, de um lado, os textos de Juana Manuela Gorriti procuram conquistar e demarcar o espaço da mulher num mundo marcado e dominado pelos homens; e de outro, de que tal espaço é reassegurado e confirmado pela reescritura dos textos de Gorriti e sua recriação ficcional levada a cabo por Martha Mercader em *Juanamanuela mucha mujer*. Essa obra, como num jogo de espelhos, reflete o século XIX através dos escritos e da vida de Juana Manuela Gorriti por meio da interdiscursividade bakhtiniana, conceito que foi retomado e ampliado por Julia Kristeva

(1974, p. 64), quem reitera que todo texto é um mosaico de citações, absorção e transformação de outros textos.

A personagem Juanamanuela, protagonista do romance de Mercader, é uma criatura que transita no mundo edificado pelos homens, no qual a presença da mulher torna-se praticamente invisível. Nesse universo masculino, ela se atreve a construir seu espaço em luta desigual com uma sociedade que restringe e limita a liberdade da mulher aos âmbitos domésticos da cozinha e do quarto. São os espaços arbitrários do “dentro” e do “fora”, ou, mais precisamente, os espaços interiores e exteriores, estes considerados como exclusivo domínio masculino e aqueles como propriamente femininos, ou seja, a casa, o lar são os espaços reservados à mulher, enquanto a rua, os locais públicos são destinados à presença e atuação do homem.

Levando-se em consideração o exposto, podemos constatar como o universo ficcional do século XIX retratado na obra da romancista Juana Manuela Gorriti reflete-se no romance de Martha Mercader, num jogo de universos ficcionais nos quais aparecem a leitura que faz Juana Manuela Gorriti de seu século, através da composição de algumas obras, e a leitura que faz Martha Mercader do mesmo século, mas a partir da perspectiva contemporânea do romance histórico atual.

Sobre a releitura e a reescrita do passado, Julia Kristeva (2002, p. 2) elabora a seguinte consideração: “[...] o futuro se faz relendo nossos ancestrais, nossos pais, e assim podemos tentar decifrá-lo.” A pesquisadora, a respeito do assunto em questão, acrescenta ainda que “é [a] releitura do passado que [...] permite imaginar uma nova forma de relações livres entre os homens”. Portanto, quando uma obra reescreve, revisita o passado, ela está lançando novas luzes sobre esse passado, além de possibilitar novas versões e interpretações de fatos e personalidades que fizeram parte dele.

O romance histórico hispano-americano contemporâneo situa-se nessa proposta de releitura do passado da qual trata Julia Kristeva, precisamente porque busca o resgate ou redescoberta dos valores que motivaram homens e mulheres a construir materialmente as cidades, as repúblicas do Novo Mundo, e construir e cunhar, igualmente, conceitos como pátria, nacionalidade, direitos, cidadania, que permitiram sua sobrevivência como seres livres.

A obra *Juanamanuela mucha mujer* é o reflexo da intertextualidade especular no qual Martha Mercader lê e reescreve a obra literária de uma outra escritora — Juana Manuela Gorriti — permitindo-nos, desta forma, a nós que somos leitores do século XXI, também “ler” e questionar o incômodo espaço que o século XIX reservou à escrita feminina.

Com base nos fatos expostos anteriormente, comprovamos que se delineiam nos textos de Juana Manuela Gorriti e Martha Mercader, desde o tímido protesto até a clara denúncia, os lugares de expressão da mulher na ficção narrativa. Um espaço que se materializa pela escritura feminina e que caracterizamos como “incômodo” porque perturba e nos faz refletir que tal espaço é a representação real de uma situação cultural que ainda hoje perdura na América Latina, cabendo à mulher continuar sua luta em prol dos espaços conquistados, para que sua voz nunca mais se cale como ocorreu durante muitos séculos e, particularmente, no XIX.

O nosso trabalho divide-se em cinco capítulos. No primeiro, para apoiar nossa leitura especular entre a obra de Juana Manuela Gorriti e o romance *Juanamanuela mucha mujer*, de Martha Mercader, seguimos a orientação da crítica literária do século vinte e expomos os pressupostos teóricos que embasam a pesquisa, partindo das considerações de Roland Barthes, até chegar a alguns postulados semióticos estabelecidos por Iuri Lotman em seu estudo denominado *A estrutura do texto artístico* (1978).

No segundo capítulo, o eixo que norteia nossas considerações é a estrutura intertextual que se estabelece entre a vida literária de Juana Manuela Gorriti e os espaços geográficos

reais, econômicos e sociais instaurados a partir do descobrimento da América e os espaços arbitrários criados no transplante da sociedade patriarcal européia para as novas terras descobertas. Em seguida, no capítulo terceiro, tratamos das viagens, da vida e da obra da escritora Juana Manuela Gorriti, com o estabelecimento de sua peculiar cartografia literária. No capítulo quarto analisamos as obras *Oasis en la vida* (1888), *Cocina ecléctica* (1892) e *Peregrinaciones de una alma triste* (1876), que são consideradas como textos que conformam os espaços exteriores e *Lo íntimo* (1893), obra que referenda os espaços interiores na escritura de Gorriti.

Na etapa seguinte, no quinto capítulo, estudamos o jogo intertextual entre os escritos de Juana Manuela Gorriti e o romance de Martha Mercader, analisando de que forma os espaços femininos são reconstruídos pela ficção da escritora contemporânea. O mesmo capítulo busca caracterizar como se estabelece a expressão feminina na perspectiva do romance histórico e por quais recursos de composição a reescritura de Martha Mercader “resignifica” ou “resemantiza” o espaço feminino criado por Juana Manuela Gorriti.

Ao final do trabalho, expomos nossas conclusões a respeito da conquista do espaço feminino empreendido nas obras de Juana Manuela Gorriti, que pode ser considerada como uma das fundadoras da literatura feminina na Argentina, destacando também os procedimentos empregados por Martha Mercader para refletir esteticamente sobre os sentidos e os valores da escritora de Salta no século XIX.

Nossa pesquisa justifica-se, em primeiro lugar, porque Juana Manuela Gorriti é uma escritora inexplicavelmente esquecida nas décadas que se seguiram à sua morte, apesar de ter sido uma das figuras femininas mais importantes do romantismo argentino e hispano-americano e ter sido também a primeira escritora argentina a viver profissionalmente de seu trabalho, com a publicação de livros e a participação contínua em jornais, revistas e folhetins da época. No entanto, só nos últimos anos o estudo sobre sua vida e obra tem-se intensificado,

a partir da importância que adquiriu o romance histórico hispano-americano contemporâneo, sobretudo com a publicação de *Juanamanuela mucha mujer*, obra calcada, como já dissemos, nos parâmetros de reconstrução do passado histórico.

Ao construir a personagem Juanamanuela, Martha Mercader está convocando não só a história-motivo que é de capital relevância para os hispano-americanos, mas também está convocando os leitores à revisão dos parâmetros que nortearam os espaços da mulher no século XIX, para desconstruir processos e valores já instalados no universo ficcional e não ficcional. Valores que não foram impugnados em seu tempo, como deveriam ter sido, pelas ideologias dominantes, porque, em última análise, eram de tais ideologias tributários.

Tendo presente a herança lingüística, as origens e os destinos comuns dos povos de fala espanhola e portuguesa, consideramos que podem ser úteis as reflexões literárias e históricas do presente trabalho, já que se trata de resgatar, entre as ruínas da história do passado recente da América Hispânica, o ser humano mulher, ou mais especificamente a dimensão de ser humano que habita na personagem histórica e que constrói/reconstrói um espaço feminino que permeia escritos do século XIX e também contemporâneos.

Cumpramos aqui ressaltar que o único trabalho que localizamos, no Brasil, que analisa o romance de Martha Mercader, *Juanamanuela mucha mujer* (1980) é a tese de doutorado de Maria Tereza Selistre: *Retratos de mulher na literatura: Brasil e Argentina (1960-1990)*, defendida no Rio Grande do Sul, na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS, no ano 2000. A referida tese analisa seis romances contemporâneos de autores brasileiros e argentinos, publicados entre 1960-1990, com o propósito de traçar a perspectiva da evolução e problematização de protagonistas femininas em obras de autoria masculina e feminina. Além do romance mencionado, analisam-se *Ópera dos mortos* (1967), de Autran Dourado, *Os deuses de Raquel* (1978), de Moacir J. Scliar, *Memorial de Maria Moura*

(1992), de Raquel de Queirós, *Sobre héroes y tumbas* (1961), de Ernesto Sábato, *Púbis angelical* (1979) de Manuel Puig.

Esclarecemos ainda que, na parte denominada anexos, reproduzimos retratos das duas escritoras argentinas e transcrevemos dois textos extraídos da Internet, que tratam da vida e das obras de Juana Manuela Gorriti e Martha Mercader, com o propósito de familiarizar nossos leitores com a bibliografia dessas duas escritoras, que são praticamente desconhecidas do público brasileiro.

1. ESPAÇOS TEÓRICOS

[...] a literatura se produz num constante diálogo de textos, por retomadas, empréstimos e trocas. A literatura nasce da literatura; cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea.

Leyla Perrone-Moisés

Amar a literatura é também apreciar a alegria da descoberta, da ‘verdade finalmente descoberta e esclarecida’, desta parte desconhecida, às vezes maldita, que somente a crítica revela. [...] A crítica é a luz que clareia as obras do passado, sem as ter criado, que as domina, sem provocar seus iguais: é o farol de Alexandria.

Jean-Yves Tadié

1.1 ASPECTOS DO ESPAÇO TEÓRICO: A CRÍTICA, A OBRA, O LEITOR E A SOCIEDADE

Neste capítulo, procuramos estabelecer os pressupostos teóricos que embasam as análises das obras de Juana Manuela Gorriti e de Martha Mercader. Em nossas considerações, destacamos alguns dos postulados centrais dos críticos estruturalistas e semioticistas, focalizando o papel do jogo intertextual no estudo das obras que conformam o *corpus* de nossa pesquisa.

Tristão de Alencar Araripe Júnior (1848-1911) cunhou uma metáfora que sintetiza o trabalho de todos aqueles que pretendem estudar e compreender textos e obras de crítica literária. Segundo este autor (Apud CAIRO, 1996, p. 20), “criticar a crítica é a coisa mais difícil que conheço. O mesmo que saltar por cima da própria sombra”. Com base nessas afirmações, é possível depreender que a compreensão de textos teóricos exige um grande esforço por parte daqueles que se ocupam da análise de textos literários. Para todos os estudiosos de literatura, as obras críticas são um desafio do qual forçosamente não se pode fugir.

Todo trabalho crítico, ainda de acordo com Araripe Júnior (Apud CAIRO, 1996, p. 18), pode ser comparado ao ato de descascar cebolas, como fica enfatizado no diálogo que se estabelece entre Araripe Júnior e o escritor Urbano Duarte (1855-1902), no qual este último, de forma bem humorada, refere-se ao método crítico:

Descascar cebolas fazem todos aqueles críticos que sobre três ou quatro conceitos literários, resumíveis em meia dúzia de páginas, escrevem livros. No centro do fruto, cebola ou qualquer outro, pode existir uma amêndoa de valor; mas para que o leitor atinja esse objeto tem de percorrer capítulos extensíssimos aos quais o escritor se alarga à vontade, dando-se ao prazer pouco lisonjeiro de flunar através de assuntos completamente estranhos à obra criticada. [...]

É um fato bastante comum depararmos com críticos que formulam teorias ou efetuam análises de obras que se transformam em abismos impenetráveis e incompreensíveis para os seus leitores. Dessa forma, nossa meta é evidenciar os pontos principais das teorias críticas propostas por Roland Barthes, Jan Mukarovsky, Georg Lukács, Mikhail Bakhtin, Iuri Lotman e que são relevantes para os capítulos de nossa pesquisa nos quais empreendemos a análise dos textos das duas escritoras argentinas. Parodiando Urbano Duarte, vamos dar relevo às “amêndoa[s] de valor” que, sem dúvida, estão presentes nas produções dos teóricos mencionados.

Roland Barthes é o iniciador, nos anos de 1964-1966, da fecunda polêmica entre a crítica erudita e a *Nouvelle Critique* na França. Barthes (1999, p. 212-213) expõe em *Crítica e verdade* os princípios da nova crítica e, principalmente, a vinculação com as ideologias do momento: existencialismo, marxismo, psicanálise, fenomenologia. Torna-se importante destacar dos escritos barthesianos o conceito de aceitação da pluralidade de sentidos da obra literária, o qual gera também uma pluralidade de interpretações, como afirma acertadamente o crítico francês:

Cada época pode acreditar, com efeito, que detém o sentido canônico da obra, mas basta alargar um pouco a história para transformar esse sentido singular em sentido plural e a obra fechada em obra aberta. A própria definição da obra muda: ela não é mais um fato histórico, ela se torna um fato antropológico, já que nenhuma história a esgota. A variedade de sentidos não depende pois de uma visão relativista dos costumes humanos; ela designa, não uma inclinação da sociedade para o erro, mas uma disposição da obra à abertura; a obra detém ao mesmo tempo vários sentidos, por estrutura, não por enfermidade dos que a lêem. É nisso que ela é simbólica: o símbolo não é a imagem, é a própria pluralidade dos sentidos.

A obra literária fechada, na concepção de Roland Barthes, passaria a ser uma obra aberta na medida em que estaria apta a oferecer a seus intérpretes sentidos plurais e variados. A existência de tais sentidos é que norteia todo o trabalho crítico. Desse modo, é importante salientar que as obras literárias não admitem uma única interpretação, mas estão sempre

abertas a novas interpretações graças aos vários sentidos que se encontram latentes em seu interior.

Paralelamente às afirmações acima, o crítico francês também avalia que a crítica é uma forma de escritura comparada à literatura e que o objeto da crítica não é descobrir verdades, mas oferecer interpretações coerentes: “Certamente, a crítica é uma leitura profunda [...] ela descobre na obra um certo intelegível, e nisso, é verdade, ela decifra e participa de uma interpretação” (BARTHES, 1999, p. 226). Na seqüência de sua argumentação, Barthes (1999, p. 190), tratando do papel do crítico, assinala que “fazer uma segunda escritura com a primeira escritura da obra é, com efeito, abrir o caminho a imprevisíveis trocas, ao jogo infinito dos espelhos, e é esta escapada que parece suspeita”. Desse modo, o trabalho do crítico é oferecer interpretações plausíveis de uma obra, estabelecendo uma segunda escritura sobre uma primeira, que é a obra analisada. Ainda sobre o tema exposto, Barthes (1999, p. 210) tece as seguintes considerações:

É escritor aquele para quem a linguagem constitui problema, que experimenta sua profundidade, não sua instrumentalidade ou beleza. Nasceram então livros críticos, oferecendo-se à leitura segundo as mesmas vias que a obra propriamente literária, se bem que seus autores não sejam, por estatuto, mais do que críticos, e não escritores. [...] o escritor e o crítico se reúnem na mesma condição difícil, em face do mesmo objeto: a linguagem.

O escritor de ficção e o crítico aproximam-se porque ambos dependem da linguagem para construir seus escritos. O romancista elabora seus textos a partir de suas próprias experiências e vivências no mundo do qual faz parte. O crítico, por sua vez, produz um texto que tem por base o discurso de um outro. No discurso crítico transparecem sempre dois tipos de relação — a relação da metalinguagem com a linguagem-objeto e a relação da linguagem com o mundo circundante. Numa obra crítica, geralmente encontramos também “o diálogo de duas histórias e de duas subjetividades, as do autor e as do crítico” (BARTHES, 1999, p.

163). Portanto, esse diálogo de subjetividades é que propicia e diferencia todo e qualquer trabalho crítico, além de ser um fator imanente em toda análise de textos literários.

O crítico literário realiza um trabalho semelhante ao de bricolagem, pois o seu material de estudo é a obra enquanto estrutura, a qual é reduzida a temas, motivos, palavras-chaves, metáforas, citações, referências. Em seguida, o crítico produz uma nova estrutura pela combinação de discursos alheios, quando utiliza as teorias de outros críticos e fragmentos da obra que analisa. Essa nova estrutura é o seu texto, a sua análise e, em suma, uma obra nova. Assim, o trabalho do crítico tem uma dupla função, a primeira a de produzir sentido com a obra dos outros e a segunda, a de construir a sua própria obra com esse sentido, permeado pela própria subjetividade e também pela subjetividade do autor do texto que analisa.

Dos conceitos expostos, destacamos que, para nós, apoiando-nos em Barthes, os textos analisados nesta tese são obras abertas que oferecem aos críticos novas possibilidades de interpretação, ou, dito de outra forma, os escritos de Juana Manuela Gorriti são textos abertos que permitem a sua retomada, a sua reescritura, como comprova o romance *Juanamanuela mucha mujer*, de Martha Mercader. Este é um dos conceitos que sustentam a abordagem da obra das escritoras argentinas.

Antes de prosseguirmos, é conveniente que estabeleçamos a diferenciação entre estruturalismo e semiótica, visto que estaremos referindo-nos a teóricos dessas duas linhas ao longo deste capítulo.

Alguns dos estudos estruturalistas mais discutidos encontram-se presentes em *Análise estrutural da narrativa* (1976), obra que traz artigos de Roland Barthes, A. J. Greimas, Claude Bremond, Umberto Eco, Jules Gritti, Violette Morin, Christian Metz, Tzvetan Todorov, Gérard Genette. As análises propostas por esses autores interessam-se pela estrutura da obra literária, ou seja, encaram os textos como um todo e visam abarcar a sua composição, procurando descortinar as relações que seus componentes sustentam entre si. Enfim, sua

finalidade é a de “atentar na organização e nas relações internas de um texto literário particular” (REIS, 1992, p. 248). Uma análise estruturalista exige a concentração pontual na obra e a sua apreensão em sua totalidade, como uma estrutura intemporal, relegando a um segundo plano a sociedade e a época em que o texto foi criado.

Vários dos estudiosos, que produziram análises com base no modelo estruturalista, aparecem também ligados à semiótica, como é o caso de Roland Barthes, A. J. Greimas, Umberto Eco. Tal ocorrência deve-se ao fato de que há duas orientações principais em relação à semiótica. A primeira é formada por pesquisadores que fazem parte do que se convencionou chamar semiótica estruturalista, enquanto a segunda apresenta teóricos que se apóiam numa ótica gnoseológica, isto é, numa ótica que leva em conta a teoria do conhecimento e encara o texto literário como produtividade, de acordo com posições defendidas pela semióloga Julia Kristeva (1974). Desse modo, as teorias semiológicas e estruturalistas revelam-se complementares, o que se comprova pela mobilidade dos teóricos entre esses dois campos do saber.

A semiótica ou semiologia é a ciência dos signos e o seu surgimento originou-se de pesquisas efetuadas no campo da lingüística por estudiosos como Ferdinand de Saussure, Charles Sanders Pierce, Ernst Cassirer, por exemplo.

O domínio da semiótica, quando se considera o campo específico da literatura, é o texto como prática significante. A semiótica procura debruçar-se sobre o texto literário como participante num processo de comunicação fundamentado na noção de que seu suporte expressivo resulta da utilização de um código lingüístico. A análise parte da mensagem para o código, visando descortinar os vestígios e os resultados da dinâmica de diversos códigos específicos na obra estudada.

Entre os inúmeros teóricos que se destacam no campo da semiologia, os mais conhecidos são Roland Barthes, Umberto Eco, Iuri Lotman, A. J. Greimas e, como precursor

da semiótica, Jean-Yves Tadié (1992, p. 224) aponta o formalista russo Vladimir Propp, com sua obra *Morfologia do conto maravilhoso* (1928). Como se verifica, as várias correntes teóricas do século XX revelam um processo contínuo de evolução, marcado por retomadas e reavaliações, fato que nos obriga a considerá-las em conjunto, utilizando o que é válido e atual em cada uma delas, no intuito de obter uma análise textual mais aprimorada e condizente com nossa proposta que é a de integrar as várias teorias aqui discutidas nos estudos analíticos que são efetuados nos demais capítulos desta tese.

Julgamos também necessário, antes de continuarmos a recortar o vasto campo da teoria literária para discutir e apresentar as reflexões que constroem o cabedal teórico de nosso trabalho, trazer à tona a definição de competência literária para poder oferecer as interpretações plausíveis que o nosso *corpus* de análise demanda.

O crítico Claudio Guillén (1971, p. 102-103) em sua obra *Literature as system* afirma que o conceito de competência literária pauta-se por uma base convencional que é identificável em toda obra literária. Complementando as palavras de Guillén, Teum A. Van Dick (1972, p. 100) define a competência literária como “a habilidade humana ou dos humanos de produzir e interpretar textos literários”. Como se nota, poderíamos considerar a competência literária como a habilidade humana que abrange a produção e interpretação de obras literárias e que se caracteriza por possuir uma base convencional somada à habilidade de produção/interpretação de textos ficcionais, englobando dessa forma autores, teóricos e críticos em qualquer processo de análise de textos literários.

Vitor Manuel de Aguiar e Silva (1980, p. 110) oferece uma exaustiva definição de competência literária aliando-a à competência lingüística. O crítico afirma que nenhum escritor ou leitor, mesmo que conte com fatores intuitivos e inconscientes que em diferentes medidas se acham sob os processos de escritura e de leitura, pode deixar de ter consciência de determinadas regras e convenções literárias, seja para aceitá-las, reduzi-las ou transformá-las.

A competência literária liga-se a dois pontos extremos — a produção de textos (a escritura) e a sua interpretação por meio de um trabalho de metalinguagem da crítica.

Os conceitos de Aguiar e Silva, Van Dijk, Guillén somam-se ao de Roland Barthes uma vez que todos estes conceitos enfatizam o fato de que toda obra de arte e, em particular, a obra literária, é detentora e passível de múltiplos sentidos e interpretações.

Continuando a percorrer os espaços críticos de apoio à presente pesquisa, fazemos uma retrospectiva, principiando pela sistematização e aprofundamento de alguns conceitos da moderna narratologia, verificados nas teorias e discussões dos teóricos do Formalismo Russo. Viktor Chklovski é um desses críticos que analisa os procedimentos específicos de composição das obras literárias, considerando que tais procedimentos não são o resultado da somatória de elementos temáticos e biográficos, como propunha a crítica precedente, ou seja, a crítica biográfica que vigorou no século XIX. De acordo com os postulados de Chklovski (1975, p. 316), os procedimentos de composição do relato são análogos aos procedimentos estilísticos gerais que o escritor emprega como regras de seu ofício.

Um passo mais adiante dá Jan Mukarovsky em relação a Chklovski, quando afirma que na abordagem da obra literária deve-se levar em conta os diferentes fatores inter-relacionados. Estes fatores inter-relacionados dizem respeito aos conceitos provenientes da análise da linguagem levados ao campo da Estética. Mukarovsky (1977, p. 81) então adverte que a estrutura não é a construção de uma obra isolada, mas as relações que essa obra mantém com tudo o que a rodeia. Podemos notar aqui a influência deste último crítico em Roland Barthes (1999, p. 213), que sustenta em *Crítica e verdade* que

uma obra é ‘eterna’, não porque ela impõe um sentido único a homens diferentes, mas porque ela sugere sentidos diferentes a um homem único, que fala sempre a mesma língua simbólica através de tempos múltiplos: a obra propõe, e o homem dispõe.

Tanto na concepção barthesiana quanto na concepção de Mukarovski, a análise de uma obra não pode ser concebida isoladamente porque ela mantém relações com os aspectos externos que a rodeiam e somente levando tais relações em consideração é que se pode apreender os significados e interpretações múltiplas que a obra oferece.

A narratologia do século XX propõe a análise da obra orientada essencialmente à forma do relato, ou seja, a atenção do analista volta-se para a composição do relato (Chklovski). Na década de 1970, intensificam-se os estudos narratológicos com as novas linhas de pesquisa abertas pelas teorias dos Formalistas Russos. Precisamente desse grupo sai a primeira dissidência, quando em 1924, Mikhail Bakhtin (1993) afirma em *Questões de literatura e de estética* que a tendência a se construir uma ciência a qualquer preço e o mais rapidamente possível, conduz a problemas na análise das obras literárias, causando o empobrecimento do objeto submetido a estudo. Desse modo, Bakhtin critica os Formalistas Russos pelo fato de estes centrarem seus estudos na matéria verbal, na palavra, ou seja, exclusivamente nos aspectos formais. As considerações de Bakhtin vão ao encontro da idéia de Mukarovski de que a abordagem da obra literária deve realizar-se levando-se em conta os diferentes fatores inter-relacionados.

Fatores inter-relacionados é um conceito entendido pelo Círculo Lingüístico de Praga, segundo Mukarovski (1977, p. 81), como o fato de se transladar ao campo da Estética os conceitos que provêm do campo da análise da linguagem. Mukarovski é quem adverte que a estrutura não é só a construção da obra isolada, mas a intervenção das relações que essa obra mantém com tudo o que está à sua volta e que entra em contato com ela. Em outras palavras, o autor sustenta que devem ser estudadas as leis gerais que permitem integrar a obra de arte num processo histórico geral e evolutivo.

Com Mukarovski instala-se uma relação dialética das obras de arte com os outros campos da cultura. Apesar do moderno enfoque dos estudos literários de Mukarovski a partir

da estética semiológica, ainda não se havia atingido uma clara definição das teorias sociológicas na sua relação com a literatura e que só se acentuam a partir da segunda metade do século XX, isto é, a partir dos anos 50, com estudiosos como Lucien Goldman, Robert Escarpit, Georg Lukács.

O teórico David Viñas Piquer (2002, p. 381) em sua *Historia de la crítica literaria* atesta que todas, ou pelo menos a maioria das idéias da Teoria Literária contemporânea, encontram-se apontadas nas reflexões semiológicas de Jan Mukarovski. Piquer atesta que a análise estética das obras literárias deve agregar também a perspectiva histórica. Dessa maneira, o crítico coloca em paralelo a evolução artística com a evolução histórica da humanidade. Dito de uma outra forma, a análise de corte sincrônico não pode dispensar a descrição diacrônica, porque não se pode excluir a noção de evolução do terreno literário e em consequência desses fatos, é impossível não se levar em consideração as relações que se estabelecem entre a obra literária e o meio social no qual ela é produzida.

O grande salto dado por teóricos como Lukács, Goldman, Escarpit em relação às teorias propostas pelos Formalistas Russos é o fato de que esses estudiosos preocuparam-se em relacionar e descrever as relações entre a sociedade e a obra literária, pois, como afirma Jean-Yves Tadié (1992, p. 163), a sociedade

existe antes da obra, porque o escritor está condicionado por ela, reflete-a, exprime-a, procura transformá-la; existe na obra, na qual nos deparamos com seu rastro e sua descrição; existe depois da obra, porque há uma sociologia da leitura, do público, que, ele também, promove a literatura, dos estudos estatísticos à teoria da recepção.

Diferentemente do que propunham os teóricos do Formalismo Russo, o estudo imanente da obra literária, ou seja, a análise deveria centrar-se exclusivamente no texto literário, os críticos da sociologia da literatura procuram estabelecer ligações entre as obras analisadas e a sociedade no seio da qual elas surgiram. Segundo as ponderações de Jean-Yves

Tadié o autor, a obra e o leitor fazem parte de um universo comum – a sociedade – no qual se inserem. Devido a esse fato, o meio social não poderá ser menosprezado nas análises e nos estudos dos textos literários.

As relações entre literatura e sociedade não são novidade, pois desde fins do século XVIII, Joham Gottfried Herder (1744-1803), escritor alemão, autor de obras ficcionais e também teóricas, observou e analisou a conexão entre literatura e meio ambiente, paisagem e costumes. Ele inaugura o que consideráramos como uma “pré-sociologia”, que lhe possibilitará transformar-se num dos mais importantes teóricos do Romantismo, ao afirmar que a poesia é a expressão da alma de cada povo.

Vale destacar que, diante de uma enorme variedade de tendências voltadas para a análise das relações entre literatura e sociedade, serão críticos do Marxismo, no século XX, que irão retomar e apresentar novas direções para os estudos que buscam conectar a sociologia e a literatura.

Embora Marx tenha exposto suas idéias entre 1840 e 1850, impõe-se dogmaticamente o que se considerou como Realismo Socialista a partir de 1932. A crítica marxista, que conta com figuras como Georg Lukács, Lucien Goldman, Walter Benjamin, Theodor Adorno e Mikhail Bakhtin, está preocupada em mudar e transformar a realidade e não em interpretá-la. Desse modo, a crítica marxista tem como objetivo o estudo das implicações sociais e ideológicas na obra literária.

Assim sendo, o que se considera como Realismo Socialista ou soviético, na sua essência, baseia-se em uma estética conservadora que, paradoxalmente, está de acordo com o gosto burguês e, em conseqüência, torna-se uma estética que rejeita figuras consideradas como ícones da vanguarda tais como Pablo Picasso, Stravinsky, T. S. Eliot. Um outro paradoxo verificado nos críticos marxistas aparece quando estes se mostram radicais no plano

político, mas no plano estético rejeitam mudanças. Dessa forma, as pesquisas de vários teóricos marxistas ficaram seriamente prejudicadas.

Este é o caso, por exemplo, de Georg Lukács (1885-1971), considerado como um dos críticos mais importantes do século XX. Ele pode ser visto como o diferencial entre os inúmeros críticos marxistas, porque estuda a literatura a partir de um ponto de vista sociológico, deixando em segundo plano as condições econômicas. O referido crítico, em *Teoría de la novela* (1966), deixa de lado a luta de classes como fator determinante das diferenças de cosmovisão da sociedade, apoiando-se no princípio de que cada época histórica tem sua própria visão de mundo, e cria os conceitos de civilizações fechadas e problemáticas.

As primeiras, civilizações fechadas, são civilizações que para todos os questionamentos humanos têm respostas, porque ainda acreditam nos deuses, tudo parece perfeito e acabado. Já nas civilizações problemáticas, o mundo deixa de ser controlado pela transcendência e está imerso numa época sem deuses, o que gera uma angustiante sensação de solidão. Lukács afirma em *Teoría de la novela* (1966) que, no terreno das formas literárias, as condições de sua existência dependem diretamente de uma dialética histórico-filosófica. Quando essa dialética muda e as formas literárias ligadas a ela não podem continuar expressando o que lhes era imanente, terminam desaparecendo.

Como exemplo do que afirma Lukács, pode-se citar a epopéia, que foi o gênero de uma civilização fechada e que teve que desaparecer para dar espaço a outro gênero novo, o romance, que se encarregou de representar uma civilização problemática. O romance é o gênero que se caracteriza pela existência de um mundo sem deuses, que deverá, portanto, refletir um novo panorama e a sua estrutura será conflitiva, porque tal estrutura refletirá a perda da totalidade e o saudosismo instaurados por essa perda.

A procura da unidade e da totalidade que a epopéia representava, torna-se um sonho utópico, inalcançável. O teórico húngaro afirma que o romance é a forma literária de uma

nova era, com mudanças também na concepção do herói, o qual passa a ser um sobrevivente de um mundo em constante mudança. É um herói problemático, na medida em que está à procura de valores absolutos que nem ele mesmo conhece. Essa permanente busca, essa eterna frustração concebe o herói como descrente, sem esperanças de alcançar qualquer ideal, e é precisamente esse tipo de herói problematizado que vai usar amplamente o recurso estilístico da ironia como arma de defesa. Neste ponto, Georg Lukács, mais que um crítico, transforma-se quase num filósofo que analisa a condição humana da sociedade ocidental. O crítico húngaro desenvolve uma sociologia das formas literárias porque acredita que não é no conteúdo, e sim nas formas, que se encontra aquilo que pode ser considerado como verdadeiramente social no campo da literatura.

1.2 VEREDAS TEÓRICAS: INTERDISCURSIVIDADE, INTERTEXTUALIDADE E RECEPÇÃO TEXTUAL

Se Lukács encontrava-se próximo à linha de trabalho dos Formalistas Russos, os quais combinavam os princípios básicos da poética formalista com os da poética sociológica, é com Mikhail Bakhtin (1895-1975) que a poética sociológica atinge o seu grau máximo de expressão. A partir do estabelecimento da convenção de que todo signo é ideológico, ou seja, de que por trás de todo signo esconde-se uma ideologia determinada, Bakhtin estuda as obras de Dostoiévski e Rabelais. Como já dissemos, esses estudos, realizados na Rússia por volta de 1924, fazem parte daqueles que serão conhecidos no Ocidente, nas décadas de 60 e 70, através dos seus principais tradutores, os críticos Julia Kristeva e Tzvetan Todorov, divulgadores, portanto, dos escritos bakhtinianos em Paris.

Mikhail Bakhtin centra seus estudos nas relações entre indivíduo e sociedade e entre pensamento e linguagem. Esse crítico considerava errôneo abordar as obras literárias analisando-se unicamente seus aspectos formais, uma vez que se faz necessário levar também em consideração o conteúdo, o qual permitiria interpretar a forma de um modo mais profundo que o hedonista — referência a todos aqueles que são partidários ou defendem os prazeres e a liberdade como única forma de atingir a felicidade — de acordo com suas considerações (BAKHTIN, 1989, p. 21).

O teórico russo propõe o estudo da língua como diálogo vivo e não só como código. As línguas, na sua concepção, não são somente sistemas de signos, mas também entidades culturais e históricas. E, do mesmo modo, um texto literário não é só um sistema de signos concretos, mas resultado dos textos do passado, do presente e de todos os textos que existirão no futuro.

O crítico David Viñas Piquer (2002, p. 461), quando comenta a obra de Bakhtin, afirma que cada texto evoca uma história de textos, além de acrescentar que a metodologia de Bakhtin propõe a busca das diferentes vozes que ressoam num texto para que se possa escutar o diálogo que estabelecem. Na sua opinião, no Formalismo Russo e também no Estruturalismo, a preocupação dos analistas pela forma levou à desconsideração do contexto histórico e da função social da linguagem, que são dois aspectos fundamentais no momento de se interpretar o significado de um texto. Bakhtin incorpora em seus estudos o emissor, o receptor e o contexto histórico e social no qual se produz a comunicação, reflexões que serão essenciais em nossas análises.

Bakhtin (1989) considera que o romance é o gênero que melhor reflete a modernidade, que melhor permite analisar o discurso social, e que se transforma no principal caminho para se conhecer o mundo e os usos da linguagem que o homem realiza. O referido teórico não constrói uma teoria do romance como o faz Lukács, mas estabelece uma teoria do discurso

romanesco. Fixa, então, os conceitos do romance dialógico, que é aquele no qual a polifonia de vozes permite o dialogismo. Segundo o princípio da polifonia, o romancista introduz várias vozes na sua obra e as deixa dialogar entre si. A novidade consiste em perceber como a voz do autor não se interpõe às vozes das personagens, uma vez que estas expressam seus pensamentos e têm acesso direto às suas consciências. Como ocorre na vida real, as personagens apresentam-se a si mesmas com suas próprias palavras, com seus atos, como na representação teatral, o que nos permite conhecê-las na medida em que estas vão se expressando, agindo, interagindo e que, por sua vez, ajudam também o espectador a conhecer as outras personagens.

Por intermédio do recurso estilístico comentado acima, o romancista está, em certa medida, ausente do recinto do romance, fato que se expressa nas mudanças das pessoas discursivas no âmbito da narração. Esta possibilidade de ocultamento do autor é que permite o aparecimento da polifonia na narrativa romanesca. Bakhtin coloca as origens remotas deste recurso nos gêneros heróico-cômicos da antiguidade clássica, tais como o diálogo socrático e a sátira menipéia, gêneros que foram cultivados por Miguel de Cervantes Saavedra, François Rabelais, Jorge Steiner, Joaquim Maria Machado de Assis, dentre outros.

O dialogismo bakhtiniano encaminha-se para destacar a diversidade lingüística da sociedade. Esse dialogismo compreende a heterofonia, a qual expressa a diversidade de vozes do discurso narrativo; a heteroglossia, que é o emprego de diferentes níveis de linguagem num texto; a heterologia, cujo significado é a alternância de variantes lingüísticas individuais. As relações dialógicas aparecem através do plurilingüismo que é a forma pela qual se manifestam a heterofonia, a heteroglossia e a heterologia, expedientes que o romancista administra para reconstruir a experiência humana de modo verbalizado.

No livro sobre Rabelais, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (1987), Bakhtin desenvolve o conceito de carnavalização e analisa os recursos mais conhecidos deste procedimento que são a paródia, a ironia e a estilização.

Sobre o conceito de estilização, é válido ressaltar que se trata de uma técnica ou de uma estratégia estilística na qual o autor emprega palavras alheias para expressar suas próprias idéias. A ironia, de acordo com as teorizações bakhtinianas, não consiste em só dizer o contrário do que se quer dizer, pois o locutor irônico quer deixar evidentes os vários sentidos relacionados a um fato ou a uma situação de uma só vez. Já a paródia é o recurso com o qual fica claramente refletida a outra voz, a da elocução parodiada. Quer na paródia, quer na ironia, dá-se o fenômeno da bivocalidade, ou seja, duas vozes são expressas de uma única vez. Uma delas, a oficial, e a outra, a voz transgressora, que é a paródia ou a ironia, conforme o caso. A estilização, a paródia, a ironia, de acordo com David Viñas Piquer (2002, p. 464-468), são meios ou procedimentos que revelam a “alteridade” da linguagem e que permitem também oferecer uma visão dual do mundo, que consiste na parte oficial, comumente aceita numa sociedade e na parte não-oficial, que é subversiva, contrária e, portanto, avessa aos usos e costumes dessa mesma sociedade.

O estudioso Cristovão Tezza (2003), em seu livro *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o Formalismo Russo*, conclui que Bakhtin considera o romance não como um gênero fechado, mas como um gênero historicamente aberto, pluri-estilístico, plurilíngüe e plurivocal. Tezza apóia-se nas próprias palavras de Bakhtin expressas em seu texto *The dialogic imagination: four essays* (2000) para sustentar suas conclusões. Para o teórico russo, portanto, o romance é um gênero, pois

o romance pode ser definido como uma diversidade de tipos de discursos sociais (algumas vezes mesmo de diversidades lingüísticas) e uma diversidade de vozes individuais, artisticamente organizadas. A estratificação interna de qualquer língua nacional única em dialetos sociais, comportamentos característicos de grupos, jargões profissionais, linguagens

genéricas, linguagens de gerações e de faixas etárias, linguagens tendenciosas, linguagens das autoridades, de vários círculos e de modas passageiras, linguagens que servem a propósitos sociopolíticos específicos do dia, mesmo da hora (cada dia tem seu próprio *slogan*, seu próprio vocabulário, sua própria ênfase) — essa estratificação presente em toda linguagem num dado momento de sua existência histórica é o pré-requisito indispensável do romance como gênero. (Apud TEZZA, 2003, p. 40).

O romance, enquanto gênero, estratifica-se em vários níveis de linguagem e em várias vozes discursivas, fatores que contribuem para sua perdurabilidade e renovação, já que é sempre passível de ser retomado, reescrito, reinterpretado, porque é uma obra aberta. Além disso, referenda e permite novas análises e interpretações, sempre que a crítica estiver disposta a encará-lo e a aceitar novos desafios com o intento de relê-lo e de reavaliá-lo.

Quando comenta a obra *Problemas da poética de Dostoiévski*, de Mikhail Bakhtin, Cristovão Tezza (2003) assegura que a teoria bakhtiniana sobre as narrativas do escritor russo é uma forma historicamente amadurecida de uma tendência da prosa romanesca de natureza centrífuga, uma vez que, para Bakhtin, os gêneros romanescos foram se construindo mais ou menos à margem do mundo oficialmente estabelecido. Os gêneros nutrem-se de forças descentralizantes que incluem as categorias do riso popular, de realismo grotesco e da oralidade concreta, que se abre à multiplicidade das linguagens tais como os jargões e as marcas formais de estilos. Essa linha estilística tomará conta do século XIX até se afirmar na diversidade da imagem do romance contemporâneo. Em função dessa tendência romanesca descentralizadora das visões monolíticas do mundo, Bakhtin postula que em toda cultura de raiz popular, não-oficial, aparecem momentos cíclicos de uma carnavalização demolidora das estruturas hierárquicas que incluem valores políticos, morais, ideológicos, estéticos e religiosos.

O processo de carnavalização, como cosmovisão do mundo medieval, é o que reflete a obra de Rabelais segundo Bakhtin, que desvela o que o carnaval representa em termos de “inversão de valores”. Entretanto, este conceito de carnavalização não pode ser usado como

“definição avulsa”, aplicável a qualquer lugar como unidade estrutural. Segundo Tezza, o mesmo perigo correm conceitos como dialogismo, polifonia, monologismo, os quais Bakhtin emprega referidos à literatura dostoievskiana, quando analisa o potencial dialógico do romance no século XIX. No caso específico da análise da obra de Dostoievski, polifonia corresponde a um conceito vinculado a categorias filosóficas, apesar do fato de Bakhtin terminar por definir o escritor russo como o primeiro grande autor polifônico da literatura.

O termo polifonia desaparece das obras de Bakhtin publicadas entre 1930 e 1940, substituído pelo conceito de “plurilingüismo”. Com os demais termos assinalados antes, estilização, paródia, ironia, próprios do repertório bakhtiniano, criou-se no acervo crítico um processo de vulgarização, que tornou tais conceitos “avulsos”, isto é, válidos para todo e qualquer uso crítico, deixando-se de lado sua vinculação com as teorias histórico-filosóficas da linguagem que lhes davam sustentação.

Como bem aponta Cristovão Tezza (2003, p. 245), deve-se levar em conta, para compreender esse processo de vulgarização de conceitos, o fato de que na teoria literária dos anos 60, época na qual foi traduzida a obra de Bakhtin, estava em pleno apogeu o estruturalismo, no qual imperavam, na concepção da linguagem, os pressupostos formalistas. O resultado de tal situação foi que as noções de dialogismo, polifonia, plurilingüismo terminaram por se encaixar, sem nenhum conflito, nos tópicos popularizados e simplificados que giravam em torno do conceito de intertextualidade, categoria puramente gramatical. Dessa forma, corria-se o risco de se usar termos saídos da esteira da filosofia como instrumentos de análise estilística, sem nenhuma correlação com as propostas iniciais do próprio Bakhtin.

Quando o pesquisador russo alude às vozes emolduradas, de acordo com David Viñas Piquer (2002, p. 468), está se referindo aos enunciados que precedem e se sucedem em todo texto, estabelecendo dessa forma uma relação dialógica com eles. Este processo é também

chamado por Bakhtin de interdiscursividade. Alguns anos mais tarde, a semióloga Julia Kristeva (1969) propôs o nome de intertextualidade ou diálogo entre textos para o mesmo fenômeno concebido por Bakhtin.

A diferença entre o conceito bakhtiniano e o de Kristeva aparece quando Bakhtin menciona a mudança da ideologia originária que se produz no primeiro texto ao incorporar o segundo. O texto originário é recontextualizado e o texto incorporado impregna-se de novo significado, resemantiza-se. Logo, as semelhanças entre os textos são ilusórias, uma vez que, embora transpareça um diálogo, a significação de cada um dos textos modificou-se totalmente, porque variaram as circunstâncias sociais. Quando Julia Kristeva e os semioticistas passaram a empregar o conceito de intertextualidade, dissociaram desse termo a idéia de vozes emolduradas, porque não levaram em conta a ideologia dos dois textos em questão. Tais críticos ativeram-se somente ao nível textual, sem se comprometer ou se deixar influenciar pelas ideologias presentes em tais textos.

Uma posição diferenciada dos críticos mencionados acima é assumida por Iuri Lotman, um dos representantes do pós-formalismo soviético da Escola de Tartú que, junto a outros formalistas, tentou integrar os estudos do funcionamento do texto literário, como signo cultural, com a teoria da informação e com os estudos históricos-ideológicos, como aqueles empreendidos por Bakhtin e alguns semiólogos, por exemplo, Umberto Eco e Roland Barthes. Lotman sintetiza em seu livro *A estrutura do texto artístico* (1978) o que consideraríamos como uma das principais aportações à semiótica especialmente literária, quando afirma que o objeto artístico entra em processo de produção de sentido somente se o receptor entende o que se quer dizer ou representar mediante esse objeto artístico.

Às considerações acima, Iuri Lotman (1978, p. 37) agrega uma conclusão que julgamos válida transcrever, pois referido crítico assinala que

o texto artístico oferece a diferentes leitores diferentes informações a cada um, na medida da sua capacidade; oferece igualmente ao leitor uma linguagem que lhe permite assimilar uma nova porção de dados em uma segunda leitura.

Nas observações de Lotman nota-se que o teórico assinala um papel de destaque para o receptor da obra, uma vez que a recepção, a compreensão e a interpretação de tal obra vai depender da capacidade, da vivência e das experiências do leitor e pode ser renovada e ampliada a cada nova leitura do texto que ele realizar. As afirmações de Lotman vão ao encontro das várias versões de competência literária que comentamos anteriormente e que ligam a análise de uma obra à esfera de sua recepção, representada pela figura do leitor, porque, em suma, é da competência literária que vai depender a realização de uma interpretação coerente da obra literária.

Algumas considerações de David Viñas Piquer (2002, p. 476) complementam o pensamento de Lotman exposto anteriormente. Segundo Viñas Piquer, a obra

oferece ao leitor só a informação que necessita e para cuja percepção está preparado. [...] a decodificação completa de uma obra implica o conhecimento dos códigos que permitem a dupla decodificação, a denotativa e a conotativa.

Portanto, é da obra que partem as informações para que o receptor possa efetuar a sua leitura e o crítico, a sua análise, levando-se em conta que, para decodificar essa obra, o leitor necessita do conhecimento de vários códigos sócio-culturais que o auxiliarão nessa tarefa.

Retornando às ponderações de Iuri Lotman, notamos que, para esse crítico, um texto literário é um signo que opera num amplo contexto cultural. Esse contexto cultural supõe, além da análise literária dos elementos internos do texto, estar atento às relações externas desse mesmo texto com o contexto sócio-cultural, isto é, dominar não só o código lingüístico da obra literária, mas também outros códigos e subcódigos culturais no nível da conotação, para que assim se possa chegar à compreensão do significado da obra literária.

Sobre o método semiótico, acrescentaríamos que a arte, segundo Lotman, não existe somente para ser percebida, como afirmava Viktor Chklovski, mas também para ser interpretada e compreendida, porque a interpretação é uma necessidade cultural, ou, como afirma o próprio Lotman (1978, p. 473), “a atitude natural dum leitor frente aos textos é tentar compreender seu conteúdo”. Dessa maneira, agregaríamos que uma atitude lógica do receptor de um texto é efetivar a sua interpretação, fator que é propiciado e exigido pela condição de leitores críticos de obras literárias.

Abordamos nesta parte da tese os nossos pressupostos teóricos. Discutimos as posições de estudiosos que fazem parte do Formalismo Russo, do estruturalismo, da semiótica e da sociologia da literatura. Nesse sentido, procuramos empreender uma crítica que seja “integradora”, de acordo com as concepções de Antonio Candido (1985, p. 4), que tece as seguintes considerações sobre as diversas teorias que são empregadas na análise de obras literárias:

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

Para Candido, a interpretação e a análise de uma obra devem levar em consideração os dois posicionamentos assumidos pela crítica, isto é, as teorias que abordam o texto literário numa perspectiva imanentista, como estrutura independente de outros fatores, e também aquelas que privilegiam o contexto social no qual a obra se insere. Assim, esses diferentes pontos de vista teóricos poderiam ser empregados de modo a propiciar ao crítico os elementos

e os fundamentos para um estudo mais completo e aprofundado do seu objeto de análise, isto é, do texto literário.

Levando em conta esse posicionamento de Antonio Candido, em nossas análises das obras selecionadas, vamos estudá-las como fruto do contexto social e estabelecer as relações que se fizerem necessárias entre a vida e a obra das escritoras argentinas e o momento histórico do qual fazem parte, ressaltando a forma pela qual se constrói e se afirma o espaço da escritura feminina no século XIX e a sua releitura, no século XX, efetuada por Martha Mercader.

No processo de reescritura e de releitura das obras gorritianas, valer-nos-emos dos postulados teóricos de Mikhail Bakhtin e Julia Kristeva para estudar e analisar o processo intertextual instaurado entre as obras das duas autoras, destacando em que medida esse processo revitaliza as obras do passado, atribui-lhes novos significados e propicia uma reavaliação e revalorização dos escritos de Juana Manuela Gorriti por parte da crítica contemporânea.

2. OS ESPAÇOS REAIS E OS ESPAÇOS ARBITRÁRIOS DA AMÉRICA HISPÂNICA

En Potosí la plata levantó templos y palacios, monasterios y garitos, ofreció motivo a la tragedia y a la fiesta, derramó la sangre y el vino, encendió la codicia y desató el despilfarro y la aventura.

Eduardo Galeano

Minha profissão é a literatura, e nessa profissão há menos experiências de mulheres do que em qualquer outra, com exceção da arte dramática — menos, quero dizer, que são peculiares a mulheres. Porque a estrada foi aberta muitos anos atrás — por Fanny Burney, Aphra Behn, Harriet Martineau, Jane Austen, George Eliot — muitas mulheres famosas, e muitas mais desconhecidas e esquecidas, que vieram antes de mim, tornando a trilha suave. Portanto, quando vim a escrever, havia poucos obstáculos concretos em meu caminho. Escrever era uma ocupação respeitável e inofensiva. A paz familiar não foi quebrada pelo arranhão de uma caneta.

Virginia Woolf

2.1 OS ESPAÇOS GEOGRÁFICOS, ECONÔMICOS E SOCIAIS

Os espaços físicos da geografia da América foram sempre motivo de controvérsias, batalhas, tratados, desafios. Logo após o seu descobrimento, iniciou-se uma série de questionamentos que ainda hoje perduram e preocupam. Acreditamos que, diante da paisagem e da natureza exuberantes recém-descobertas, Colombo deve ter-se indagado aonde tinha chegado, se ao paraíso terrestre ou às Índias. Tais questões demoraram séculos para serem respondidas. Diante desse imenso espaço desconhecido que, muitas vezes parecia convidativo e até de fácil acesso, mas que outras vezes tornava-se um caminho que culminava com a morte de quem ousasse percorrê-lo, os europeus partiram para uma conquista avassaladora, de verdadeira invasão, ignorando e desconhecendo em todos os momentos os direitos e os limites do outro. Nada deteve os passos daqueles que deixaram tudo o que tinham na metrópole para levar também tudo que encontrassem de valor na América. Desse modo, os descobrimentos expandiam os limites físicos de um mundo que avaliava e considerava os demais, os indígenas encontrados em terras americanas, a partir de um eixo central, que era sempre a Europa.

A América nasce, poderíamos dizer, sem a demarcação dos espaços físicos, reais, porque quando se finda o século XV, a ciência cartográfica, que já havia desenhado os mapas do mundo até então conhecido, colocara-os a serviço dos impérios modernos, ignorando a outra metade da terra. O início da história da cartografia principia com as cartas de “portulanos”, que são coleções de planos de diversos portos, encadernadas em forma de atlas e que vão adquirir enorme valor com as grandes descobertas marítimas empreendidas pelos europeus. Sendo assim, as cartas de portulanos eram procuradas como valiosos tesouros pelos marinheiros da época que, desse modo, instrumentalizavam e favoreciam a conquista imperial.

Quando Colombo chegou à América, não se tinha noção da extensão de terras encontradas pelo genovês. Os povos navegantes, antes de Colombo, tinham-se aventurado pelo Mediterrâneo, chegando ao Oriente, Catay (China), Cipango (Japão), Taprobana (Ceilão), mas nunca chegaram ao Atlântico porque tinham pelo “Mar Tenebroso” um respeito mítico referendado por lendas terríveis que aconselhavam os marinheiros a não se afastarem das então recém-avistadas costas da África.

As descobertas de novas terras fizeram com que a cartografia oficial incluísse sua presença nos mapas existentes, forçando referida ciência a “criar” um espaço que não existia, ainda que os navegadores não soubessem exatamente aonde tinham chegado.

Nascemos sem espaço e diríamos que fomos batizados com o nome errado. Cristóvão Colombo, nosso descobridor, de quem deveríamos ter herdado o nome para o nosso Continente, morre quase cego e na miséria, sem estar consciente de que descobrira novas terras, acreditando, até o fim da vida, haver chegado às Índias. As terras descobertas por Colombo receberão o nome de outro navegador famoso, Américo Vespúcio. Segundo dados históricos não muito precisos, parece que este florentino afirmou ter participado das quatro expedições de Colombo e intitulou-se descobridor da “Terra Firme”. Algumas dessas informações aparecem nas famosas *Letteras*, escritas em 1503 e publicadas em onze edições, em diferentes línguas. As cartas mencionadas transformam-no em “descobridor” das novas terras e lhe dão o direito de dar o seu próprio nome a elas. Assim se desenham os primeiros mapas do Novo Mundo e os primeiros espaços da América, a partir de um engano que se tentou reparar demasiadamente tarde e com pouco sucesso, já que continuamos a chamar o continente de América e seus habitantes de americanos.

Foram os frades da abadia de Saint-Dié, em Lorena, na França, que deram a conhecer ao mundo as Cartas de Vespúcio, as quais, além de apresentar questões e assuntos

controversos, contradiziam também a Geografia de Ptolomeo. Dessa maneira, podemos poderar, juntamente com Manuel Durán (1984, p. 288), que se

América nació entre confusiones, errores y malentendidos, si su descubrimiento es el extraño cruce de leyendas fantásticas y errores geográficos, si las hadas madrinas que presiden su nacimiento son la imaginación, la fantasía, la leyenda y la literatura, esto no puede dejar de tener consecuencias para el ulterior desarrollo de las letras, y en particular de la narrativa.

Desde a sua descoberta, a América foi um campo aberto para a fantasia, para a imaginação. É do cruzamento de fantasias, lendas e literatura que o novo continente assegura a sua existência e se firma como uma fonte em potencial para a ficção narrativa.

Entretanto, antes de assegurar seu espaço geográfico, a América Latina, após o seu descobrimento, tornou-se um “pomo” de muitas discórdias para as nações espanhola, inglesa e francesa e, para os “americanos”, seus legítimos donos, o espaço físico começou irremediavelmente a desaparecer. O conquistador tomou posse das terras e abriu as comportas não só da imaginação dos europeus, mas também da cobiça, da aventura e do enriquecimento rápido. A expansão da fé, justificativa das metrópoles européias para intrometer-se e dominar novas regiões e povos, como foi o caso da Espanha em relação à América e de Portugal em relação ao Brasil, foi um mero pretexto para encobrir outros objetivos bens menos nobres, como a busca de riqueza, a escravização e dizimação de várias civilizações indígenas.

Em conseqüência de tais fatos, com os descobrimentos dos navegantes do século XV, os espaços geográficos alongaram-se para a Europa e se estreitaram cada vez mais para América, pois, apesar dos 18.000 quilômetros quadrados de terras descobertos segundo Mario Casalla (2003), os quais representavam quase trinta vezes a superfície da Península Ibérica, os autóctones começaram a perder o espaço do qual eram senhores naturais e a senti-lo cada vez mais incômodo no decorrer dos séculos seguintes.

Quando os habitantes da América começaram a perder seu espaço geográfico para os invasores europeus, concomitantemente passaram a perder, também, o que na cultura ocidental significa espaço econômico. Embora as culturas indígenas não tivessem essa concepção, a perda desse espaço a que nos referimos centra-se na extração de suas riquezas minerais. Em nome do rei da Espanha foram “transferidas” à Europa cento e uma mil toneladas de ouro e dezesseis mil oitocentas e oitenta e sete toneladas de prata no período que vai de 1501 a 1650. Em um século e meio, o ouro da América superou três vezes as reservas de metais valiosos de toda a Europa, de acordo com dados fornecidos pelo historiador Mario Casalla (2003, p. 71).

A cidade de Potosí, rica em minas de prata, localizada no alto Peru, forneceu grandes quantidades desse metal à coroa espanhola, como ressalta David Rock (1994, p. 43) em sua obra intitulada *Argentina 1516-1987. Desde la colonización hasta Alfonsín*, por meio das seguintes colocações:

Se había descubierto plata allí [Potosí] en 1545, pero la producción fue bastante pequeña hasta 1572, cuando se introdujo el proceso de la amalgama de mercurio y la aplicación más amplia de la ‘mita’, la reunión de mano de obra forzada en las minas. La producción de plata aumentó de menos de 130.000 marcos a comienzos de la década de 1570-80 a un millón de marcos en 1592, época en la cual las minas también empleaban entre 13.000 y 17.000 trabajadores mitayos. [...]

Como se nota, grandes quantidades de prata eram extraídas das minas de Potosí e enviadas à metrópole espanhola, o que deveria fortalecer economicamente a nação espanhola, mas o que efetivamente acaba ocorrendo é exatamente o contrário, ou seja, o seu empobrecimento paulatino e a sua decadência.

Instala-se um paradoxo em relação à situação mencionada pois, apesar das riquezas — metais preciosos principalmente — que chegavam à Espanha, essas riquezas não ficavam ali, indo parar nos cofres dos banqueiros dos reinos da Inglaterra, da França, da Alemanha ou da

Holanda, como pagamento de empréstimos feitos à Espanha para gastos com suas chamadas guerras santas. Tais guerras tinham como propósito aparente a expansão do cristianismo, entretanto visavam a conquista e a exploração de novas terras. A Espanha e a América, dessa maneira, produziam riquezas que enriqueciam a terceiros, fato que acarretará ou, pelo menos, influenciará bastante na decadência do reino espanhol.

Vale ressaltar que o reino espanhol passou por um período de desenvolvimento, crescimento e grandes conquistas, quando subiram ao trono os Reis Católicos Fernando e Isabel. Seu reinado foi marcado pela aplicação aos negócios e ao comércio em geral de uma inteligente política de expansão da economia nacional e de proteção às manufaturas locais. Contudo, tais medidas foram sistematicamente modificadas com a chegada ao trono da casa dos Áustrias de monarcas estrangeiros, que nem sequer falavam espanhol. Como bem assinala Mario Casalla (2003, p. 70) em relação ao rei Carlos I, “no hablaba castellano y las súplicas de las Cortes para que aprendiese, al menos el idioma [...] a fin de que [comprendiese] mejor a sus súbditos y [fuese] mejor comprendido por ellos” foram ignoradas, fato que prejudicou não só o reino da Espanha, mas também suas colônias de além-mar.

Em 1516 começa a decadência da Espanha, quando Carlos de Gante, neto dos Reis Católicos e de Maximiliano da Áustria e de Maria de Borgonha, foi nomeado Carlos I da Espanha e V da Alemanha, herdeiro da coroa de Aragão, da Sicília e de Nápoles pelo rei Fernando, e, pela avó Isabel, da coroa de Castela, das Canárias e de todo o Novo Mundo descoberto e por descobrir, além de monarca dos territórios centro-europeus da Áustria e dos Países Baixos.

A política imperial da casa dos Áustrias custou um alto preço à nação espanhola tanto humano, quanto econômico porque impediu a expansão do comércio, quando deixou de proteger a indústria e as manufaturas locais, culminando de regalias uma nobreza parasitária e improdutiva.

O ouro americano cumpriu seu papel fundamental, que foi o de atender e suprir os gastos com as guerras e com os complicados processos de empréstimos e embargos feitos ao reino espanhol, que não trouxeram nenhum benefício nem à economia da coroa e tampouco ao Novo Mundo. Vale lembrar que os metais preciosos chegavam à Espanha às custas do esforço dos americanos que o extraíam e essas riquezas, como já dissemos, não permaneciam por muito tempo no reino espanhol, já que estavam destinadas ao pagamento das dívidas contraídas com as guerras de religião e, além disso, mantinham uma nobreza que, pelo fato de ostentar títulos nobiliários, não pagava impostos. Dessa forma, todo o peso fiscal recaía sobre os setores mais pobres, que eram efetivamente os que produziam, dado que os nobres fidalgos acreditavam ser desonra ocupar-se de trabalhos de qualquer índole. Assim, os bancos de empréstimos, principalmente alemães e flamengos, recebiam anualmente como pagamento de títulos da dívida espanhola cerca de 65% das suas rendas, conforme dados fornecidos por Mario Casalla (2003).

A política econômica de estrangeirização imposta pela casa dos Áustrias continuou com Felipe II (1556-1598) que acrescentou aos gastos de guerras, os gastos com a perseguição religiosa a judeus e mouros, fato que deixou a economia da metrópole sem artesãos e comerciantes. Esses artesãos e comerciantes foram muito bem aproveitados nos reinos de Portugal e da Inglaterra, para onde levaram seus conhecimentos técnicos e suas manufaturas.

Os resultados de tanta imperícia nos reinados de Felipe I e II, aliados a uma política de valorização de tudo o que era estrangeiro e ao descuido da economia local, refletiram-se também na literatura do século XVII. Uma Espanha decadente e endividada, após ter sido a maior potência do mundo aparece recriada, por exemplo, na obra *Lazarillo de Tormes* (1554), de autor anônimo, que se mostra como um antecedente e sintoma da crise espanhola. Em seguida, no *Guzmán de Alfarache* (1ª. parte – 1599, 2ª. parte – 1604) , de Mateo Alemán

(1547-1614), surge uma sociedade toda corrompida, falida, na qual todos roubam, mentem e conspiram o tempo todo e, de forma ainda mais contundente, no texto de Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645), *La vida del buscón llamado Don Pablos* (1626), os problemas e os males de uma Espanha decadente são explorados em profundidade. Nessa obra, são retratadas a falsidade da vida na corte e as misérias de uma nobreza que não se sustenta a si própria, vivendo de aparências, além de exibir uma sociedade paralela de charlatões e miseráveis que pretendem viver como nobres. Esses fatores acabam sendo incorporados e retratados numa modalidade literária que sobrevive até hoje, a picaresca, gênero que se caracteriza pela presença do pícaro, uma personagem que, como afirma Milton (1991, p. 188),

é um reflexo da sociedade a que se opõe. Nele podemos flagrar os sintomas de uma crise social iminente: hipocrisia, falsos valores, preconceitos, decadência. Com ele, a Espanha triunfal das grandes conquistas se vê obrigada a encarar o seu avesso.

Como se observa, a personagem picaresca torna-se porta-voz da crise social espanhola, particularmente na obra de Quevedo, que aqui destacamos, por meio do pícaro, este autor critica e desnuda as mazelas gritantes da sociedade de sua época não só por meio do romance que mencionamos, mas também em obras teatrais, em ensaios filosóficos, em pequenas composições poéticas ou “letrillas” satíricas, que são textos com versos curtos e dos quais é oportuno lembrar um que começa pelo seguinte mote – “Poderoso cavalheiro é Dom Dinheiro” – desvelando uma sociedade que só se preocupa com as aparências e na qual o dinheiro é a voz que comanda e determina todas as relações sociais.

Antes de Quevedo, outro observador muito perspicaz da difícil vida da metrópole no século XVII foi Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616). Uma de suas personagens mais famosas, Dom Quixote de la Mancha, o “Cavaleiro da Triste Figura”, passa por uma série de aventuras marcadas pela pobreza, miséria e fome numa Espanha endividada, espoliada por

impostos que recaíam sobre os camponeses, os comerciantes e os trabalhadores e que iam parar nos cofres dos usurários alemães e flamengos, como já apontamos anteriormente.

A literatura forneceu em dois dos seus maiores expoentes, Quevedo e Cervantes, a análise exaustiva da sociedade do século XVII. As obras de ambos recorreram a extremos sociais, pois Quevedo fez uma crítica ácida do setor que se movimentava nas escalas mais baixas da sociedade, revelando a realidade da decadência, da perda do patrimônio de uma Espanha que tinha vivido a experiência de ter sido quase a dona do velho e do novo mundos, com o reinado de Carlos I da Espanha e V da Alemanha, e se vê reduzida a um império endividado nas mãos de seus credores. O criador do conceptismo traz à tona o submundo da picaresca, representado por uma faixa da sociedade que instaura o engano e a fraude como formas de sobrevivência.

Cervantes ironiza, por meio do romance, o mundo da cavalaria que praticamente desconhece a realidade, precisamente aquela que Quevedo retrata com tons cruéis. Cervantes aproxima-se de Quevedo, uma vez que sua personagem Dom Quixote pode ser entendida como uma metáfora daquela Espanha decadente e que se recusa a enxergar a realidade que a rodeia. A referida personagem continua vivendo em uma época ilusória cujos valores mais importantes são a fidalguia, a defesa do mais fraco, a escassa importância dada ao dinheiro e a dedicação total à leitura. Na história de Dom Quixote exalta-se um mundo que tinha deixado de existir por meio da personagem que não percebe as mudanças sociais produzidas à sua volta. Dom Quixote sai à luta porque ainda acredita nos valores da verdade e da beleza, após ter esgotado a leitura dos clássicos que se encontravam em sua biblioteca. Ele simboliza a nação espanhola que, embora decadente e arruinada, recusa-se a aceitar sua situação, valoriza e se oculta num passado glorioso que já não existe. Os dois autores, Quevedo e Cervantes, aproximam-se no tratamento narrativo que dão à questão ilusão x realidade que permeia a

sociedade espanhola da época e, cada um deles, com suas particularidades e especificidades estilísticas, retrata com acuidade a Espanha dos séculos XVI e XVII.

Os monarcas da casa dos Áutrias podem ser considerados como os artífices não só da decadência espanhola, mas de certa forma, também da decadência de Portugal. Quando o último rei da dinastia de Avis, dom Sebastião, morreu na batalha de Alcácer-Quibir, na África em 1580, sem deixar herdeiros, o trono português foi disputado por sete aspirantes e terminou nas mãos do mais poderoso deles, Felipe II, que estendeu sua imperícia política e econômica ao reino vizinho, Portugal. Em 1640, o reino de Portugal separa-se da Espanha com a ajuda da Inglaterra e da França, embora todas as guerras continuassem sendo financiadas pelo ouro da América. Tal tesouro já não saía somente dos templos e igrejas, pois em 1545 havia sido descoberta a região de Potosí, uma montanha cuja extração de minério, a prata mais especificamente, continuou enriquecendo os europeus de além-mar.

Os metais preciosos e outros tipos de riquezas retirados da América e levados à Europa contradisseram e contradizem também hoje as teorias econômicas que afirmam que a riqueza natural preanuncia o desenvolvimento econômico e a soberania política.

Na América deu-se o fenômeno contrário porque, depois da descoberta das riquezas naturais, sobreveio o empobrecimento econômico e humano, fato que acabou por negar sua soberania política em prol da força dos países colonizadores, primeiro das metrópoles, Espanha e Portugal, e depois da Inglaterra, medrando sempre a partir de pontos periféricos para abocanhar o que sobrasse ou não fosse notado pelas duas metrópoles mencionadas. Contudo, não foi só a Inglaterra que agiu desta forma, a França e a Holanda também atuaram de modo parecido ao do reino inglês.

O estreitamento de nosso espaço econômico começou com a extração do ouro, da prata, das pedras preciosas e continuou com a exploração do tabaco, do algodão, da cana-de-açúcar, da borracha, do petróleo, do café, por parte das nações desenvolvidas. Estas relegaram

às nações americanas a um papel de fornecedoras de matérias primas e produtos agrícolas e se especializaram em exportar produtos industrializados e manter sob controle as tecnologias e os avanços científicos para perpetuar a situação de dependência das nações subdesenvolvidas.

O espaço econômico da América praticamente desapareceu para os americanos e, do que sobrou, os americanos almejam um futuro menos “incômodo” e mais justo. O incômodo espaço a que fomos relegados obriga-nos a uma permanente luta de resgate, de conservação, de defesa, procurando sempre “salvar” o que ainda restou daquela fantástica origem que, apesar de traumática, revitalizou-se como herança das mais relevantes na história cultural deste continente.

Os espaços da América sempre foram territórios de luta em relação aos aspectos geográficos e também áreas marcadas pela tentativa de defesa da economia, ameaçada pela intromissão dos europeus. Os espaços sociais do americano do norte, do centro e do sul foram também muito difíceis e incômodos.

A ambição desmedida do conquistador europeu levou ao dismantelamento de igrejas, minas, templos e palácios, mas não foi só o prejuízo econômico que afetou e abalou a América. Em trezentos anos de dominação, a mineração de Potosí consumiu oito milhões de vidas humanas. No fim do século XVIII, cada quilograma de prata potosina custou uma média de sete mil vidas e cada vida humana “rendeu” \$289.000 pesos, segundo dados de Josiah Conder e Lambert de Sierra, Contador Maior do Tribunal de Contas de Buenos Aires e do Ministro do Tesouro das Caixas Reais de Potosí. Havia aqueles que exploravam e aqueles que eram explorados, valendo-se da “mita” e da “encomenda” duas variantes da escravidão ou de exploração da mão de obra indígena, principalmente os índios e mais tarde os negros. conforme assinala Mario Casalla (2003, p. 101). A “mita” caracteriza-se pelo fato de que as tribos indígenas eram obrigadas a fornecer certo número de trabalhadores para as minas. A “encomenda” é um modelo de escravidão que se baseava no fato de o “encomendero”,

proprietário de terras, ter o direito de receber o trabalho dos nativos em troca da sua cristianização.

Casalla (2003, p. 120), baseado em dados do antropólogo brasileiro Darcy Ribeiro, aponta que entre setenta e oitenta milhões de aborígenes habitavam a América antes de Colombo. Um século e meio depois da conquista, só restaram três milhões e meio, fator que indica claramente a dizimação das populações indígenas. Também certas regiões, onde foram descobertos metais preciosos, receberam um grande influxo populacional. Com o declínio da produção, essas regiões foram sendo abandonadas paulatinamente, mas esse fato não favorecia os indígenas porque, quando tais locais eram desocupados, as tribos indígenas já tinham sido escravizadas, a natureza depredada e destruída, fato que impossibilitava também o regresso dos indígenas que porventura houvessem escapado da dominação do colonizador.

Semelhante ponto de vista também é defendido por David Rock (1994, p. 34), que aponta como causas do declínio de muitas regiões americanas, os seguintes fatores:

[...] Como otras partes, las extorsiones tributarias españolas trastornaron las economías nativas, con lo cual contribuyeron de modo importante a favorecer las epidemias que diezmaron la población india poco después de la creación del sistema colonial. Durante el periodo colonial primitivo, la economía se desarrolló en ciclos de rápida expansión seguidos de cerca por bruscas declinaciones, estas últimas causadas por la caída de la oferta de la plata y la disminución de la población india.

Os obstáculos criados pela coroa espanhola com a cobrança excessiva de tributos impediam o crescimento e a expansão das colônias americanas, além de impossibilitar um incremento do comércio local e, devido às exigências cada vez maiores dos espanhóis em relação à extração do ouro e da prata, a produção das minas começa a decair. Somando-se a esses fatores, a utilização da mão-de-obra indígena e a ocorrência de doenças provocam a sua dizimação. As regiões nas quais os minérios tornavam-se escassos eram abandonadas e se partia em busca de outros locais que propiciassem novas fontes de riquezas. Dessa forma, por

meio de um processo contínuo de pilhagem, áreas imensas iam sendo invadidas e depois desocupadas, sem a preocupação de se fixar ou transformar esses locais em povoados ou cidades que pudessem desenvolver-se econômica, política e culturalmente.

A estrutura de dominação e de privilégios instaurada pelos europeus na América enraizou-se na vida dos povos hispano-americanos. As mazelas, as injustiças e a dominação não terminaram no período colonial e nem tampouco no processo de independência. A esse respeito, Eduardo Galeano (2003, p. 43) afirma que o século XVIII

marca o princípio do fim para a economia da prata, que teve centro em Potosí; todavia, na época da independência, a população do território que hoje compreende a Bolívia era superior à que habitava o que hoje é a Argentina. Um século depois, a população boliviana é quase seis vezes menor do que a população da Argentina.

Como se verifica, as populações ocupavam e desocupavam espaços acompanhando a extração de riquezas, cujo esgotamento obrigava os exploradores a partirem para outros locais em busca de novas jazidas. Tanto no plano social quanto no geográfico e econômico, o espaço para os americanos sempre foi uma questão controversa, cercada de polêmicas e arbitrariedades. Quando referido esgotamento acentuou-se, esse fato acarretou a indignação econômica e social dos habitantes da América, anulando, conseqüentemente, a sua soberania política. Os movimentos de emancipação transformaram as ex-colônias dependentes em repúblicas também dependentes.

Na empreitada de tomar tudo quanto fosse valioso para a troca, para a venda, para o contrabando ou para a simples rapina, espanhóis e portugueses não estavam sozinhos. A Inglaterra, por exemplo, conquistava por intermédio da pirataria ou da violação de tratados, os espaços das colônias espanholas e portuguesas. Aproveitava as vantagens das longas distâncias que separam as referidas colônias das metrópoles e oferecia seus “préstimos” às autoridades que, na maioria dos casos eram corruptas e venais. Desse modo, iam se

construindo, sob uma base não muito sólida, os alicerces das colônias que se tornariam mais tarde as frágeis repúblicas americanas.

A etapa colonial e o período da independência, caracterizados pelas constantes guerras contra o opressor espanhol, é prova do forte posicionamento europeu, que não desejava abrir mão de suas possessões, as quais lhe rendiam tantos benefícios. As guerras civis que se iniciaram no México e se estenderam até o Rio da Prata terminaram por dividir os habitantes da América por interesses políticos ou diferenças de ponto de vista ao encarar o processo de libertação da metrópole.

O nó temático relacionado ao espaço americano leva-nos a considerar que por meio do imenso espaço aberto pelo descobridor até a posterior conquista empreendida pelo europeu, instala-se na consciência do homem americano uma crescente sensação de incomodidade porque ele se vê obrigado a ceder seu espaço de dono das terras para o invasor, o qual se apossa delas para seu próprio benefício. Os espaços geográficos alongam-se para uma Europa ávida de novidades nos finais da Idade Média, enquanto que para o habitante da América, os referidos espaços estreitam-se, encurtam-se e quase desaparecem, e só voltarão a se recompor a partir da libertação das colônias americanas da opressão espanhola.

Apesar do longo processo de espoliação das suas posses, das suas crenças, de seu patrimônio, o homem da América conserva ainda uma forte e original forma de persistência na luta por defender o que considera seu por direito, a terra americana. Persiste nele a memória histórica, soterrada com a chegada do espanhol que a pôs de lado para impor sua própria tradição. Essa mesma memória histórica leva-o a tentar recuperar sempre o que, sem dúvida, pertence-lhe sem discussão – a sua própria identidade. Recuperar a identidade é também uma forma de recuperar seu espaço e se afirmar como sujeito da história.

A etapa colonial do século XVII trasladou à América os triunfos e os fracassos da vida civil da Espanha. Tanto os espanhóis “índios”, ou seja, aqueles espanhóis que

chegaram a América acreditando estar nas Índias, que pretendiam acumular riquezas e retornar à Espanha, mas que acabaram se fixando na América, quanto os “criollos”, descendentes de espanhóis nascidos em solo americano, viviam os acontecimentos e infortúnios europeus com a mesma intensidade. Sobre estes últimos, Mario Casalla (2003, p. 429) destaca que

[...] sobre los despojos del indígena y de los hijos de los conquistadores nacerá el ‘criollo’. Segunda forma del pueblo latinoamericano que – a través de sus diferentes expresiones – participa de la guerra contra el realista, combate en los ejércitos de la Independência sudamericana bajo las órdenes de San Martín y Bolívar, recorre semi-triunfante la América Hispana (mientras el imperio inglés aguardaba su turno) y logra su primera forma de libertad (precaria, colonial y negociada). También serán criollas las elites de turno que ocuparán el viejo aparato colonial español (usufructuando la victoria del gaucho en los campos de batalla) la mayoría de las veces con una ideología liberal-ilustrada (moderna) que a poco andar, se volverá contra los intereses del mismo pueblo que la ha llevado al poder.

Os “criollos” participaram das batalhas e das lutas de emancipação e, quando as colônias se libertaram da metrópole, passaram a ocupar os postos que eram inicialmente destinados aos europeus. Entretanto, antes de tal fato ocorrer, é necessário enfatizar que havia uma ligação estreita entre as colônias e a metrópole, e as experiências e modelos econômicos e políticos desta última foram repassados para as colônias. Esses fatores marcarão nossa sociedade, nossa política e nossa cultura e terminam por influir negativamente nas terras americanas porque, tanto a Espanha quanto Portugal, no que diz respeito à economia, fracassaram e transferiram suas malfadadas experiências às colônias americanas. Contudo, se nesse terreno as duas nações mencionadas foram mal sucedidas, o mesmo não se pode dizer de sua atuação no terreno da cultura, no qual ambas deram provas suficientes de que continuaram sendo extremamente poderosas.

Mario Casalla (2003, p. 429) afirma que “al igual que los americanos, el español es un pueblo de síntesis, crisol de lo asiático, lo africano, el judío Cristiano y el islamismo ha

definido todo eso en una unidad singular: lo español”. Dessa maneira, para Casalla, tanto os povos hispano-americanos quanto os da Península Ibérica são “povos de síntese”, uma qualidade original que só ostentam as culturas surgidas da miscigenação. Povos que, como Portugal e Espanha, misturam e sintetizam com as suas, culturas tão díspares como a africana, a judaica, a muçulmana, para oferecer um novo tipo humano, peninsular e continental, profundamente religioso e também afeito ao paganismo, ao mesmo tempo extremado e vital. Toda essa bagagem cultural e espiritual, que o faz perceber a existência como um desafio permanente, é marca dos povos hispano-americanos.

As ufânias das conquistas somadas às estruturas políticas e econômicas das metrópoles faziam parte do fundamento cultural herdado e sobre os quais se conformam as nacionalidades de toda a América. Tais nacionalidades tiveram origens diferentes no Norte e no Sul, e não foram nem melhores nem piores, simplesmente distintas. Tais diferenças surgirão mais tarde também na formação das repúblicas e no comportamento político ulterior dos séculos XIX e XX.

Além das diferenças, notamos também que há semelhanças entre os modelos coloniais como os da América do Norte e os da América do Sul, pois ambos foram sustentados pela iniciativa e o financiamento privados. Nos dois modelos apontados houve servidão e escravidão humanas. A exportação foi, em ambos os casos, a base do sustento econômico.

Diferentemente das colônias hispano-americanas, as colônias inglesas principalmente e ainda as colônias francesas e holandesas tiveram como alvo fazer bons e rápidos negócios. Por outro lado, a propagação da fé, que foi essencial para as colonizações espanhola e portuguesa, para os ingleses foi apenas um complemento. A igreja da Inglaterra era subordinada à coroa e não tinha uma grande participação administrativa e econômica na vida de seus fiéis. Já nas colônias americanas ocorria o contrário, porque a Igreja Católica, além do

poder político, exercia uma notável influência na vida pessoal daqueles que se consideravam católicos.

As colônias do Norte trasladaram às novas terras comunidades inteiras formadas por homens, mulheres e crianças, as quais saíam de sua terra natal para viver a liberdade que não tinham lá. As famílias dedicavam-se ao trabalho com a terra e não tinham como meta a idéia de retornar aos locais de onde haviam partido. Desse modo, nasceram as indústrias societárias que em pouco tempo geraram o alicerce do desenvolvimento econômico posterior das colônias norte-americanas.

As comunidades familiares operavam como verdadeiras empresas comerciais, fato que, no momento oportuno, permitiu aos colonos negociar sua independência de Londres. As razões que levaram as colônias a querer libertar-se da metrópole inglesa eram pontualmente econômicas, seguida logicamente também de discussões políticas. Entretanto, a defesa da esfera econômica de igual para igual permitiu conseqüentemente a liberdade política, a soberania econômica e o desenvolvimento ulterior das colônias norte-americanas.

A independência das treze colônias da Inglaterra foi proclamada em 1776. Os motivos, como já dissemos, foram notadamente comerciais, ocasionados principalmente pela não-aceitação do aumento de impostos e a suspensão da importação de mercadorias que vinham da metrópole inglesa. Vale ressaltar que não houve nenhum sentimento de inferioridade dos colonos norte-americanos em relação aos habitantes da metrópole.

Tratando especificamente da região denominada Rio da Prata, formada por territórios que “se convertieron en la Argentina”, o historiador David Rock (1994, p. 31) compara o desenvolvimento dessa região com o das colônias britânicas, nos seguintes termos:

[...] la Argentina se desarrolló básicamente con los mismos caracteres que el resto de América Latina. El colonialismo tenía sus raíces en el modo de contato entre los españoles y los pueblos indígenas, lo cual, al intitucionalizar el subconsumo y el monopolio, producía una estructura económica desigual, subdesarrollada y pronto en gran medida inflexible. Los

comienzos de Argentina la hicieron fundamentalmente diferente de Estados Unidos, por ejemplo, aunque los dos países comparten algunas notables semejanzas en recursos físicos y potencial económico. Pero ya en el siglo XVII, en las colonias británicas de Nueva Inglaterra y del Atlántico Médio, el acceso a los recursos, particularmente la tierra, fue cada vez mayor, y menos de cien años después en estas colônias británicas se había desarrollado una importante clase media rural en expansión que se convirtió en un mercado para los fabricantes locales y en el pilar de una tradición política igualitaria en evolución. En la región del Río de la Plata ni siquiera el embrión de tal clase apareció hasta mediados del siglo XIX. De modo similar, a fines del siglo XVII las colonias británicas habían creado astilleros, industrias metalúrgicas, textiles, de harina, de destilación de bebidas alcohólicas, de fabricación de sombreros, del vidrio, de ladrillos y del papel. En la región del Río de la Plata aparecieron algunas actividades manufactureras en pequeña escala, pero no pasaron de ser muy frágiles y de escasa importancia, cuya supervivencia dependió en gran medida de sistemas de trabajo no asalariados y coercitivos. (ROCK, 1994, p. 22-23).

As colônias britânicas desenvolveram uma importante classe social que se tornou consumidora dos produtos locais, fato que impulsionou a criação de indústrias de metalurgia, têxteis, de fabricação de produtos como vidro, tijolos, papel etc. Na região do Rio da Prata não havia uma classe fortalecida e a única atividade desenvolvida em pequena escala era a manufatureira, o que certamente contribuiu para a sua situação de atraso e de subdesenvolvimento, mesmo depois da independência da metrópole.

O processo de independência das colônias espanholas da América foi bastante diferente daquele observado em relação às colônias norte-americanas. O centralismo e a administração da coroa em relação aos americanos, sem qualquer sombra de dúvida, foi muito maior que nas colônias inglesas que não se defrontaram com as famosas e complicadas “Leis das Índias”. Tais leis eram formuladas pelo Conselho de Índias, órgão da administração geral das colônias espanholas cujo cumprimento foi quase impossível na prática burocrática diária e que imperaram na legislação da Espanha sobre as terras americanas.

Por todos esses fatores arrolados, a situação econômica e social das colônias espanholas, ao conquistarem a independência, foi bem diferente daquela presenciada nas colônias inglesas. Politicamente houve também grandes alterações porque a Espanha foi invadida pela França e o rei, Fernando VII, foi deposto do trono. Esses fatos permitiram que

os americanos do Sul pensassem que poderiam assumir a soberania política vaga. No entanto, essa idéia acabou por dividir ainda mais as sociedades estruturadas sobre uma forte herança feudal, como as que os espanhóis mantiveram em suas colônias. Tal situação fez com que os espanhóis se sentissem os donos do território colonial, lugar onde se podia fazer dinheiro rápido e onde também se podia conseguir títulos de nobreza, que podiam ser herdados ou comprados com relativa facilidade. Os peninsulares usufruíam de tais privilégios, mas não os compartilhavam com os “criollos” e esse fato pesará, mais tarde, como uma lápide sobre os demais americanos, no momento da emancipação e da formação das nacionalidades.

2.2 OS ESPAÇOS GEOGRÁFICOS E AS JOVENS REPÚBLICAS HISPANO-AMERICANAS

A situação peculiar dos hispano-americanos de terem sido considerados sempre como colonizados, cidadãos de segunda classe, culmina em conseqüentes implicações de diferenças, humilhações e privilégios em relação aos espanhóis vindos da Espanha. Uma chance para mudar tal situação ocorre quando Fernando VII é deposto e os americanos procuram aproveitar esse fato para incentivar a consciência de pertença a uma realidade chamada América.

Esta pode ser considerada como a primeira reação de tentativa de libertar-se, à qual se seguirão revoltas, amotinamentos, proclamas e levantamentos, até desembocar na guerra aberta contra o opressor espanhol, que culminará na proclamação da independência das colônias, que se tornarão as jovens repúblicas no início do século XIX.

A caminhada histórica da América Hispânica desde o descobrimento, passando pelo período da colônia até o primeiro quarto do século XIX (1800-1825) fez-se necessária em

nosso trabalho para que se possa compreender, por meio da metamorfose do habitante destas terras, a situação especial da mulher americana, num cenário que, se já era incômodo para o homem, era-o muito mais para a mulher.

O período das independências nacionais, iniciado no século XIX, é um longo processo que não termina com o fim das lutas armadas. O modelo europeu de administração imposto aos indígenas instaura também um modelo de dependência e, o que é ainda mais trágico e funesto, leva a uma inevitável perda da identidade, que se dispersa no meio das transformações sociais, políticas e econômicas que trouxe o europeu, elemento que, além da imposição mencionada, foi responsável também pelo entrecruzamento de culturas.

Muitas tribos indígenas já haviam passado por situações de submissão nos impérios pré-colombianos astecas, maias e incas. Vários povos já se tinham dividido e se rebelado contra a submissão e a brutalidade que aplicavam seus imperadores, reis ou monarcas nativos. O conquistador espanhol aproveitou esse rancor em seu favor (Cortés contra Montezuma, Pizarro contra o Inca Manco Capac) e também aproveitou em benefício próprio a insistente busca de liberdade que o indígena americano sempre demonstrou. A resistência e a persistência dos indígenas é um fator relevante no panorama das lutas de independência, pois como afirma Mario Casalla (2003, p. 375),

[...] el pueblo latinoamericano comienza siendo el aborigen (el indígena) que, arrasado primero y esclavizado después, se resiste sin embargo al caballero español conquistador. Son los millares y millares que siguen a Tupac Amaru ('padre de todos los pobres y de todos los miserables y desvalidos') [...].

Os indígenas não aceitaram pacificamente a opressão exercida pelo conquistador espanhol e lutaram para manter sua liberdade. As lutas dos indígenas não se direcionaram somente aos invasores espanhóis na época da sua chegada, mas também se dirigiam àqueles espanhóis que tencionavam radicar-se na nova terra, posto que estes passaram a escravizar os

índios. Houve, em conseqüência, freqüentes rebeliões dos povos aborígenes, como aquela encabeçada por Tupac Amaru, em 1780, contra o domínio espanhol.

Mais tarde, esse mesmo desejo de liberdade e de independência vai atingir os peninsulares indianos e seus descendentes “criollos”, rebelados contra as arbitrariedades dos conquistadores e o descaso da coroa em resolver problemas graves entre dominados e dominadores. Podemos exemplificar essa situação com o caso de Lope de Aguirre, seu repúdio ao reino da Espanha e a tentativa de coroar um novo rei para as terras americanas em plena selva amazônica. Desta personagem histórica, que se transformou em personagem ficcional em romances como *El camino de El Dorado* (1947), *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* (1964), *Daimón* (1978), *Lope de Aguirre, Príncipe de la Libertad* (1979), Esteves (1997, p. 169) em seu artigo “Lope de Aguirre e a história” faz as seguintes colocações:

[...] das várias cartas que Aguirre deve ter escrito, a mais famosa é dirigida ao rei Felipe II, considerada por muitos um dos documentos mais importantes da história colonial americana. [...] Denuncia o modo como as autoridades se portam na colônia, trabalhando quase sempre em benefício próprio e não pelos interesses do Estado ou em defesa dos súditos.

Na carta dirigida a Felipe II, Lope de Aguirre apresenta as autoridades espanholas que haviam ficado nas colônias para garantir os direitos da metrópole como corruptas e somente interessadas em beneficiar-se a si próprias. Esteves (1997, p. 172-173) ainda acrescenta os seguintes dados sobre a atuação histórica de Lope de Aguirre:

Preso a valores heróico-cavaleirescos de uma época mitificada, identificada com a reconquista espanhola, Lope consciente da crise de tais valores, tenta salvá-los com uma ação individual. A decadência das antigas estruturas políticas, a desintegração da relação de vassalagem, e a degradação dos valores ideológicos, mormente religiosos, são intuídos e fazem com que ele se volte contra a figura do rei, que não cumpre suas funções básicas de ser o máximo representante dos valores cristãos e garantir a proteção e o bem estar de seus súditos.

A luta de Lope de Aguirre é uma batalha quixotesca que ele e seus homens travam contra a metrópole e que termina com a sua derrota. Exemplos como o que acabamos de citar ocorreram em vários pontos da América Latina. No Brasil, no século XVIII, vários levantamentos e conspirações se sucederam, sendo uma das mais importantes a Inconfidência Mineira, liderada por Tiradentes e apoiada pelos intelectuais da época, que culminou tragicamente no dia 21 de abril de 1792 com o enforcamento dos rebeldes.

O ano de 1810 foi profícuo em revoluções. As repúblicas americanas, Venezuela, Rio da Prata, Nueva Granada, Chile, tornaram-se independentes uma após a outra como uma seqüência de jogo de dominó. No meio de proclamas e pronunciamentos revolucionários assinados pelos patriotas/revolucionários “criollos”, que eram filhos ou descendentes de espanhóis radicados na América, fiéis ao rei Fernando VII, que se encontrava preso, prontificavam-se a ocupar cargos públicos ou as funções dos espanhóis “conservadores”, que não estavam dispostos a acompanhar as mudanças produzidas.

Este grupo social, os “criollos”, subdividia-se em dois. Um, sem participação política, era marginalizado em relação ao outro grupo de “criollos” que exercia funções ou detinha cargos importantes nas colônias e era tributário de todos os privilégios concedidos pela coroa. Estes permaneciam afastados dos vizinhos que não tinham representação social, ou seja, daqueles que não eram considerados “gente decente” porque não possuíam propriedades, nem bens. Sem direitos, formavam com os índios, os negros, os escravos, os mulatos e os mestiços em geral a outra face da sociedade e mantinham uma indiferença ou uma grande hostilidade diante do poder representado pelo “criollos” patriotas, tratados com deferência pela metrópole.

Os setores populares irão participar do processo libertário só no período da organização nacional, quando percebem que uma parte dos “criollos” revolucionários atreve-se a enfrentar os antigos privilégios coloniais, que ainda eram patrimônio do grupo que tinha

feito a revolução para ficar com o poder e que formava a elite dos “criollos” endinheirados, comerciantes poderosos ou grandes latifundiários, que nada fizeram para beneficiar àqueles que eram mais pobres e desfavorecidos.

A partir da situação acima, gesta-se a figura do “caudilho” americano, de tão grande ressonância no processo de formação das repúblicas americanas. Esta figura política surge no meio das brechas sociais que, já desde os tempos da colônia, tinham sido abertas. De um lado havia a figura do dominador, representado agora pelos “criollos” que, embora tivessem participado do movimento revolucionário, não estavam dispostos a abrir mão da situação de poder que a revolução lhes havia propiciado; de outro, o dominado, ou seja, aquele grupo que constituía a força de trabalho, os menos favorecidos, o grupo social que possibilitava com seu esforço as regalias e refinamentos urbanos da elite “criolla”. Portanto, esta difícil ordem social, em permanente desequilíbrio em relação a fatores como justiça, organização, direitos e deveres, aprofundou-se ainda mais com a revolução e fez emergir a figura do “caudilho”.

Diante de um quadro caracterizado pelo caos social, o latifundiário encontra sua própria forma de impor a ordem, a subordinação e a disciplina em sua propriedade valendo-se da proteção do peão, ou seja, o proprietário de terras descobriu uma forma própria de empregar critérios de autoridade que legitimassem seu poder e lhe garantissem seus direitos. O acordo que muitas vezes os fazendeiros mantinham com seus empregados, os “peões”, tinha a forma jurídica que exercia o *pater familiae*, isto é, proteção em troca de fidelidade. Esta relação aparece ilustrada no *Martín Fierro* (1872), poema épico de José Hernández (1834-1886) sobre a vida dos habitantes dos campos argentinos. Dessa forma, o proprietário de terras era capaz de conseguir a lealdade incondicional de seus subordinados e não era raro o fato dele demonstrar condições naturais de liderança, combinação que permitia e favorecia o surgimento de um verdadeiro caudilho.

Juan Manuel Rosas (1793-1877), neste aspecto, revela-se como a figura que centraliza na sua pessoa o paradigma de dualidades opostas: campo e cidade, letrados e analfabetos, racionalistas e românticos. Rosas maneja o poder, comanda a política e, ao mesmo tempo, domina o “gaucho”, o homem do campo, porque como fazendeiro também conhece e compreende sua linguagem. Apóia-se na força de seus peões ou “montoneiros” e, concomitantemente, responde aos interesses dos proprietários de terras, beneficiando-os com a economia de exportação.

Portanto, o caudilhismo foi um fato marcante da vida política das novas nações hispano-americanas, que teve origem nas guerras de independência. No período que se seguiu à emancipação, as lideranças caudilhistas continuaram a florescer, favorecidas pela impossibilidade de formação de Estados nacionais fortes e estáveis, em razão da falta de recursos econômicos e da desarticulação entre os setores da classe proprietária. Os caudilhos procuravam impor seu poder pessoal e assim o controle do governo, transformando-o em instrumento ditatorial de seus interesses e dos interesses dos grupos que fielmente os seguiam. Dessa maneira, esse tipo de caudilhismo contribuiu fortemente para a fragmentação política e territorial da América Hispânica, além de agravar os problemas de organização das atividades econômicas, ajudar a preservar as desigualdades sociais e atrasar o processo de formação dos Estados nacionais.

Juan Manuel de Rosas, Gervasio de Artigas (1764-1850), Martín Miguel de Güemes (1785-1821), Felipe Varela (1821-1870) foram caudilhos argentinos que, além de sua atuação nas lutas de independência, desempenharam papéis extremamente importantes na vida política e econômica dos povos hispano-americanos, mas não solucionaram a maioria dos problemas que atingiam as ex-colônias. A independência das colônias hispânicas representou uma mudança sem dúvida, mas é válido ressaltar que essas colônias deixaram de estar submetidas

à Espanha para se submeterem ao poderio econômico, político, social e cultural de outros países da Europa, principalmente da França.

Além desse fato, cabe ressaltar que guerras e revoluções, marchas e contra-marchas, golpes de estado e desentendimentos entre patriotas cobrem grande parte do século XIX. Repete-se constantemente o “eterno retorno” americano às lutas civis, às organizações de governos, às propostas constitucionais, aos golpes de estado para derrubar aqueles setores que não contemplavam as organizações dos novos estados. Desse modo, ocorriam novos golpes de estado providos por financiamentos externos, criando situações de dependência das quais a América jamais se libertou, além de surgirem a todo momento novas constituições, numa ciranda política que parecia não ter fim. Em resumo, o século XIX assistiu às transformações das colônias submissas em frágeis repúblicas, dependentes agora de países europeus.

A Europa exportava para as colônias os ideais do republicanismo e, no campo cultural, os ideais da estética romântica. As colônias americanas transformaram-se então em cópias imperfeitas dos originais europeus, uma imitação pobre e instável do que tinha sido na prática o republicanismo, sustentado pela riqueza que gerava o sistema capitalista de produção juntamente com a larga experiência do manejo na direção do Estado. A América, entretanto, não contava com nenhuma das duas premissas, não possuía a experiência teórica de governo, nem a segurança econômica da burguesia. Seus cidadãos mostravam-se incapazes de sustentar a soberania política e econômica.

Dessa maneira, nem as boas intenções dos patriotas, nem as idéias revolucionárias foram suficientes para evitar os desajustes estruturais entre política e economia. Vimos antes como na independência das colônias norte-americanas a liberdade econômica assegurou o salto político e a conseqüente soberania. Em relação à América Hispânica, as jovens repúblicas sofreram as conseqüências da indigência e inconstância iniciais das colônias, as quais se alastraram e provocaram resultados desastrosos na construção das nacionalidades.

Pelo que expusemos, entendemos que a decadência econômica contribuiu para atomizar os espaços políticos em pequenas repúblicas, chamadas pejorativamente de “republiquetas”, que se revelam como o lado oposto das nações européias, as quais são fruto da concentração de seus espaços geográficos, humanos, culturais etc. Diante desses fatores, poderíamos considerar os hispano-americanos como filhos da fragmentação, permanentemente preocupados com a integração social, regional e continental. Os intentos de conjugação de espaços para a defesa comum de superação da difícil conjuntura econômica são propostas sempre atualizadas em todos os programas políticos das Américas.

Em conclusão, afirmamos que se transitou da colônia à nação. As guerras de independência na América Hispânica foram simultaneamente lutas sociais pela organização política e, ao mesmo tempo, tentativas de formação de governos que representassem os americanos. Por outro lado, traçar os limites da organização republicana foi um duro processo de negociações, invasões, perdas, guerras e traições.

A passagem da sociedade colonial a pós-colonial na América de fala espanhola, além da mudança política, foi a reafirmação dos espaços que, se já eram incômodos pela amplitude, pela falta de limites, tornar-se-iam ainda mais incômodos nos desenhos e traçados das novas repúblicas hispano-americanas.

Como sabemos, no período colonial, as autoridades espanholas excluía das esferas públicas a presença dos “criollos”, que formavam elites de descendentes de espanhóis nascidos na América. Estes tinham aspirações políticas e desejavam exercer um papel protagônico em seus próprios territórios, mas diante de uma falta de expressão irremediável e quase sem nenhuma possibilidade de ascender aos espaços do poder, essas elites utilizaram a ação militar e a influência da escrita como caminhos de acesso ao que será em pouco tempo a nova ordem mundial da modernidade, que, na América, consolidou-se segundo o programa do

Positivismo, como ideologia que respondia perfeitamente aos interesses da nova burguesia local emergente.

No âmbito da estética, procurou-se imitar os modelos românticos, mas, como foi discutido anteriormente, a América não possuía a mesma bagagem cultural que a Europa, fato que possibilitou ao romantismo americano aproveitar-se dos elementos que sua especial conformação étnica, geográfica e social lhe oferecia e criar uma estética de certa forma original, sem afastar-se, como o fez mais tarde no modernismo, dos cânones do romantismo europeu.

2.3 OS ESPAÇOS ARBITRÁRIOS: O “DENTRO” E O “FORA”

O positivismo de Auguste Comte (1798-1857) trazia uma concepção de poder e de progresso social que se adaptava perfeitamente às necessidades das emergentes burguesias americanas locais, as quais logo se dedicaram a organizar as pequenas repúblicas surgidas após o fracasso das lutas e proposições feitas por homens como José de San Martín e Simón Bolívar, que haviam imaginado um destino comum de unidade hispano-americana que não se concretizou.

A transferência das idéias positivistas de uma Europa economicamente forte e estabilizada para uma América em guerra, que almejava uma incipiente organização nacional, resultou numa situação de agudos contrastes, que se desvela na passagem abrupta da ordem colonial para a ordem republicana, inclusive com a aceleração do progresso urbano das cidades. Estas se viram obrigadas a acompanhar as transformações em nome dos avanços e alterações urbanas da modernidade, trazidas para a América a partir das grandes metrópoles européias.

A Europa vivia o período da Ilustração e o Estado Ilustrado moderno materializa sua racionalidade, sua lógica, sua neutralidade na concepção do social pelo estabelecimento de leis, que são as ferramentas com as quais se organizam os jogos dos interesses nos espaços públicos e privados.

O elemento fundacional da área do privativo tem sido o processo de constituição das bases do Estado Moderno. Até o século XVIII não existe uma clara definição do espaço público e do espaço íntimo ou privado, como acertadamente nos informa Ricardo Cicerchia (1998) em sua obra *Historia de la vida privada en la Argentina*. Tais conceitos surgirão somente na Modernidade devido à emergência da subjetividade, de acordo com o filósofo alemão Jürger Habermas (1989, p. 29), para quem

los acontecimientos históricos claves para la implantación del principio de la subjetividad son la Reforma, la Ilustración, y la Revolución Francesa. Con Lutero la fe religiosa se torna reflexiva; en la soledad de la subjetividad el mundo divino se ha transformado en algo puesto mediante nosotros. [...] frente al derecho históricamente existente, la proclamación de los derechos del hombre y el Código de Napoleón han hecho valer el principio de la libertad de la voluntad como fundamento social del Estado.

Seguindo os postulados de Hegel, Habermas caracteriza a fisionomia da Idade Moderna, ou do mundo moderno, como a expressão da subjetividade e afirma que a grandeza de nosso tempo consiste no fato de se reconhecer a liberdade, a propriedade do espírito de estar em si e “caber em si”. Nesse contexto, Habermas menciona o conceito de subjetividade relacionando-o com o de “individualismo”, que é definido como a peculiaridade de que se impregna o ser humano para fazer valer suas pretensões no mundo moderno.

Poderíamos afirmar que, com o aparecimento do espaço público ou da “esfera pública”, cria-se um cenário comum “desligado”, pelo menos na teoria, da posição social do sujeito. Acrescentaríamos ainda que, a partir do espaço público, pode-se definir o espaço do privativo como o espaço da domesticidade, da afetividade ou, de outra forma, como o espaço

da organização familiar encarregada de salvaguardar a privacidade. Este é o espaço “íntimo”, o espaço onde se enfatiza a posição do sujeito.

A emergência desse espaço público no Estado Moderno permitiu a representação social do mundo da intimidade e do privativo, os quais legitimam e fundam a consciência de um espaço que não pertence ao externo, mas que se relaciona a uma esfera interna, particular e íntima. Instaura-se, no mesmo momento em que se estrutura o espaço do público, a construção da esfera do individual e do dialógico, que permite a confiança e a proteção da exposição a que se está submetido quando o indivíduo se encontra no espaço externo e, portanto, cerceado e limitado por aqueles que transitam em tal espaço.

A modernidade coloca em cena os protagonistas dos próximos capítulos da história da humanidade, que são o sujeito, a família e a revolução letrada e, como cenários das novas tramas, os espaços externos e os privativos. Nos primeiros domina a esfera do público; enquanto que nos segundos, nos espaços do privativo, da interioridade doméstica e da intimidade familiar, predomina a individualidade. Entre um e outro, entre as fronteiras do externo e do íntimo, instala-se a atrativa novidade que a Modernidade criou – a publicidade – que pode ser considerada como uma novidade comercial surgida a partir dos novos conceitos do progresso urbano e econômico, principalmente após a instauração do incipiente capitalismo, que cria o ciclo produção-consumo e consumo-produção para sua subsistência.

A publicidade transita livremente pelas fronteiras dos espaços externos e privativos. Os limites são para ela passíveis de movimentação, realiza viagens de ida e de volta, que lhe permitem invadir tais espaços sem levar em conta se esses espaços pertencem a uma esfera externa, correspondente ao espaço de “fora”, ou a um ambiente interno, ligado à idéia de intimidade, do “dentro”. Esta mobilidade permanente e peculiar para transitar todos os níveis da convivência faz da publicidade um atraente veículo de idéias, que é aproveitado pela escritora Juana Manuela Gorriti, por exemplo, no seu romance *Oasis en la vida*, que é objeto

de análise no terceiro capítulo deste trabalho. Além disso, a propaganda tem um papel importante em outros textos de Gorriti, como comprovaremos no decorrer de nossas análises.

O Positivismo acabou por estabelecer os lugares do público e, em consequência, estabeleceu também os lugares da intimidade e do privado. É justamente a partir dessas novas idéias sobre os espaços por onde circulam os membros de uma sociedade que se começa a notar uma presença até então relativamente invisível, a da mulher. Entretanto, essa presença está condicionada a ocupar determinados espaços que chamamos de arbitrários porque foram imaginados a partir de uma imposição, de uma idéia fantasiosa de proteção cunhada pelo universo masculino.

A mulher acaba se tornando consciente da existência de dois espaços – os espaços internos, de “dentro”, e os espaços externos, de “fora” da casa. Devido a costumes arraigados, para ela, esses espaços são criados a partir da sujeição à autoridade do pai primeiro e à do marido mais tarde, com o casamento. Tais formas espaciais foram criadas com base num modelo social calcado nas relações entre amo e escravo, ou ainda, entre senhor e súdito, o que supõe um elo de submissão e subserviência do súdito/escravo em relação ao amo/senhor. A concepção mencionada apoiava-se também nas disposições da igreja, as quais assinalavam para a mulher uma posição de submissão e obediência. Enfim, observa-se a existência de todo um arcabouço de domínio e exclusão no cenário social, dividido arbitrariamente entre o espaço para os homens e o espaço para as mulheres. Este último, sempre determinado pela autoridade patriarcal, revelou-se de reduzidas e bem delineadas dimensões.

A casa era o padrão de medida, o espaço permitido e destinado às mulheres. Por sua vez, o espaço externo, de “fora”, representava para elas a região proibida, o mar tenebroso dos antigos navegantes que, induzidos pelo medo, não se afastavam das costas marítimas do mundo conhecido. Para a mulher, o espaço externo era interdito porque, segundo a concepção masculina da época, era o lugar dos perigos e da falta de proteção, o que tornava a

mulher uma presa fácil das adversidades, já que era considerada incapaz no tocante à auto-defesa. Ela só poderia frequentar tal espaço na companhia do pai ou do marido, os quais poderiam oferecer-lhe proteção e salvaguardá-la de qualquer perigo do mundo exterior.

O “dentro” da casa era tido como a região do permitido, o lugar da decência e dos bons costumes, o espaço feminino por excelência. Os cânones tradicionais determinavam que, neste lugar, um cenário composto pela sala, excepcionalmente, e pelos dormitórios, pátios e a cozinha, a mulher podia circular livremente. Embora tais espaços pudessem ser vistos como próprios, o que contempla a idéia de certa autonomia, na prática tal situação revelava exatamente o contrário. As mulheres não eram consideradas sujeitos sociais, o que as relegava a espaços restritos, que inibiam e ocultavam a sua atuação. A sua presença nos âmbitos domésticos, ou dito de outra forma, o seu confinamento no espaço interno da casa, revelava a sua ausência no campo público, definido como o âmbito natural da presença masculina, lugar onde esta exercia e exerce o poder por meio da política.

Se o Positivismo estabeleceu os espaços do público e do privado, a herança patriarcal encarregou-se de criar uma cultura de discriminação e domínio, que também arquitetou os espaços arbitrários do “dentro” e do “fora” construídos a partir da casa como centro delimitador dos lugares válidos apenas para o gênero feminino. Dessa forma, se antes as mulheres não tinham espaço de expressão, agora o têm, só que este espaço é marginal e secundário, em consequência, muito incômodo.

Sobre esta situação, a pesquisadora Mary Nasch (1994, p.3) faz as seguintes colocações:

Se o *status* dum varão jamais seria definido pelo seu lugar na estrutura familiar e sim com relação a seu contexto familiar, político e cultural, por que manter o reducionismo com relação às mulheres? Pelo contrário, a história familiar da mulher tenta abarcar e recuperar o conjunto de suas ações, superando o horizonte contributivo das correntes históricas.

As diferenças que sempre existiram entre os homens e as mulheres podem ser reveladas e acentuadas pelo papel que ambos exerciam dentro e fora do contexto familiar, uma vez que a atuação do homem ligava-se aos espaços externos e a da mulher estava sempre condicionada à sua presença num espaço previamente delimitado e a ela destinado, o espaço interno da casa.

Não é nossa intenção realizar um estudo que tenha como centro a discussão de feminismo contra o não-feminismo, ou de uma discussão do misógino contra o não-misógino. Procuramos levar em conta a experiência das mulheres que participaram da história e escreveram sobre ela, a qual consideramos apenas como os relatos e feitos praticados, vivenciados ou propiciados pelos seres humanos. Entendemos por relatos da história da humanidade os ficcionais e não ficcionais que se ocupam das experiências masculinas e femininas, as experiências dos seres humanos em geral. Acreditamos que todos, homens e mulheres, podem oferecer suas versões plurais da história e rejeitamos os modelos antropocêntricos, patriarcais ou racistas que não contemplam o espaço das pessoas enquanto indivíduos instalados num aqui-agora.

As sucessivas conquistas obtidas pelas mulheres no terreno da escrita, das artes, das ciências e da política não foram produto de uma série de concessões outorgadas pelos Estados ou por aqueles que detinham o poder, os homens. Elas foram resultado de doloridas práticas de insubordinação e resistência que as mulheres levaram a extremos para conquistar seus direitos e ampliar seus campos de atuação, já que a hegemonia patriarcal não lhe concedia nenhum direito, pois a

subordinación y pudor condensaran el ideal patriarcal de una sociedad aparentemente poco alterada por la filosofía iluminista nacida a finales del siglo XVIII (aunque la Ilustración, a decir verdad, imaginaba un sujeto social exclusivamente masculino)... El sistema patriarcal hegemónico [...] sentenciaba que una mujer honrada sólo salía de su casa en tres oportunidades. Para su bautizo, para su casamiento, y para su entierro. (CICERCHIA, 1998, p. 241).

Chega a ser absurda para os dias atuais a afirmação de Ricardo Cicerchia de que, segundo o sistema patriarcal, a mulher só saía de sua casa em três ocasiões, sendo a última delas a morte, momento que paradoxalmente significava a sua libertação das opressões do mundo masculino.

Contra tal posicionamento e tal realidade elevaram-se várias escritoras que procuraram traçar novos caminhos e novas metas para mudar a situação de submissão das mulheres. Dentre elas, destacamos a figura de Juana Manuela Gorriti que, por meio de sua vida e obra, empreendeu uma série de rupturas principalmente no que concerne aos laços de dependência que faziam das mulheres seres sem destino e sem vontade própria, obrigadas a satisfazer os desejos e caprichos de seus “donos” e “senhores” incondicionalmente, aceitando e se conformando com a idéia de que “uma mulher honrada” só podia deixar sua casa para ser batizada, para se casar ou para ser enterrada.

Se o século XIX foi cenário do nascimento de uma nova consciência de independência política, manteve também uma série de costumes e crenças arraigadas, das quais consideramos como a pior delas, sem dúvida, a condição de submissão da mulher em relação ao sexo masculino.

A família, no século XIX, passa por um processo de reorganização. Contudo, o papel da mulher continua o mesmo dos séculos anteriores, quase sem nenhuma representatividade e ocupando uma posição inferior em relação aos homens. A figura do patriarca fortalece-se apoiada fortemente pelo Estado, que enxerga na preservação dessa situação uma forte razão para a manutenção da ordem social. Dentro do espaço interno da casa, o patriarca é o fiel executor da ordem e zelador da disciplina familiar. A casa transforma-se, além de centro do privativo, no lugar íntimo do cumprimento da nova moral estabelecida. O novo modelo “civilizador”, instaurado no século XIX, eleva a autoridade do *pater familiae*, único possuidor

de direitos políticos, cabendo à mulher a função de manter a estabilidade doméstica, nos estreitos limites impostos pela soberania masculina.

No entanto, algumas mulheres desconfiaram intuitivamente da arbitrariedade desses espaços de “dentro” e se aliaram aos princípios norteadores da modernidade, apoiando sem restrições os ideais da Ilustração. Elas desejavam também ser “sujeitos sociais”, capazes de controlar e conduzir o próprio destino, razão pela qual aprimoram a escrita e direcionam seus interesses para tudo o que tenha relação com o progresso, criando mecanismos que possibilitem a fuga e a superação do incômodo espaço ao qual estavam subordinadas. Principalmente por meio da escrita, da prática da literatura, do jornalismo, das tertúlias literárias, da propaganda e da publicidade de produtos que as tinham como alvo, elas ampliavam os espaços de sua atuação e tinham acesso direto à opinião pública.

A opinião pública tornou-se sinônimo dos espaços exteriores, do “fora” da casa. Desse modo, o acesso direto a esses espaços da opinião pública, inicialmente tidos como terreno masculino, domínio inexpugnável dos senhores da casa, e, como tal, interditados às mulheres, de certa forma abriu-se a elas, em decorrência da sua escritura feminina. As mulheres só podiam transitar por esse caminho obedecendo ao espírito da Ilustração, que possibilitava às senhoras a conveniência de serem elas também “ilustradas”, pela frequência e participação em eventos culturais, principalmente naqueles relacionados às letras, tanto no que se refere à escritura quanto à leitura.

Juana Manuela Gorriti transitou por todas essas formas de saídas ou fugas do espaço restrito. Ela soube aproveitar as brechas existentes no mundo masculino e, dedicando-se com verdadeira vocação à escrita, ao jornalismo e à docência, também impulsionou e ajudou outras mulheres a tentarem o caminho da literatura ou a participação nos espaços externos ao lar, pela colaboração em jornais e revistas da época.

Em todos os momentos, Gorriti esteve atenta à opinião pública, bem como esteve ciente, por pura intuição, de que o jornalismo, junto com a docência, seriam os eixos que permitiriam as mudanças almejadas pelo universo feminino. Foram exatamente a escrita, nas modalidades literária e jornalística, e a prática da docência que se tornaram as atividades mais fecundas da escritora de Salta e preencheram os seus longos setenta e cinco anos de vida, como podemos constatar no próximo capítulo.

3. JUANA MANUELA GORRITI: AS VIAGENS E OS ESPAÇOS SIMBÓLICOS

Un poco a contramano de las tradiciones que a lo largo del siglo XIX proyectan el hogar y la domesticidad como reducto de las prácticas y los deseos femininos, la obra de Juana Manuela Gorriti esboza el perfil de una escritora siempre ávida por narrar el mundo de afuera.

Graciela Batticuore

[...] o que é uma mulher? Eu lhes asseguro, eu não sei. Não acredito que vocês saibam. Não acredito que alguém possa saber até que ela tenha se expressado em todas as artes e profissões abertas à habilidade humana. Essa é na verdade uma das razões que me trouxeram aqui — além do respeito por vocês, que estão em vias de nos mostrar por suas experiências o que é a mulher, que estão em vias de fornecer, por seus fracassos e sucessos, essa informação tão valiosa.

Virginia Woolf

3.1 UMA CARTOGRAFIA LITERÁRIA: A VIDA E A OBRA DA ESCRITORA

É possível ler nas ficções literárias o traçado dos territórios que se armam pelo poder da letra ou, como sustenta Graciela Montalvo (1999, p. 7) no prólogo de seu estudo *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*, essas escrituras são de grande importância já que foram produzidas por

los letrados ‘fundadores’, aquellos que escribieron sobre América durante y después de las luchas de la Independencia. Las fábulas de culturas independientes, que ellos escribieron en medio de guerras civiles y luchas caudillistas, la ficción de una mirada etnográfica (externa, autorizada, interpretativa) [...] permitió compaginar algunas [...] versiones de identidad y delinear formas de negociación de las elites porteñas.

Os relatos ficcionais colaboram enormemente na criação e fixação das identidades culturais que emergem no meio das lutas e guerras civis do período das independências hispano-americanas. É neste momento que os letrados tornam-se “fundadores” de uma escritura que toma a América como matéria narrativa, fato que contribui para o estabelecimento das várias versões identitárias que procuram conceituá-la durante e após a fase das independências.

Consideramos que a escritora Juana Manuela Gorriti faz parte da galeria de facetas da identidade cultural, com seus textos teóricos e ficcionais. Sua vida e sua obra permitem-nos considerá-la como uma das fundadoras da literatura argentina e, mais especificamente, da literatura escrita por mulheres, conforme assinala Ernesto Morales (1944, p. 66) quando assegura que Gorriti “es una romántica que funda — con Juana Manso, [...] — la literatura femenina en la Argentina”. Portanto, os dois elementos que caracterizam mais fortemente a escritora saltenha são a sua filiação à estética romântica e o fato de ser considerada como uma das precursoras da literatura de expressão feminina na Argentina.

Juana Manuela Gorriti nasceu em 15 de junho de 1816, ou seja, em plena época revolucionária, em uma localidade denominada Horcones, na província de Salta, quase no limite com a Bolívia. Era filha de Feliciano Zuviría e de José Ignacio Gorriti (1770-1835). Dentre os oito filhos que o casal teve, Juana Manuela foi a penúltima. Ela era mais conhecida em função da figura paterna, uma personalidade que desde cedo colocara seu inteiro patrimônio a serviço da Independência, e também por ser sobrinha do religioso Juan Ignacio Gorriti (1766-1842), que foi o responsável por dar a benção à recém-criada bandeira nacional, na beira do rio Juramento. Ele também é lembrado nos textos históricos por ter assinado a Ata da Independência em Tucumán.

Enfim, Juana Manuela Gorriti era uma dama saltenha descendente de uma família poderosa, proprietária de grandes extensões de terras e comprometida com os ideais de liberdade. Embora ela tenha ficado conhecida como a intelectual que lutou pelo seu espaço como mulher e como escritora durante quase todo o século XIX, foi esquecida pelas gerações seguintes e também pela crítica.

Gabriela Mizraje (1993, p. 5), estudiosa da vida e da obra de Juana Manuela Gorriti, enfatiza principalmente o aspecto relacionado às letras ou, mais precisamente, à sua atividade escritural que ela transforma, dentro da medida do possível, num ofício para sobreviver, isto é, para manter a si e às suas filhas após ter-se separado do marido. Gorriti passa a viver de seu trabalho como professora numa escola, que ela mesma dirige, durante cerca de trinta anos.

Se não existissem outros dados, este que mencionamos, ou seja, o fato de a escritora atrever-se a enfrentar a vida na companhia de duas filhas ainda crianças, em Arequipa, sustentando-se com seu próprio trabalho, já seria suficiente para se considerar Juana Manuela Gorriti uma figura feminina ímpar, moderna e combativa.

Sem que ela houvesse decidido ou premeditado, os acontecimentos da guerra fazem com que ela tenha uma vida semelhante à de uma personagem romanesca, tantas são as

aventuras e desventuras com que se enfrenta. Aos seis anos deixa o lugar de nascimento, Horcones, na fronteira com Tucumán, para ingressar na escola e estudar em Salta, o que não era muito comum para a época, já que a instrução dada às meninas, na maior parte dos casos, ocorria dentro de casa, quando os pais tinham algum interesse ou então a educação das meninas era completamente negligenciada. Com apenas 13 anos, toda a família e os empregados da casa partem para o exílio na Bolívia para evitar o confronto com o caudilho Juan Facundo Quiroga (1790-1835), conhecido como “Tigre de los Llanos”, que venceu as tropas unitárias, determinando seu exílio. O pai de Juana Manuela, general José Ignacio Gorriti, depois de vários anos de guerra civil, foi derrotado por Facundo Quiroga, sendo obrigado a fugir da fúria daquele que vinha arrasando e destruindo no seu caminho todos que considerava como inimigos. A família Gorriti instala-se em Tarija. Um ano mais tarde, em 1831, Juana Manuela casa-se com um jovem oficial boliviano, Manuel Isidoro Belzú (1803-1865) que em pouco tempo torna-se presidente de seu país e de quem se separaria quatorze anos mais tarde.

Juana Manuela, com trinta e dois anos e separada de seu marido muda-se para Arequipa, no Peru, onde abre uma escola para o ensino das primeiras letras às meninas de famílias ricas, trabalho com o qual mantém o próprio sustento e o de suas filhas.

Se até aqui a história dessa mulher é assinalada pela coragem e ousadia, chega até a ser difícil imaginar o que esse fato significou no século dezenove, em meio a uma sociedade patriarcal, na qual o espaço permitido às mulheres era, como vimos, somente o espaço interior da casa.

No ano de 1855, quando Manuel Isidoro Belzú assume a presidência da Bolívia, chamando sua família para viver em La Paz, Juana Manuela envia as duas filhas para junto do marido, com a intenção de assegurar-lhes um futuro melhor. A escritora parte então para Lima onde, cinco anos antes, tinha sido publicada *La quena* (1845), na *La Revista de Lima*, em

forma de folhetim. Significativamente a autora emprega no título do livro a palavra “quena”, que em língua quéchuá significa penas/sofrimentos de amor.

Juana Manuela mantém, juntamente com a escola para meninas, o que era uma novidade para grande parte da América, as tertúlias literárias, que já eram comuns na Espanha e na França. Nessas tertúlias reunia-se o grupo mais seletivo da cultura limeña, que participava lendo seus textos e poesias. De tal grupo sairia, mais tarde, a primeira geração de escritoras peruanas.

Um atentado político, dentre tantos que caracterizam a política hispano-americana desde os primórdios da formação das repúblicas, acaba com a vida do presidente da Bolívia, Manuel Isidoro Belzú. Historicamente o que se sabe sobre esse fato é que Mariano Melgarejo (1820-1871) ocupou também a presidência da Bolívia, sendo deposto por Belzú. Em circunstâncias não esclarecidas, Melgarejo é introduzido no palácio presidencial e assassina Manuel Isidoro Belzú. Suas filhas fogem e se exilam no Peru.

Em Lima, Juana Manuela passa os anos de sua juventude, dedicando-se ao ensino e à luta política por meio da palavra. Nas tertúlias literárias, compareciam à casa da escritora, entre outros, intelectuais do porte de Ricardo Palma (1833-1919), Pastor Obligado (1818-1870), Benicio Alamos González, Abelardo Gamarra (1850-1924) e a primeira geração de romancistas peruanas, Clorinda Matto de Turner (1852-1909), Mercedes Cabello de Carbonera (1845-1909), Teresa González de Fanning, Carolina Freyre de Jaymes, Juana Manuela Lazo de Eléspuro, Rosa Mercedes Riglos de Obergoso, todas elas conhecidas mais tarde como autoras de ensaios, poesias e romances, além de uma vasta obra jornalística em diversos periódicos da América.

Enquanto dirige a escola para meninas, a escritora saltenha publica contos, romances breves, relatos históricos, ocupando-se ainda da escritura de cartas. Além destes escritos, somam-se receitas de cozinha, prólogos, discursos fúnebres, crítica literária, textos

jornalísticos, aforismos, crônicas e um livro de memórias. Gorriti não escreveu poesias e nenhuma peça teatral, dois campos que a escritora parece ter deixado para a filha, Mercedes Belzú de Dorado, que se devotou à literatura como a mãe. Como se nota, Juana Manuela Gorriti abordou quase todos os gêneros literários em seus escritos. Seus trabalhos apareceram em revistas e jornais do Peru, Bolívia, Argentina, Chile, Equador, Espanha, França e Colômbia. Em 1865, surge em Buenos Aires *Sueños y realidades*, livro no qual a autora reúne, em dois tomos, a obra dispersa durante mais de vinte anos de publicações.

Passam-se dez anos até que Juana Manuela viaje a Buenos Aires, capital de sua terra natal que não conhecia, mas que, imaginariamente, descrevia e recriava em seus textos. Assim, em 1875, do Porto de Callao no Peru embarca para Buenos Aires, passando perto do Chile, enfrentando o oceano Pacífico. O mais extraordinário dessa viagem é que a escritora cruza o Estreito de Magalhães pelo Atlântico Sul, numa viagem reservada ainda hoje àqueles que gostam de aventuras. Juana Manuela realiza essa viagem com a idade de sessenta anos. Chegando à cidade portenha, permanece ali por menos de um ano. Em 1876 regressa a Lima, desta vez por terra. Nessa época aparece o seu livro *Panoramas de la vida, colección de novelas, fantasías, leyendas y descripciones americanas*, no qual está incluído o romance *Peregrinaciones de una alma triste*.

Sobre este romance, reeditado recentemente, a coleção dirigida pelo historiador Felix Luna apresenta um dado interessante. A cidade de Lima, já em pleno período de libertação colonial, embora tivesse se convertido num centro privilegiado de atividades artísticas, que conseguia driblar as determinações reais que vetavam a circulação de livros “de imaginação ou romances”, em 1832 registra um retrocesso. Recobram um certo vigor as Leis das Índias, que condenam o livro *Peregrinaciones de una paria* de Flora Tristán (1803-1844) a ser queimado em praça pública. Essa obra havia sido publicada em Paris em 1838. Como se sabe, Flora Tristán era de naturalidade francesa, filha de um peruano, Mariano Tristán, irmão do

vice-rei do Peru, Pio Tristán (1773-1860) e fora avó do pintor Paul Gauguin (1848-1903). Existe uma edição desta obra em português, publicada pela Editora Mulheres. Usamos neste trabalho uma edição intitulada: *Mi vida*, publicada em Barcelona pela editora Del Nuevo Extremo, no ano de 2003 e que é uma seleção dos dois tomos de *Peregrinaciones de una paria*.

Flora Tristán havia denunciado em sua obra o fato de ter sido discriminada por ser mulher, além das injustiças cometidas contra ela durante sua viagem ao Peru, com a intenção de defender seus direitos à herança como filha natural de Mariano Tristán. A condição de mulher sozinha e pobre trouxe-lhe inúmeras dificuldades, que são expostas nesse livro que transcendeu a história particular da escritora francesa e se transformou num escudo da luta pelos direitos das mulheres mais humildes.

Juana Manuela escreveria alguns anos mais tarde o romance *Peregrinaciones de una alma triste*, texto também publicado em forma de folhetim semanal. O próprio título da obra já denuncia sua adesão ao gesto libertário e bastante ousado de Flora Tristán de narrar a história de uma protagonista pobre e perseguida por uma série de infortúnios. Sobre os dois romances mencionados – o de Flora e o de Gorriti – e as vidas de suas autoras, podemos tecer alguns paralelos nos quais as semelhanças e diferenças entre ambas podem ser explicitadas.

As duas obras são relatos de viagens. No caso de Flora Tristán, a personagem construída com motivações autobiográficas, viaja para reclamar a herança paterna. O livro apresenta a estrutura de um diário íntimo. Os temas tratados dizem respeito às peripécias e sofrimentos da protagonista por causa da pobreza e de sua situação de filha ilegítima, somados ao fracasso matrimonial. A personagem procura fugir de seu impreciso e quase invisível lugar de mulher, viajando sozinha e fingindo ser solteira. No relato, portanto, a escritora francesa critica a situação social dos negros, das mulheres, dos escravos e, de uma forma geral, a opressão que incide sobre as classes trabalhadoras da América.

Um acontecimento recente trouxe à tona novamente a história da vida da escritora francesa. Em maio de 2003, o escritor peruano Mario Vargas Llosa (1936) publicou o romance *O paraíso na outra esquina*, no qual recria a trajetória e os acontecimentos que envolveram a vida da avó do pintor francês Paul Gauguin, revitalizando, no plano estético, a obra de Flora Tristán.

Juana Manuela Gorriti e Flora Tristán escreveram seus textos depois de terem chegado ao Peru em circunstâncias dolorosas. A autora saltenha publica sua primeira obra em Lima, *La quena*, logo após ter vivido a experiência da separação de seu marido. A escritora francesa só começa a escrever depois da viagem ao Peru, em 1833, na qual buscava o reconhecimento da família paterna e, por esse motivo, passa algum tempo em Arequipa, cidade onde Juana Manuela abre sua primeira escola para meninas. Arequipa é também, por coincidência, a cidade natal do escritor Mario Vargas Llosa.

Destacamos ainda que o romance de Juana Manuela Gorriti mantém uma relação intertextual com o de Flora Tristán que vem explicitada no título de uma de suas obras, como já comentamos. A escritora de origem franco-peruana escreve *Peregrinaciones de una paria*, que é publicado em Paris em 1838 e se constitui num livro de viagens que reúne as observações de uma européia sobre a América Latina, incluindo diversos aspectos sociais que aparecem em seus comentários sobre cidades como Cabo Verde e Valparaíso. Juana Manuela Gorriti publica *Peregrinaciones de una alma triste* em Buenos Aires, em 1875, conhecendo seguramente a obra de Flora Tristán e provavelmente realizando com seu relato uma homenagem à escritora francesa. A história de Juana Manuela também é um relato de viagens que inclui comentários sobre a situação social dos índios, negros e escravos.

Retornando à biografia da escritora de Salta, sabe-se que de Buenos Aires Juana Manuela tenta voltar a Salta. No entanto, é impedida por causa do “soroche”, desconforto orgânico provocado pelo ar rarefeito das grandes altitudes. Em conseqüência, ela passa mais

dez anos em Buenos Aires, onde convive e é admirada por várias personalidades ilustres. Nesta época, três de seus cinco filhos já haviam morrido. Finalmente, ela realiza a tão sonhada viagem a Salta, a terra de seus antepassados. Essa viagem serve de inspiração para *La tierra natal*, livro que vem à luz em 1888. Dois anos mais tarde aparece *Cocina ecléctica*, coleção de receitas de pratos oriundos de toda a América, que aborda um gênero considerado exclusivamente de interesse das mulheres e descreve os costumes da culinária de muitas etnias, obra que compõe um fato literário inédito.

Em 6 de novembro de 1892, a escritora morreu de pneumonia, aos setenta e cinco anos de idade. Vários jornais de Buenos Aires, Lima e La Paz dedicaram-lhe artigos elogiosos. Em um desses artigos, Clorinda Matto de Turner (Apud BERG, 1997, p.4) escreveu que “ninguna otra escritora Americana y aún europea puede ofrecer al mundo un legado más rico”, atestando e ressaltando a importância da obra e dos escritos de Juana Manuela Gorriti.

Recorremos à biografia e à produção literária de Juana Manuela Gorriti para flagrá-la como uma incansável e intrépida viajante. As viagens servem à escritora como matéria para seus livros e também como uma estratégia para recuperar sua identidade, uma identidade quase desfeita por um casamento infeliz, em meio a um clima social adverso que desconhece e ignora a presença da mulher fora dos âmbitos da casa. Poderíamos acrescentar, ainda, que a fibra feminina, da qual a escritora sempre deu abundantes mostras, agiganta-se ao entrar em luta ferrenha contra os preconceitos da época.

As viagens, inicialmente impostas pelas graves circunstâncias das guerras revolucionárias, foram modificando a realidade física que rodeava a escritora. Vale recordar que as realidades físicas das nascentes repúblicas americanas eram também bastante vulneráveis, estavam sempre em constante mudança. Seus limites eram modificados ao som das batalhas que tornavam algumas repúblicas ganhadoras de espaços que outras perdiam, forçando seus habitantes a viverem muitas vezes, no exílio.

Foi justamente o exílio de caráter político que permitiu a Juana Manuela Gorriti travar contato com outras culturas, outras etnias e outros costumes. A ação de viajar de uma região para outra foi uma constante em sua vida, pois de Horcones partiu para Salta, de Salta a Tarija, de Tarija a Oruro, de Oruro a La Paz, de La Paz a Arequipa, de Arequipa a Lima, de Lima a La Paz e novamente a Lima, de onde saiu várias vezes para ir a Buenos Aires, passando pelo Chile e pelo interior da Argentina, para terminar seus dias em Buenos Aires.

Todas essas viagens permitiram-lhe criar uma maneira especial de “instalar-se” nos países de adoção, Bolívia, Peru e na própria Argentina, apagando as fronteiras reais e desenhando os mapas de sua cartografia pessoal. Essa cartografia não é só geográfica, mas também literária, original e sentimental e, evidentemente, deve ser interpretada em toda a sua pluralidade.

3.2 O MAPA DO DESENRAIZAMENTO E O MAPA DA RECONQUISTA

As primeiras viagens de Juana Manuela Gorriti desenharam o itinerário do exílio, o mapa do desenraizamento. Essa viagem é conduzida pelas mãos do pai que sai da terra natal, juntamente com toda a família, deixando para trás a pátria, o lar, as paisagens, os parentes, os costumes, enfim, tudo o que organiza e dá sentido à vida, para iniciar em outro lugar, uma vida diferente e, além do mais, receber por empréstimo o que estranhos queiram e possam lhe oferecer.

Em Tarija, na Bolívia, durante essa vida de exílio, Gorriti deixa as mãos do pai para se prender às mãos do marido, seguindo-o nas viagens provocadas por ações políticas e pelas guerras. Em tais viagens, a sua vontade permanece como alheia, inviabilizando as intenções de terceiros de atomizar e sujeitar uma personalidade que nasceu para brilhar com luz própria.

Estas primeiras viagens modificam os mapas físicos, que para ela logo deixariam de existir, apagam-se as fronteiras reais da Argentina, Bolívia e Peru e se unificam estes países através do percurso que Gorriti faz pelas capitais nascentes – La Paz, Lima, Buenos Aires. Ao mesmo tempo, a escritora cruza aldeias ou cidades como Tarija, Mollendo, Oruro, Cuzco, Salta, Arequipa, Sucre, lugares onde recolhe os sons ancestrais das velhas línguas, os matizes das antigas lendas e os costumes ainda vivos das culturas matriciais, para incluí-los em suas narrativas. Juana Manuela Gorriti realiza em sua vida e em sua obra a mais perfeita integração americana, apregoada dois séculos mais tarde como solução para os graves problemas dos povos do chamado Terceiro Mundo.

É precisamente o traçado de um mapa do desenraizamento que permite à escritora alargar seus horizontes e passar a enxergar a América como uma unidade, já que ela deixou de ser a menina nascida na província de Salta para se tornar uma mulher num espaço plural e multifacetado, repleto de lendas, histórias e mitos e, sem dúvida, um espaço mais amplo, diversificado e desafiador.

Retomando-se a trajetória de vida de Juana Manuela Gorriti, vale ponderar que, a partir do momento da sua separação de seu marido, inicia-se o desenho de um segundo mapa, ou seja, o da recuperação de sua identidade. Depois desse fato, a ação da viagem adquire um novo sentido, isto é, a busca de construção de um espaço próprio.

Em Arequipa, a sua solidão é constante porque se instala ali somente na companhia das filhas, enfrentando a difícil situação de ser uma mulher separada e, além do mais, separada de um homem conhecido e bastante influente. Nesta época tão delicada de sua vida, opera-se uma fase de reconstrução, de reunião dos territórios de sua pertença, de sua vida e de seu corpo, configurando-se assim a fundação de um mundo novo e a necessidade de administrá-lo, no momento em que resolve viver sozinha, em outro país.

Agora a futura escritora percorre os caminhos de uma América da qual diluiu as fronteiras, como senhora de si, após haver retomado o sobrenome paterno. Esse é também o tempo da reconquista da sua identidade como mulher e como ser humano, pois, fazendo valer seus direitos, inclusive sobre o próprio corpo, ela terá dois filhos, Julio Sandoval e Clorinda Puch (BERG, 1997, p. 2), que nascem após a dissolução do seu casamento com Belzú, sobre os quais ela manterá um reservado silêncio até a sua morte.

Em Arequipa torna-se uma mulher adulta, vive do seu próprio trabalho, sustenta suas filhas, escreve, publica e está atenta a tudo o que ocorre no mundo por meio de suas tertúlias literárias. Além disso, mantém-se atualizada no meio intelectual através de uma ativa correspondência com escritores, jornalistas e poetas americanos.

Gorriti faz uma viagem a La Paz, quando seu ex-marido é assassinado, como comentamos anteriormente. Juana Manuela assumiu uma postura extremamente corajosa e

exigió que le entregaran el cuerpo de Belzú y, apoyada por sus hijas, organizó un velorio al que asistió muchísima gente. Más de ocho mil personas, principalmente mujeres, se reunieron en las exequias de Belzú para escuchar la oración de Gorriti que rendía un elocuente tributo a la gran popularidad pública de su marido. Gorriti se convirtió en la figura que encabezaba un movimiento que exigía venganza por la muerte de Belzú y, por este motivo, al poco tiempo tuvo que salir de Bolivia. Volvió a establecerse em Lima. (BERG, 1997, p. 3).

Embora fracasse o movimento encabeçado por Juana Manuela, sua atitude merece ser destacada porque revela todo o seu potencial de rebeldia e disposição para lutar contra aqueles que julga serem seus inimigos. Propensa sempre à ação, a trajetória de Juana Manuela marca indelevelmente a história das mulheres no continente americano.

Depois do assassinato de Manuel Isidoro Belzú e da fracassada tentativa de fazer justiça à sua morte, Juana Manuela e suas filhas são obrigadas a partir para o exílio no Peru. Elas fixam residência em Lima, onde a autora de *Oásis en la vida* permanece por cerca de trinta anos. Em Lima, precisamente, ela conclui o mapa da recuperação de sua identidade, da

reconquista de si mesma e começa o traçado do último mapa geográfico, o do reconhecimento intelectual.

3.3 O MAPA DO RECONHECIMENTO INTELECTUAL

É na capital peruana de Lima que Juana Manuela se faz visível para a cultura, para a vida social e para a vida política, apesar de ser mulher. O traçado deste último mapa, o do território da notoriedade, deve-se única e exclusivamente ao seu talento. A continuidade do mapa mencionado seguirá mesmo depois de sua morte, quando seu filho, Julio Sandoval, e seus amigos publicam o livro *Lo íntimo*, em 1892.

Quando estava em Lima, sua fama e prestígio literários a levaram a Buenos Aires. Desse local, a escritora realizaria diversas viagens em direção a Lima, Tucumán e Salta, mantendo sempre uma intensa atividade criadora, que se confirma pela farta produção intelectual, jamais interrompida a partir do momento em que começou a escrever.

Desse modo, Juana Manuela Gorriti desenha a cartografia de sua vida literária ligando-a a suas incessantes viagens, as quais estavam estreitamente unidas às suas experiências e sofrimentos pessoais. Essa condição a transformaria em caixa de ressonância dos acontecimentos sociais e políticos de sua época, marcada por dificuldades e transtornos para os hispano-americanos e, com certeza, nada fácil para quem assumiu solitariamente a decisão de lutar no terreno intelectual, que já era difícil para os homens e mais ainda para uma mulher no século XIX.

Quando levantamos os principais aspectos da vida de Juana Manuela Gorriti, percebemos o quanto estes estão presentes na obra da autora, ao ponto que se poderia considerar sua vida parecida com um extenso romance. Ao nos preocuparmos em traçar os

eventos principais que norteiam a vida de Juana Manuela, fomos também traçando os roteiros da sua obra literária. Tal fato deve-se à escritura peculiar produzida por Juana Manuela, pois vida e ficção imbricam-se em seus textos e se transformam em matéria narrativa. A vida real dessa mulher singular foi, sem dúvida, repleta de acontecimentos que se poderia considerar como romanescos.

Ainda que tenhamos tentado não priorizar a vida da escritora em detrimento de sua obra literária, constatamos que a riqueza de sua biografia equilibrou os dois pólos, vida e obra, que se mesclam e se misturam quase indefinidamente e que procuramos apresentar e discutir até este momento no estabelecimento de sua peculiar cartografia literária e geográfica.

A metáfora de uma cartografia literária permitiu-nos traçar em cada mapa – do desenraizamento, da reconquista e do reconhecimento – um momento de sua vida e também um momento da produção de sua obra ficcional. Assim, ao longo de seus setenta e cinco anos, Juana Manuela Gorriti pôde transitar pelo período do desenraizamento, ao qual muito cedo a obrigou o exílio de sua terra natal, e continuar viajando pelos caminhos de uma América que se formava na mestiçagem, no sincretismo religioso, na mescla cultural, recolhendo material para sua farta produção literária para assim traçar a segunda carta da sua original cartografia literária.

Ao primeiro mapa, o do desenraizamento, segue-se o da reconquista. Este segundo mapa é o mais difícil e também o mais fecundo, porque representa o momento no qual se destaca uma fase de reconstrução na vida da escritora, permeada pela reconquista de uma identidade que se negava a se diluir e se apagar no anonimato do mundo feminino confinado aos muros domésticos. Sua separação de Manuel Isidoro Belzú recorta as linhas de um lento e doloroso processo. Juana Manuela já havia começado a esboçar, anos antes, o mapa de sua própria reconquista, quando publica em 1845, em *La Revista de Lima*, seu primeiro romance.

A este triunfo agregam-se outros textos formados por contos, lendas e artigos escritos para revistas e jornais especializados de Lima, Buenos Aires, Colômbia, Espanha e França.

Dez anos mais tarde, em 1875, delinea-se a terceira e última etapa da carta geográfica de sua vida literária, marcando o período de sua consagração, de seu reconhecimento intelectual, não só pelo público-leitor de seu país, mas também pelos leitores de vários países da América.

Antes de retornar a Lima, em 1876, Gorriti publica, em dois tomos, a obra *Panoramas de la vida*. Trata-se de uma reunião de textos dedicados às mulheres, contos e artigos, que já haviam aparecido em semanários como *El Álbum*, *La Alborada*, *Revista del Plata*. Somam-se a esses textos a biografia de Belzú e um romance curto, *Peregrinaciones de una alma triste*.

Em 1878 é publicado *Miscelâneas; colección de leyendas, juicios, pensamientos, discursos, impresiones de viaje y descripciones americanas*. É um livro de recopilação de vários textos dispersos, dentre os quais se destacam alguns relatos inéditos, discursos, recordações de viagens e também ensaios.

Uma viagem a Salta, realizada em 1886, oferece à escritora o material para uma nova obra, *La tierra natal*, que seria publicado em Buenos Aires, dois anos mais tarde. Nessa época, Juana Manuela recebe a medalha de honra ao mérito concedida pelo governo do Peru.

Em Buenos Aires, em 1875, ela já havia recebido outra homenagem. Os intelectuais portenhos, representados pelos escritores mais importantes do momento, tais como Bartolomeu Mitre (1821-1906), José Hernández (1834-1886), Rafael Obligado (1851-1920), Marcos Sastre (1809-1887), Santiago Estrada (1845-1929), Juan María Gutiérrez (1809-1878) oferecem-lhe a Palma Literária, uma homenagem ofertada pelas figuras de maior prestígio social e literário que incluiu também um álbum de reconhecimento público, não só por sua atuação social, mas também por sua prodigiosa e farta produção literária e jornalística.

Em 1890, Gorriti publica um livro contendo receitas de cozinha de toda a América, *Cocina ecléctica*, e em 1892, alguns meses após sua morte, sai à luz *Lo íntimo*, um livro deliberadamente fragmentado, com notícias de sua infância, reflexões sobre a condição feminina, relatos, saudações, mensagens e pensamentos expressos diante da proximidade inevitável da morte.

Juana Manuela completa, dessa forma, uma cartografia literária pessoal e única, que poderia ter inspirado os movimentos de liberação feminina que se produziram no século seguinte, em outras partes do mundo, não fosse o apagamento cultural, social e político a que ficou relegada. Esse fato ocorreu não só em relação a Juana Manuela Gorriti, mas também em relação à maioria das escritoras do século XIX. Essa situação chega a um ponto extremo quando se tem notícia de que várias gerações de argentinos desconheciam a importância da escritora saltenha, ou, se sabiam da sua existência, reconheciam-na apenas como uma figura a mais na galeria das mulheres ilustres, que recebiam, como por reflexo, as glórias de seus pais ou maridos.

Nesse sentido, a presença da escritora, quase anônima, restringia-se a retratos pendurados nos corredores escolares, como uma homenagem póstuma a qual pouca atenção era dada. Faziam companhia a tais retratos as litografias de Manuelita Rosas, a filha do ditador Juan Manuel Rosas, e também a de Remedios de Escalada de San Martín, a frágil esposa do general San Martín, entre outras damas ilustres.

Juana Manuela Gorriti, como já dissemos, era filha de um homem valente, José Ignacio Gorriti, que deteve em Salta o avanço dos realistas que eram tropas espanholas enviadas pela metrópole para conter os partidários da independência e os colonos americanos que lutavam contra os realistas e faziam parte do grupo chamado de unitários. Ela era sobrinha de um religioso, Juan Ignacio Gorriti, assinante da Ata da Independência da Argentina em Tucumán. Esses dados sim eram conhecidos, mas pouca gente sabia ou se dava

conta, algum tempo depois de sua morte, de que havia existido uma romancista, uma jornalista, uma viajante incansável, que enfrentou todo tipo de preconceito de seu século na luta constante pela conquista de um espaço feminino que lhe era devido, assim como a todas as mulheres.

Foi o romance histórico de Martha Mercader, *Juanamanuela mucha mujer*, publicado pela primeira vez em 1980, que resgatou a romancista do século XIX, quase sempre oculta por trás de enxutas e exíguas chamadas ou informações que apareciam nos livros de história literária e, particularmente na obra *Historia de la literatura Argentina* (1922), de Ricardo Rojas (1882-1957), que foi durante muito tempo uma das únicas publicações que tratavam dos escritores argentinos e que servia de fonte de consulta para os estudiosos de literatura na Argentina.

A respeito das menções extremamente curtas ou da ignorância completa que as escritoras do século XIX receberam por parte dos críticos, a investigadora Bonnie K. Frederick (1995), em um texto denominado “Borrar al incluir, las mujeres em ‘La historia de la literatura Argentina’ de Ricardo Rojas”, publicado na revista literária *Feminaria*, pergunta-se por que a lembrança das escritoras do século passado perdeu-se durante as primeiras décadas do século XX. Uma das respostas que Frederick aponta é a de que a história formal da literatura de mulheres do século XIX não foi escrita por aquelas que participavam dela, sendo tal tarefa assumida pelos homens que, por uma série de motivos, negligenciavam as escritoras e suas obras. A segunda resposta para a questão formulada surge da constatação de que o destino da literatura Argentina encontrou-se quase exclusivamente nas mãos de um único crítico, isto é, nas mãos do escritor Ricardo Rojas, primeiro professor de Literatura Argentina da Universidade de Buenos Aires, que escreveu uma obra monumental, *Historia de la literatura Argentina*, publicada em 1922, em três tomos.

No segundo volume, Ricardo Rojas trata das mulheres escritoras do século XIX, no capítulo intitulado “As mulheres escritoras”. Sua iniciativa seria louvável se o capítulo em questão não encerrasse uma série de controvérsias e preconceitos a respeito da escritura feminina, motivo pelo qual alguns pontos de referido capítulo merecem um exame mais detalhado.

A pesquisadora Bonnie Frederick (1995) em seu artigo discute exatamente o espaço concedido às mulheres no livro de Ricardo Rojas, concluindo que a inclusão das mulheres na obra foi muito mais o resultado de um gesto de cortesia do que o resultado de estudos sérios realizados sobre as obras das escritoras. Seus comentários e juízos críticos superficiais justificam a pouca atenção dedicada mais tarde às escritoras argentinas do século XIX.

O capítulo dedicado às escritoras deixa patente a existência de uma escritura feminina, embora não ressalte sua importância. Além disso, o historiador discriminou as mulheres ao reuni-las num capítulo à parte, tirando-as do contexto de seus pares masculinos e dando a impressão de que as mulheres não participavam das principais correntes literárias. Ao separá-las pelo sexo, deixou claro que a biografia pode ser usada para ignorar a obra de uma escritora ou de um escritor.

Como consequência desses fatos, a inclusão das mulheres no livro de Rojas acabou se convertendo num mecanismo eficaz para distanciar possíveis leitores, funcionando mais como instrumento de exclusão do campo histórico-literário das figuras femininas. Dessa maneira, Ricardo Rojas apagou a memória das mulheres escritoras quando as incluiu em sua *Historia de la literatura Argentina*.

Frederick, nas conclusões apresentadas em seu artigo acima mencionado, assinala que é duvidoso o fato de que Ricardo Rojas houvesse, deliberadamente, desejado marginalizar as escritoras, mas é fato que a sua inclusão e os arrazoados críticos emitidos por ele a respeito dos livros de autoria feminina foram responsáveis pela eliminação das obras das mulheres do

cânone literário. Dessa forma, pode-se entender a ignorância que imperou por muitos anos nos meios acadêmicos a respeito da existência das escritoras do século XIX e, dentre elas, aquela que poderíamos considerar como a mais importante, Juana Manuela Gorriti.

Acreditamos na hipótese que essa escritora sofreu um processo de apagamento e esquecimento, possivelmente em decorrência de sua atuação, que sempre reivindicou, com profissionalismo e audácia, a liberdade em todos os níveis, político, social, étnico e econômico. O apagamento e o esquecimento mencionados tornaram-se uma forma sutil e eficaz de banimento, isto é, a marginalização da escritora no campo literário.

Evidentemente, Juana Manuela Gorriti foi, para aqueles que organizaram a história literária do século XIX, uma grande mulher e, talvez por isso mesmo, tenha sido silenciada com uma tênue presença no âmbito do saber masculino. No entanto, se ela foi esquecida e ignorada por leitores e críticos por um longo período, com a retomada de suas obras por meio da reescritura poética empreendida por Martha Mercader, é possível aos leitores contemporâneos efetuar a reavaliação dos textos de Gorriti que, seguramente, fundou e consolidou a modalidade literária que conhecemos como escritura feminina, na Argentina do século XIX.

4. OS ESPAÇOS EXTERIORES E INTERIORES EM OBRAS DE JUANA MANUELA GORRITI

Como acercar-se da escrita feminina sem o sentimento constrangedor de algo muito antigo, muito familiar, que retorna, e a constatação de um estranho vazio que nos escapa e nos arrebatava como uma aparição?

Lúcia Castello Branco

[...] la figura de Juana Manuela Gorriti, mezcla absoluta de profesionalismo y exotismo, se deja atrapar por momentos como un fantasma lejano que incomoda a antiguos y modernos. Mirar esa figura desde el lugar de anfitriona y difusora cultural [es reconocer] una figura firmemente sostenida por una propuesta rotundamente americanista [...].

Cristina Iglesia

4.1 OASIS EN LA VIDA: EM BUSCA DO ESPAÇO FEMININO

As obras de Juana Manuela Gorriti que analisamos neste capítulo são as seguintes: *Oasis en la vida*, *Peregrinaciones de una alma triste*, ambas são romances que se filiam à estética romântica. *Cocina ecléctica*, como o próprio título deixa patente, é uma obra sobre pratos culinários, escrita com a colaboração de mulheres de várias partes da América Hispânica. Finalmente, em *Lo íntimo*, verificamos a intenção da escritora de construir um diário íntimo, um livro de memórias, como esclarece Santiago Sylvester (1998, p. 25):

Se trata de un libro deliberadamente fragmentario: apuntes, reflexiones, alguna anécdota y comentarios de la más diversa índole, que Juana Manuela Gorriti había ido recogiendo en distintas etapas de su vida. Estaba trabajando en la organización de este material disperso cuando murió. [...] si algo lo define es la perspectiva íntima, de sutil interioridad, que está presente en el título.

Lo íntimo é uma obra fragmentária, que traz recordações do passado da autora, revelações de tristezas pela morte de amigos e parentes, permeadas com acontecimentos cômicos da infância e adolescência e também projetos e desejos futuros, podendo ser considerada predominantemente como um livro de memórias.

Depois de apresentadas as obras que serão analisadas, retomamos de forma breve o contexto social, econômico e geográfico da época na qual se inserem as produções de Gorriti, a fim de apoiar nossas considerações sobre os quatro textos selecionados.

Desde o descobrimento até a posterior conquista, a vida política, econômica e social da América andina concentrava-se nas costas do Pacífico. Lima, até a primeira metade do século XVIII, funcionava como o coração das terras americanas. O Peru era o centro mercantil da América do Sul. As vastas zonas ao leste dos Andes, das mesetas alto-peruanas

até as estribações meridionais e orientais das serras dos pampas eram cenários do progresso econômico e de lutas políticas.

A partir de 1810, Buenos Aires submete as províncias à sua hegemonia e, dessa forma, decreta a decadência das regiões que por mais de dois séculos e meio tinham impulsionado o desenvolvimento das longínquas e distantes terras americanas.

O eixo do progresso, movimentado pelas forças políticas e as pressões econômicas que propiciavam a abertura dos portos sobre o Pacífico, para beneficiar o contrabando, translada-se para o litoral atlântico. Esta medida redundará num penoso ajuste, que decretará também o início de uma profunda divisão entre o interior das províncias e Buenos Aires, fenda que nunca deixará de se intensificar, perdurando tal fissura até os dias atuais, como afirma Mario Casalla (2003, p. 329).

Buenos Aires, ao assumir a liderança política e econômica, termina com as redes mercantis que alimentavam várias províncias, decretando a falência de uma vasta região até então muito rica e próspera. Acaba também com o comércio de mulas de Salta, o qual tinha sido o alicerce da fortuna da família Gorriti, instalada na província desde o século XVII, quando o avô paterno de Juana Manuela, José Ignacio, vindo de Guipúzcoa, província basca instalou-se primeiramente na banda oriental do vice-reinado do Rio da Prata (Uruguai) e, mais tarde, mudou-se para o norte, local que viria a ser a Argentina, para administrar mais de perto os seus negócios.

Ocorre uma grande alteração em todas as cidades e regiões interioranas. Tucumán viu arruinada sua indústria madeireira assim como tiveram o mesmo destino as tecelagens de lã de Santiago del Estero. Além do prejuízo sofrido pelo florescente comércio de gado das serras de Córdoba, Catamarca sofreu a falência da indústria de algodão, San Juan e Mendoza testemunharam a ruína de seu comércio de vinhos, da criação de gado e da produção de cereais.

Enquanto isso acontecia, o litoral do vice-reinado do Rio da Prata, no começo do século XIX, independente da metrópole, vai determinando o fim da vida econômica das províncias próximas aos Andes e se prepara para atingir o ápice do seu desenvolvimento. As províncias andinas assistem, sem nada poderem fazer, à mudança de toda a economia dos vice-reinos do Alto Peru para a costa atlântica que inclui também a Mesopotâmia, os portos do Rio da Prata, local a partir do qual começou a ser feita a comercialização do gado e o comércio ultramarino de conveniência com as metrópoles européias.

O eixo mercantil beneficiava, desta forma, as regiões que iam desde a área das missões jesuíticas, possuidoras de importantes centros de exportação de erva-mate, de algodão e de gado para todo país, até os pampas da província de Buenos Aires, incluindo Corrientes, Entre Ríos e Santa Fé.

As mudanças dos caminhos da economia transformaram também a fisionomia das antigas vilas espalhadas como ilhas na extensão interiorana e habitadas por estancieiros, camponeses e lavradores. Junto com Buenos Aires, as pequenas cidades e as terras limítrofes com o Rio da Prata experimentaram um progresso vertiginoso. A capital converteu-se num pólo de desenvolvimento de insuspeitada capacidade operativa. Em Buenos Aires instaurou-se uma elite que concentra o poder e as atividades mercantis, a administração pública e as profissões liberais. Esse é um momento de euforia que a circulação do dinheiro traz, precisamente o momento que retrata Juana Manuela Gorriti em seu romance *Oasis en la vida*, publicado pela primeira vez em 1888. Para o trabalho utilizaremos as seguintes edições: *Oásis en la vida*, com edição e prólogo de Liliana Zuccotti, publicado em Buenos Aires pelas Ediciones Sigmur, no ano de 1997; *Cocina ecléctica*, também publicado em Buenos Aires pela editora Aguilar, em 1999; *Peregrinaciones de una alma triste*, que faz parte da obra *Ficciones patrias*, publicada em Barcelona pela Editorial Sol, em 2001 e *Lo íntimo*, que se encontra na obra intitulada *La tierra natal. Lo íntimo*, com prólogo de Santiago Sylvester,

publicada em Buenos Aires pelo Fondo Nacional de las Artes, em 1998. Para efeito de citar os textos que nos servem de base, usaremos, a partir de agora, as abreviações *OV*, *CE*, *PAT*, *LI*, seguidas do ano da publicação e da página.

Oásis en la vida é narrado em terceira pessoa e trata da vida de Mauricio Ridel, um escritor que vive em Buenos Aires. Dividido em trinta e um capítulos curtos, o livro apresenta um prólogo, assinado por S. Vaca-Guzmán, ministro boliviano, que trata de economia e das vantagens de se poupar. O referido ministro surge inclusive como personagem no casamento do protagonista com a mulher amada, Julia López.

Subvertendo o modelo tradicional do romance romântico, Juana Manuela Gorriti, ao invés de lançar mão de uma heroína, que sofra perseguições e vença todas as adversidades, desloca o protagonismo feminino para em seu lugar instalar uma personalidade masculina, como podemos observar logo no início da narrativa:

Aunque en la plácida edad de veinte años, y bello y apuesto, hay en la expresión de su semblante esa gravedad melancólica, signo de un destino adverso.

En verdad, adverso había sido el destino para Mauricio: adverso desde la cuna, mecida por manos extrañas, desierta de cuidados y caricias. (*OV*, 1997, p. 33).

A repetição do vocábulo “adverso”, na passagem transcrita, revela as dificuldades e infelicidades pelas quais passou o protagonista na infância. A fragilidade feminina tão cara à estética romântica agora é transferida a uma personagem masculina, que sofre a perda precoce da mãe e a ausência do pai, Carlos Ridel, que já se havia distanciado da família quando iniciara uma relação extra-conjugal:

Carlos Ridel, subyugado por una pasión que causó la muerte a su esposa, llevando todavía el luto de la viudez, dio una sucesora a la difunta; a su hijo, una madrastra. [...]

La casa paterna se ha tornado para ellos [los niños huérfanos] en campo enemigo, donde todo les es hostil, hasta su mismo padre a quien no le es

dado mostrárseles propicio, so pena de despertar celos retrospectivos, que empeoren la situación tristísima de esos naufragos de la vida. (*OV*, 1997, p. 33-34).

O narrador fixa um quadro aterrador da infância do protagonista. A imagem “naufragos de la vida” sintetiza a situação do menino Mauricio, à deriva, sem orientação e sem amor, vivendo na mais completa solidão. À perda da mãe, segue-se o novo casamento do pai, as perseguições e maus tratos da madrasta e, na seqüência, o exílio involuntário, quando “viose un dia arrebatado de su casa y entregado al capitán de un buque inglés, que lo llevó a Europa y lo encerró en un colegio” (*OV*, 1997, p. 34).

Dessa maneira, Mauricio apresenta traços de um herói romântico, pois é solitário, órfão, educado na França, na cidade de Paris, onde frequenta uma de suas mais famosas universidades, a Sorbonne. Completada sua educação escolar e profissional, é obrigado a retornar a Buenos Aires porque o pai, endividado, morre, a madrasta suicida-se e Mauricio vê-se compelido a se desfazer da herança que recebera da mãe para salvaguardar a honra da família, passando em seguida a trabalhar num jornal.

O trabalho da personagem como escritor permite ao narrador inserir a escritura ficcional como um dos temas do romance, comentando o processo de escritura dos folhetins e alguns de seus componentes estruturadores, como é o caso da figura do herói da trama de *Chamusquinas de amor*, texto de autoria da personagem Mauricio Ridel:

– ¡Bah! – exclamó Mauricio Ridel, arrojando la pluma después de escribir la palabra FIN bajo la última línea de una cuartilla marcada con el guarismo 60.
 – ¿Qué es eso? – interrogó un joven [Emilio] que escribía allí cerca.
 – El postrer párrafo del folletín – respondió Mauricio, [...].
 – ¡Cómo! ¿Mañana acaba CHAMUSQUINAS DE AMOR? Hoy quedaba su héroe en una situación extrema: la mano armada de un revólver, esperando para morir el primer rayo de sol; y ya, éste comenzaba a dorar las copas de los árboles; y al verlo, ‘Enrique apoya el arma contra el corazón, enviando a María su último pensamiento; a Dios su última plegaria.’ ¿Muere?
 – No, porque ‘De repente, un brazo cariñoso rodeó su cuello; un rostro pálido y mojado de lágrimas se apoyó en su rostro...

[...] ‘Y el primer rayo de sol aguardado como una señal de muerte, fue la aurora de su felicidad.’ (OV, 1997, p. 29).

No argumento do folhetim de Mauricio Ridel observa-se a filiação ao modelo da literatura romântica e os encadeamentos próprios dos finais dos capítulos publicados em jornais, para prender a atenção dos leitores e garantir que eles continuassem a comprar o jornal para saber como a história terminava.

Instaura-se em *Oasis en la vida* uma metadiegeese ou metanarrativa que, como afirma Gérard Genette (s/d, p. 227), “é uma narrativa na narrativa, a ‘metadiegeese’ é o universo dessa narrativa segunda como a diegeese designa (segundo um uso que se generalizou) o universo da narrativa primeira”. Assim, a história dentro da história confere um caráter de verossimilhança à atividade escritural da personagem e podemos verificar “uma causalidade direta entre os acontecimentos da metadiegeese e os da ‘diegeese’, o que confere à narrativa segunda uma função ‘explicativa’” (GENETTE, s/d, p. 231). Essa função explicativa ajuda a fixar e configurar o universo do escritor-personagem pela exposição dos principais lances dramáticos do relato folhetinesco. Tais lances também vão fazer parte da história e da trajetória do próprio Mauricio Ridel:

– ¡Ah! Señor folletinista – le dijo [el director del diario donde trabaja Mauricio], volviéndose hacia las señoras para generalizar la conversación – Ud. ya no se contenta solo con escribir dramas y romances: los pone en acción.
Y dando una furtiva mirada a la esbelta figura de Julia:
– Veo venir el idilio – prosiguió –. A éste seguirá un epílogo... y... un dulcísimo punto final. (OV, 1997, p. 99).

Embora no início do romance o protagonista seja uma criança frágil, ao longo da narrativa transforma-se num belo rapaz que, heroicamente, salvará sua amada Julia, que ele conhece no navio, quando regressa a Buenos Aires, e outras moradoras do pensionato onde Mauricio também está alojado, da ação criminosa de três ladrões. Durante a tentativa de

roubo, o protagonista é ferido por um dos ladrões e recebe os cuidados e atenções de Julia e das demais moradoras da casa.

Um fato que, dentre outros, também revela uma ousadia neste romance de Juana Manuela Gorriti é a intromissão masculina num espaço feminino, no caso em questão, a mudança de Mauricio para um pensionato habitado só por mulheres e terminantemente vedado à presença de homens, como informa sua dona, madame Bazan, a Mauricio no capítulo dez do romance:

– Con gran pesar mio – le dijo –, me es imposible recibir a usted. Mi pensionado es rigurosamente femenino y de familias en las que no hay varones. [...] los hombres están excluidos de este gineceo, [...].
[...] Pero – insistió Mauricio –, mi querida madame, pareceme que siendo yo por mi continua ausencia de la casa, un huésped invisible, bien pudiera relajarse en mi favor, algo de ese terrible rigorismo. (*OV*, 1997, p. 59).

É exatamente nesta condição, a de “hóspede invisível”, que Mauricio é admitido nesse espaço dedicado a um público exclusivamente feminino. Oculto, primeiramente, a sua presença na casa só será revelada quando ele defende as mulheres desamparadas e desprotegidas do ataque dos ladrões. A convivência dos dois sexos revela-se salutar, ainda que se baseie numa premissa desfavorável às mulheres, pois elas são fracas, indefesas, e por isso, dependem e necessitam da proteção masculina.

Em vários pontos da narrativa, o narrador aproveita para levantar questões estreitamente ligadas ao universo feminino. Um exemplo desse fato pode ser observado no diálogo entre as pensionistas de Madame Bazan:

– ¡Ah! ¡Y que con todas estas diferencias se atrevan los hombres a disputarle a la mujer su emancipación!
– Emancipada o no, la mujer será siempre reina del mundo. Nada en él se hace sin su influencia: todo por obedecerla, para agradarla, por merecerla.
[...] (*OV*, 1997, p. 79).

O discurso inflamado das personagens deixa entrever uma preocupação predominante nas narrativas de Juana Manuela Gorriti – a situação problemática da mulher que merece conquistar a posição e os mesmos direitos concedidos aos homens.

Aliás, valendo-se abundantemente do recurso da inversão de situações, apresenta-se no romance a história de uma mulher que subjuga o marido, narrada por uma velha senhora que mora no pensionato, madame Sanabria: “[...] Yo no podía sufrir, ni de vista, a aquella mujer autoritaria, que hacía de su marido un esclavo y lo ponía en ridículo con las extravagancias de su capricho” (*OV*, 1997, p. 80).

Na passagem em apreço, destacam-se o despotismo da esposa e a submissão do marido, o que representa para a personagem um espetáculo deprimente. A situação aqui apresentada deixa implícito que tanto é deplorável a condição de submissão do homem em relação à mulher, quanto a submissão da mulher em relação ao homem. O narrador sugere uma solução para o impasse das relações homem/mulher nas palavras conciliadoras da personagem Julia:

– Yo pienso que la mujer es la mitad del hombre; que ambos son las dos partes integrantes de un ser; y que, por tanto, están destinados a juntarse y unirse eternamente por el amor, para formar el Todo humano: la idea del Creador... (*OV*, 1997, p. 81).

A proposição da personagem é a junção homem/mulher como as faces de uma moeda, que devem juntar-se para se completar e se complementar, sem que nenhuma das duas partes seja superior uma a outra.

Em um outro capítulo da narrativa, o narrador insinua brevemente a participação da mulher no mercado de trabalho, numa conversa entre Mauricio e Julia, um pouco antes do casamento de ambos:

– ¡Ah! – solía decirle ella entonces –, ¿por qué no hemos de unir nuestro destino en el trabajo, como se han unido nuestros corazones en el amor? ¿Qué goces de la opulencia igualarán a la dulzura de caminar juntos, a través del destino, y apoyado el uno en el otro, buscar el pan de la vida?

– No, amada mía – respondió Mauricio, con acento de autoridad –, nunca permitiría a mi esposa encadenarse a esa ley de labor, misión del hombre. ¡Ah!, cuando seas mía ¿había de dejarte salir de mis brazos para ir a desafiar las humillaciones, a que el trabajo expone a la mujer en el áspero contacto de la vida? ¡Jamás! (OV, 1997, p. 110).

O trabalho é, nas considerações do protagonista, “missão do homem” e exposição a humilhações para a mulher que se atrevesse a exercer alguma atividade laborativa e ousasse enfrentar a supremacia masculina. A voz masculina autoritária nega à mulher o direito ao trabalho, relegando-a ao interior doméstico, seu espaço por excelência e no qual está protegida do assédio de outros homens, dos perigos e do “áspero contato com a vida”.

Se a visão masculina descrita acima revela-se retrógrada, preconceituosa e redutora, por outro lado, ainda que pareça e seja uma reflexão periférica, ela tem o mérito de levantar uma das questões que serão fundamentais para que a mulher possa conquistar o seu espaço e ter garantidos os mesmos direitos e regalias que sempre foram privilégios dos homens. Pelas opiniões discordantes de Julia e Mauricio a autora consegue expor um assunto penoso e difícil para a época – a aceitação do trabalho da mulher por parte do sexo oposto.

No romance, a questão relacionada ao trabalho feminino é resolvida de forma a atenuar o conflito homem x mulher. Mauricio Ridel enriquece graças a uma apólice de seguros deixada pelo pai e da qual ele só toma conhecimento no final do relato. Desse modo, Julia não precisa mais trabalhar nem se indispor contra a vontade soberana do marido.

Embora apresente assuntos extremamente pertinentes ao universo feminino, como a emancipação da mulher, a igualdade de direitos, inclusive ao trabalho, a estrutura da obra evidencia os clichês do romantismo, estética na qual se inscreve a totalidade da produção literária de Juana Manuela Gorriti, que não dispensa os finais folhetinescos e as conclusões

mirabolantes, ditados pela pressa da entrega semanal dos capítulos de suas histórias para publicação em jornal.

No prólogo à edição de *Oasis en la vida* que utilizamos, Liliana Zuccotti (1997, p. 21) afirma que esse romance foge aos padrões literários vigentes na época, porém, achamos que, sem deixar de lado os clichês do romantismo dos quais Juana Manuela não foge, o romance incorpora os tópicos que a modernidade prioriza e o mais novo de todos eles, a publicidade. Várias são as marcas dessas inclusões, principalmente as novidades que o progresso instituiu para a vida diária da época. Aparecem, no romance, tópicos que até então não faziam parte do universo literário, tais como os avisos publicitários incluídos dentro da narrativa, aspectos relacionados à economia política, aos benefícios da poupança, às vantagens de se fazer um seguro, enfim, aspectos de risco que poderiam desinteressar o leitor de folhetins e de uso incomum nas tramas ficcionais. Somam-se a isso os fatos de que *Oasis en la vida*, como já afirmado, apresenta um herói masculino e uma estrutura narrativa essencialmente metalingüística.

Além do mais, o problema desencadeante do discurso ficcional não é mais o peregrino romântico ou a confrontação política e sim a família como núcleo gerador do conflito narrativo. Desta vez aparece o conflito ligado à figura de um homem e, como consequência, deixam de estar presentes tópicos que giravam sempre em torno da figura feminina, para que se abra espaço à fraqueza de um pai, dominado pela amante, que é transformada em madrasta e obriga o marido a mandar o filho pequeno para fora do país.

Assim, poderíamos considerar, de certa forma, como um desvio, a introdução dos aspectos não convencionais em relação ao discurso romanesco então vigente, trazidos pela modernização nos romances românticos da época. Vale destacar que Juana Manuel Gorriti arrisca-se a incluir em seu texto uma novidade comercial extremamente moderna, a ficção publicitária.

O anúncio publicitário, que mais tarde se transformará na rentável e próspera indústria publicitária, começou a ser utilizado com a emergência do setor industrial; a propaganda tinha sido imaginada como atividade destinada a impulsionar a incipiente economia de mercado do século XIX.

No romance em questão, há uma verdadeira avalanche de avisos publicitários, começando pelo fato de o livro ser dedicado a uma companhia de seguros, “La Buenos Aires” e estendendo-se a nomes de estabelecimentos comerciais, Gran Hotel, Confitería del Lampo (OV, 1997, p. 54 e 72); a marca de um piano, Steinway (OV, 1997, p. 64), jornais como *Le Courrier de La Plata*, *Le Petit Journal*, *La Estación*, *La Prensa*, *La Tribuna Nacional* (OV, 1997, p. 68, 70 e 115), só para citar alguns exemplos localizados em *Oasis en la vida*. A convergência de avisos publicitários na estrutura narrativa gera um efeito de estranhamento no leitor, que tanto pode ser creditado a uma tentativa de experimentação de novas vias de expressão, quanto aos apertos econômicos que nunca deram sossego à escritora. Neste último caso, as propagandas inseridas ao longo do romance, que tecem rasgados elogios à companhia de seguros “La Buenos Aires”, dão destaque às qualidades de produtos de confeitarias e exaltam os jornais de grande circulação da época, deviam garantir à escritora, sem dúvida, o aumento de seus ganhos.

A introdução da propaganda de diversos produtos no romance assemelha-se às últimas produções televisivas das novelas brasileiras que, a partir da década de noventa, passaram a incluir sutilmente comerciais de marcas reconhecidas em sua trama novelesca. Até pouco tempo atrás, essa modalidade escandalizava o público telespectador, que considerava uma impropriedade a obtenção de lucro num espaço que não estava destinado à comercialização e se restringia somente ao entretenimento. Mas a invasão de terrenos alheios, tanto da ficção romanesca quanto da ficção televisiva, tornou-se uma prática comum que se acentuou no século XX. Dessa forma, os espaços televisivos e ficcionais passaram a ser cruzar diariamente

com a prática comercial; a propaganda e o informe publicitário perderam seus limites reconhecidos, uma vez que, com a ficção publicitária no meio de produções televisivas ou romanescas, as obras produzidas parecem tornar-se um grande “folder” ou, mais exatamente, um imenso catálogo de anúncios de marcas de produtos do que propriamente obras de arte.

A literatura, muitas vezes, consegue fazer uso da publicidade com grande rendimento estético, criando obras originais que discutem os problemas que assolam o homem contemporâneo. Por exemplo, um conto de Julio Cortazar (1994, p. 505-523), “La autopista del sur” e um outro de José Saramago (p. 36-50), intitulado “Embargo”, utilizam-se de marcas de automóveis como indicadores da desapareição do sujeito, que está imerso num mundo no qual a propaganda recobre todos os momentos e lugares de sua vida, controlando e ditando normas comportamentais. Consideramos, portanto, que a obra *Oasis en la vida* pode ser vista como o princípio de um processo que se inicia no século XIX, com a inserção publicitária na ficção, cujo auge se dá no século XX.

A própria Juana Manuela Gorriti comenta em uma carta enviada a seu amigo, o escritor Ricardo Palma, em janeiro de 1888, as vantagens econômicas que lhe trouxeram o patrocínio da companhia de seguros “La Buenos Aires”, embora reconheça o empobrecimento do livro, como assinala Liliana Zuccotti (1997, p. 21),

la novela se transforma en una mercancía: obsequio empresarial, destinado en parte a los accionistas, esta ‘fruslería’ [...] recoge de un modo original la subvención gubernamental y la privada, combinación inédita en el frágil ‘mercado’ literario porteño. Entre la experimentación y la ironía, ésta es la apuesta más audaz de Juana Manuela Gorriti.

O termo “fruslería” foi extraído de uma outra carta enviada por Juana Manuela em janeiro de 1888 ao escritor de *Tradiciones peruanas* (1872) fazendo referência ao sucesso econômico ocasionado pelo patrocínio oferecido pela companhia de seguros. Com esse termo, a escritora deprecia o valor de seu romance publicado sob encomenda, qualificando-o como

“coisa de pouca monta ou pouca substância”, reconhecendo, como já dissemos, que se tratava de uma obra cujo valor literário ficara comprometido por haver se transformado em uma mercadoria.

Obras como *Oasis en la vida* ocupam-se definitivamente dos espaços exteriores, dos espaços de “fora” da casa. A aceleração do progresso transforma em assunto romanesco a vida na grande cidade que é Buenos Aires, cercada de restaurantes, hotéis famosos, confeitarias, jornais, companhias de seguros, os quais são mencionados e tratados como matéria ficcional. Juana Manuela, como mulher moderna, prática e arrojada, que é obrigada a sustentar a si própria e a sua família com seu trabalho como escritora de folhetins e artigos de jornais, atenta à opinião pública, percebe as transformações dos novos tempos e acompanha essa modernização, valendo-se inclusive da propaganda que insere em seus romances e das subvenções governamentais e particulares que recebe para publicar seus textos. Em uma passagem de *Oasis en la vida* ressoa a voz do autor-implícito nas palavras do narrador:

Pero, ¡ah! el lucro en el trabajo, si bien seguro, es lento y tarda en llegar. Solo con audaces golpes de mano, y no en esa esfera de luz, sino en las regiones tenebrosas de la política, se improvisan las fortunas que con asombro vemos surgir, no obstante conocer su origen. (*OV*, 1997, p. 109).

Há, no desabafo do doador da narrativa, a constatação de que é muito difícil enriquecer-se pelo trabalho e o reconhecimento de que há outros meios mais acessíveis, particularmente no meio político, para que se possa obter ou fazer fortuna. Juana Manuela tem consciência de tais fatos e lança mão de todos os artifícios para aumentar suas reservas econômicas, produzindo uma obra sob encomenda de uma companhia de seguros e também aceitando o dinheiro do governo para custear a publicação de alguns de seus livros. Poderíamos afirmar que a escritora tem uma mentalidade antenada com a época, sendo a remuneração de seu trabalho, um dos fatores que ela objetiva.

Ainda no romance em foco, o narrador enfatiza a modernização da cidade de Buenos Aires, um local em franco crescimento que oferece inúmeras possibilidades a seus habitantes e a forasteiros como Mauricio, que, embora tivesse nascido ali, passara a maior parte de sua vida na Europa:

De la Buenos Aires de sus [de Mauricio] recuerdos, sólo reconocía el nombre: tan grande y bella la gloriosa metrópoli habíase tornado. Sus calles niveladas, llenas de luz, surcadas por vías férreas, con anchas veredas y rico pavimento; sus casas renovadas o transformadas en palacios; sus plazas en jardines adornados de estatuas, con avenidas de palmeras que recuerdan las grandiosidades fabulosas de la India; sus escuelas que remedan suntuosos alcázares: sus teatros visitados por las primeras celebridades del mundo, con un público de gusto exquisito, que juzga con rigor y paga con regia generosidad.

Como un talismán de preservación tutelar, en las puertas de esos millares de edificios aglomerados en aquel vasto conjunto, brillaba la placa de la Compañía de Seguros 'La Buenos Aires', poderosa asociación que cuenta en su seno a los más fuertes capitalistas nacionales y extranjeros. (OV, 1997, p. 55).

A descrição da cidade como um espaço externo que já entrou na era capitalista acena como uma possibilidade para o protagonista e sua amada conquistarem um lugar nessa grande metrópole, um território que, embora plenamente civilizado e com todas as condições e melhorias de infra-estrutura possíveis, ainda oferece aos mais jovens a oportunidade de conquistá-lo e fazer fortuna. Quase no fim do romance surgem algumas observações a esse respeito, quando o narrador examina a situação de pobreza dos protagonistas e ressalta a importância de se fazer investimentos para se garantir o futuro:

Pero eran pobres; y en la rectitud de su corazón, querían preparar el hogar, antes de traer familia; y dados al trabajo aguardaban, en ese penoso retardo a su dicha, [...]

Existen varias instituciones creadas con capitales formados por la honradez y el trabajo, que con el modesto nombre de Compañías de Seguros, ejercen la más benéfica influencia en la vida económica de los pueblos; porque, cualquiera que sea la forma en que se tome, el seguro encierra el bienestar de la familia. [...] (OV, 1997, p. 119).

O conteúdo desse fragmento deixa patente que a escritora saltenha está atenta às facilidades que traz o dinheiro e plenamente consciente quanto aos novos negócios, que rendem lucros generosos e rápidos. Essa consciência de que os tempos mudaram e se deve acompanhá-los permite a Juana Manuela negociar e comercializar sua atividade de escritura, não só pela venda de seu trabalho nos jornais e revistas, mas também pela aceitação de escrever uma obra por encomenda comercial.

Convém salientar, ainda, que mais do que discutir e aprofundar as questões referentes ao espaço feminino, o que faz a escritora em *Oasis en la vida* é apresentá-las ao seu público-leitor sem tomar incisivamente o partido do homem ou da mulher, mas levantando aspectos polêmicos, sem oferecer respostas prontas, plantando na mente das leitoras, assuntos que ela sabia ou intuía serem fundamentais para que a mulher pudesse conquistar e garantir o seu lugar num mundo dominado pela supremacia masculina e sem disposição para dividir seus territórios com o sexo oposto.

4.2 *COCINA ECLÉCTICA* E UMA PROPOSTA DE INTEGRAÇÃO HISPANO-AMERICANA

Na mesma linha de argumentação poética sobre os espaços de “fora” da casa, arbitrariamente considerados como espaços de domínio masculino, Juana Manuela Gorriti publica, em 1890, *Cocina ecléctica*, que estabelece uma espécie de um jogo de sedução, convocando as mulheres a conquistarem os homens pelo estômago.

Cocina ecléctica, como o próprio título deixa transparecer, é um livro que traz uma série de receitas culinárias de todas as partes da América Latina, criando “el lenguaje de los

alimentos compartidos”, como afirma María Rosa Lojo (1999, p. 14) no prólogo. Trata-se de uma obra que conta com diversas colaborações de amigas e conhecidas de Juana Manuela.

Ainda segundo as ponderações de María Rosa Lojo (1999, p. 15), o livro caracteriza-se por ser uma

asamblea de voces femeninas invitadas a estas páginas por su común amiga Juana Manuela, que provienen, mayormente, de sus ‘tres patrias’: Argentina, Bolivia y Peru. Se trata, en general, de hijas o madres de familia que centraron sus aspiraciones en el recinto hogareño con alguna excepción: escritoras como Mercedes Cabello de Carbonera o Clorinda Matto de Turner y, del otro lado, mujeres del pueblo llano como ‘la negrita Encarnación’ (cocinera salteña), o señoras de la clausura: la peruana Sor Carmen de la Portilla [...].

A referência às três pátrias recorda-nos o fato de que Juana Manuela Gorriti viveu na Argentina, Bolívia e Peru em diferentes fases de sua vida e que as mulheres que lhe fornecem as receitas vão desde mulheres simples do povo, mães de família, religiosas, até escritoras como Mercedes Cabello e Clorinda Matto de Turner, o que deixa evidente o ecletismo da obra face à enorme, variada e diferenciada participação feminina.

A título de ilustração, vale mencionar que uma das receitas, “Conejo a la bella monjita”, enviada por uma religiosa, María Serrano, que fora amante do general Carlos Alvear (1789-1852), só foi obtida porque Juana Manuela fez uma espécie de chantagem emocional com sua autora, recordando-lhe seu antigo amor clandestino e implorando-lhe que ela lhe enviasse tal receita.

A escritura dos textos das receitas enviadas pelas colaboradoras apresenta quase sempre um caráter criativo e pessoal. Assim, cada receita tem uma história e leva, geralmente, um nome, o da sua própria informante. Podemos citar alguns exemplos, colhidos ao acaso na obra, que referendam a atribuição informal e efetiva da autoria: “El hallazgo de Elenita”, “Jigote a la Panchita”, “Embozo a la Elvirita”, “Sandwichs’ a la Pitina”, “Alcachofras a la Sarita”, “Ensalada a la Rosa Córdoba”, “Acelgas a la Noemi” etc. Desse modo, “en no pocas

oportunidades el nombre tiene su anécdota, y la receta se transfigura en relato” (LOJO, 1999, p. 17), constituindo-se como forma peculiar de discussão da condição feminina.

A gastronomia põe-se a serviço da caracterização dos costumes e cada receita converte-se num relato pessoal e intransferível que constrói a linguagem por meio de uma infinidade de vozes narrativas, com suas particularidades, com seus segredos. Alguns títulos de receitas fazem referência a personalidades da área militar, como por exemplo “Dorado a la San Martin”, “Balas del general”. Outras vezes, tais títulos vêm carregados de comicidade ou ironia por estarem relacionados a profissões masculinas, como é o caso da “Sopa teóloga”, enviada a Juana Manuela pela escritora Clorinda Matto de Turner.

A obra, reveladora de um espaço predominantemente feminino, põe em contato uma gama variada de mulheres, de histórias de vida que se tecem ao calor do fogão numa época em que as mulheres estavam praticamente condenadas ao espaço interno da casa, já que o espaço externo, como já dissemos, pertencia ao sexo masculino.

Nas considerações finais que María Rosa Lojo (1999, p. 19-20) tece a respeito do livro de gastronomia de Gorriti, a estudiosa declara que

‘Cocina ecléctica’ podría considerarse también como el último capítulo de una saga paralela a la épica que Juana Manuela fue escribiendo con su vida y en sus libros: la saga del oculto poder de las mujeres. Frágiles vírgenes o abnegadas matronas, siempre pueden más de lo que parece: conspiran, complotan, traicionan, coquetean, se vengán, matan, curan, aman al adversario político contra el mandato familiar, regeneran al marido díscolo, mueven el cielo y la tierra para buscar un hijo perdido. [...]
Tras la cuchara de cada ‘sacerdotisa doméstica’ Juana Manuela ha imaginado una de esas soberanas absolutas, esperando su oportunidad a la orilla sempre mágica del fuego. Sus cocineras no son inofensivas. Solo están disfrazadas, y al acecho.

As receitas compõem um texto que desvela o poder oculto das mulheres que, aprisionadas a um espaço restrito, controlam a vida dos filhos, maridos, enfim, de todos aqueles que vivem na casa. De suas mãos sai o alimento que pode ser transformado em

energia para as lutas e os trabalhos diários ou, no extremo oposto, causar a morte de um marido infiel, violento, obtuso etc. Vida e morte se tecem nas mãos das “sacerdotisas domésticas” que, pela preparação dos alimentos, podem curar ou até matar, dependendo da situação.

Há três motivos pelos quais consideramos *Cocina ecléctica* como uma obra que referenda os espaços exteriores nos escritos de Juana Manuela Gorriti. O primeiro deles é o fato de que, apesar de o livro tratar de tópicos tão domésticos como o são as receitas de cozinha, reputadas como assuntos de mulheres e para mulheres, sua autora pretende atingir o público masculino, segundo informações que fornece no prólogo da primeira edição do livro. Aliás, esse fato é reforçado em outra obra sua, *Lo íntimo*, na qual a autora estabelece os seguintes parâmetros em relação à preocupação das mulheres com a fidelidade dos maridos:

Así he pensado siempre, y ahora con más convicción, pues los viejos gustamos de lo exquisito en el comer.

Pero, ¿qué mucho los viejos, si los jóvenes tanto anhelan ese agente poderoso en la vida? Dígalo la respuesta de Branthome a aquella dama de la corte que le preguntó si conocía algún filtro que tuviera la virtud de retener en casa al marido.

– Si, respondió él.

– Hablad por vida vuestra.

– Buena mesa y buena cama – concluyó aquel renomado pícaro, que tanto sabía en el arte de vivir. (*LI*, 1998, p. 184).

Embora colocado em boca de terceiros o que não convinha a uma mulher da época escrever ou dizer diretamente, o fato é que, para a escritora, sexo e boa comida eram essenciais para a manutenção de um casamento feliz, sendo essa uma das razões pela qual a leitura do livro seria recomendada às mulheres.

O segundo motivo que nos leva a considerar o livro gastronômico de Gorriti como uma forma representativa dos espaços exteriores diz respeito ao próprio projeto da sua autora, que é a reunião de receitas de comidas preparadas e conhecidas na América. Só esse fato já superaria qualquer programa feminino e doméstico ao qual se pretendesse filiar a obra. A

escritora objetiva e consegue reunir as receitas de vários países americanos e, com esta idéia, convoca suas amigas para o grande banquete da unidade hispano-americana. Nessa mesa virtual se sentarão, para se deliciar com as comidas da América indígena e espanhola, na mais democrática e integradora atividade humana que se possa imaginar, todos os povos do Novo Mundo. Desse modo, aparecem no livro sopas com receitas vindas de Salta, Lima, Buenos Aires e até de Paris, além de molhos de Arequipa ou Sucre e outras iguarias como patos, galinhas, doces, sorvetes, sobremesas, enfim, receitas dos pratos de cada região que descrevem os modos de se preparar as melhores iguarias do continente.

A receita do “Huevo colosal”, enviada de Lima por Emilia C. de Gayangos à escritora de Salta, serve como exemplo do que foi afirmado. Observe-se como são transmitidas as informações e o modo de preparo desse prato:

Tómese dos vejigas ya preparadas, es decir, infladas y secas, una más chica que otra. Quiébrese los huevos, separando las claras de las yemas, hasta que haya bastante de éstas para llenar la vejiga pequeña.
Llénese de yemas, y bien cerrada en su forma redonda, hágasele cocer en agua hirviente. Cuando la yema está dura, sáquesele el agua y rompiendo la vejiga, extráigase la yema en la forma que ha tomado, y se la hechará en la vejiga grande, que previamente se habrá llenado de claras.
La yema se mantiene en médio de la clara. Entonces, cerrándola, también en su forma redonda, se la hecha al agua hirviendo.
Cuando la clara haya adquirido en su cocción la dureza necesaria, se rompe la vejiga, de donde sale un huevo colosal, que en la mesa tiene hermosa vista, asentado sobre una salsa picante y con relieves de perejil y cogollos de lechuga bañados en vinagre y aceite y condimentados con especias. (CE, 1999, p. 120).

O prato em questão assume proporções de uma peça de artesanato, uma vez que se constrói como uma estrutura que imita a forma de um ovo gigante, reforçada pela cor amarela e decorada com folhas de cheiro-verde, miolos de alface e temperada com especiarias. Além da preocupação com os ingredientes da receita, há também a preocupação com a aparência do prato que deve agradar o paladar e enfeitar a mesa. Como se observa, a culinária é uma forma de arte, segundo as receitas coletadas por Gorriti.

Um dos melhores cozinheiros franceses do século XVII, Anthelme Brillat-Savarin (1755-1869), em seu livro *Physiologie du goût*, recopilou uma série de receitas que exaltavam somente a cozinha de sua terra. Na certa, esse autor nunca poderia ter imaginado a importância que uma simples receita de cozinha pode ter no entendimento dos povos e das próprias pessoas. A escritora Juana Manuela deve ter refletido bastante a respeito desse assunto e, mesmo que não o declare, seu livro permite “enxergar” costumes e hábitos de muitos povos por meio dos eventos e histórias que acompanham cada prato ali apresentado. A esse respeito, veja-se a receita “Helado de espuma”, de Corina Aparicio de Pacheco que a enviou de Paris para Juana Manuela Gorriti:

En los países fríos, así como en los que el invierno es riguroso –como en Bolivia y el Sur del Perú– se confecciona este delicioso helado, fácil también de obtenerse durante la estación fría en toda la provincia de Buenos Aires.

Los habitantes de las estancias pueden darse el placer de saborear en su almuerzo el más exquisito de los helados.

He aquí la manera de hacerlo:

A las 5 de la mañana, llenar de leche hasta la mitad dos tarros de lata o zinc, iguales a los que usan los lecheros. Se les envuelve en cueros de carnero muy empapados en agua fuertemente sazonada con salitre, o a falta de este, sal; y colocados sobre el lomo de un caballo, se le hace trotar una legua y con el mismo trote se le trae de regreso. La leche, que se habrá tenido cuidado de tapar muy bien ajustando la cubierta del tarro, holgada en su recipiente, se sacude como el mar en borrasca, tornándose como él, espuma que sube, llenando completamente el vacío del tarro, al mismo tiempo que el hielo apoderándose de ella, acaba por paralizarla. Así, cuando después del trote continuado de dos leguas, llega donde se le espera con fuentes hondas preparadas a recibirle, quitados los tapones, dos cascadas de espuma congelada llenan los recipientes y sazonadas con azúcar y canela van a la mesa a deleitar el paladar de los *gourmets*, únicos catadores dignos de estos deleitosos manjares. (CE, 1999, p. 155).

Para se pôr em prática a receita transcrita, as cozinheiras, como verdadeiras artesãs, sem fornos elétricos ou a gás, freezer ou qualquer tipo de eletromésticos, precisam valer-se de expedientes extremamente singulares, já que não podiam contar com as facilidades mencionadas. Para fabricar o sorvete, Corina Aparicio Pacheco aconselha o emprego de

cavalos que deveriam carregar o leite em vasilhas bem tapadas, trotar por uma boa distância para que se produzisse a espuma, principal componente da receita, a qual se acrescentaria os demais ingredientes. Para qualquer leitor contemporâneo, a exigência de cavalos para fazer o sorvete de espuma pode parecer até cômica, entretanto, vale lembrar que as cozinheiras do século XIX não dispunham do arsenal de aparelhos elétricos e de todas as facilidades que podem ser encontradas, na atualidade, na maioria das residências, em todas as partes do mundo.

A autora da receita revela a sua procedência — países frios (Bolívia, sul do Peru, Buenos Aires) — acrescenta também que o produto deve ser servido como sobremesa, após o almoço e que se trata do “mais saboroso dos sorvetes”.

Por meio desta receita, é possível conhecer uma sobremesa típica da Bolívia, Peru e Buenos Aires, que, além de tudo, é extremamente saborosa, segundo sua autora, mas cuja confecção é bastante trabalhosa como se nota nas sugestões fornecidas por Corina Pacheco.

Deve-se salientar que as receitas desvelam o ecletismo anunciado no título da obra. Todas as etnias, todas as classes sociais, mulheres da sociedade, escravas, intelectuais, religiosas estão reunidas em torno das receitas de cozinha, que funcionam como um elemento catalisador da união dos povos que habitam as terras americanas, como deixa expresso a própria Juana Manuela, quando revela que o livro *Cocina ecléctica* é um dos seus preferidos, pois “[...] de todo cuánto he escrito, nada estimo como el libro que ofrezco al público dado al delicado comer” (LI, 1998, p. 183).

O terceiro motivo para se considerar o livro de receitas como difusor dos espaços exteriores tem a ver com o espírito moderno, a praticidade e a aptidão comercial que Juana Manuela exhibe no prólogo da obra, embora expresse algumas idéias extremamente preconceituosas em relação à mulher, como se nota nos fragmentos seguintes:

El hogar es el santuario doméstico; su ara es el fogón; su sacerdotisa y guardián natural, la mujer.
 [...] tuvieron todos [Homero, Plutarco, Virgilio, Corneille, Chateaubriand, Hugo, Lamartine] a su lado, mujeres hacendosas y abnegadas que los mimaron, y fortificaron su mente con succulentos bocados, fruto de la ciencia más conveniente a la mujer. (CE, 1999, p. 25).

O emprego de imagens que Juana Manuela não poderia julgar como sinceras — a da mulher como “sacerdotisa” e “guardiã” do fogão e a tarefa da cozinha como “a ciência mais conveniente à mulher” — reforça a sujeição da mulher a sua casa, ao seu lar. A própria história de vida de Juana Manuela contradiz essas imagens, que só são adotadas para agradar às leitoras e, possivelmente, aumentar o comércio do livro. Ainda que a escritora saltenha sempre tenha se preocupado com questões que envolvem o universo feminino, seja a precursora da escritura feminina em seu país, a sua aptidão comercial também sempre se fez presente em todos os seus assuntos, principalmente naqueles relacionados ao seu trabalho de escritora.

No referido prólogo, a escritora veste uma máscara de ingenuidade, demonstrando estar convicta do ditado de Brantôme² que aconselha a mulher a segurar o marido pelo estômago, omitindo pudicamente a outra parte do ditado que aconselha também segurá-lo “pela cama”. O ditado completo aparece em sua última obra *Lo íntimo*, como já comentamos. Além desses fatores, a escritora faz uma série de afirmações que exaltam a importância da mulher na cozinha, nas quais possivelmente não acreditasse, como podemos observar no fragmento que transcrevemos a seguir:

Ávida de otras regiones, arrojéme a los libros, y vivi en Homero, en Plutarco, en Virgilio, y en toda esa pléyade de la antigüedad, y después en Corneille, Racine; y más tarde, aun en Chateaubriand, Hugo, Lamartine; sin pensar que esos ínclitos genios fueron tales, porque — excepción hecha al primero — tuvieron todos, a su lado, mujeres hacendosas y abnegadas que los

² Brantôme, cujo nome é Pierre de Bourdeville (1535-1614), foi um escritor francês responsável por descrever a vida de uma série de personalidades históricas da França. Dentre sua vasta produção literária, destaca-se *Vies des dames galantes*, *Vies des dames ilustres*, *Vies des homes ilustres et des grands capitaines*. Suas obras constituem a mais vasta galeria de retratos de homens e mulheres ilustres que fizeram parte da história da França.

mimaron, y fortificaron su mente com suculentos bocados, fruto de la ciencia más conveniente a la mujer. (CE, 1999, p. 25).

Há um flagrante paradoxo entre a mulher escritora que dá mostras de toda uma cultura literária embasada nos autores mais importantes da literatura universal e o público a que se destina o livro – as donas de casa – que por meio da atividade culinária estariam garantindo a fidelidade dos maridos, além de ser essa atividade a “ciência mais conveniente à mulher”. Nada é mais contraditório do que esta última afirmação, já que nega tudo o que Juana Manuela acreditava e deixou relatado em seus inúmeros escritos.

Primeiramente, o que deve ter motivado a escritora saltenha a escrever *Cocina ecléctica* foi a escolha de um assunto de interesse do público feminino. Gorriti procurou superar as expectativas de um livro de receitas culinárias através da enorme quantidade de pratos incluídos no volume e também pelas variadas formas de preparo, anedotas e histórias que acompanhavam cada receita. Paralelamente a esses fatos, a escritora faz o prólogo do livro e, por meio de uma bem articulada argumentação, que consideramos como uma jogada de *marketing* para promover a venda da obra, busca induzir o público feminino a acreditar que “a ciência culinária é a que mais convém à mulher”. Todos os motivos expostos são excelentes fundamentos que Juana Manuela direciona para um único fim, o de vender mais exemplares de seu livro. Ao adotar uma postura cordata e submissa aos homens, ela aproxima-se do universo de seu público-alvo, na sua maioria donas de casa que realmente acreditam que sua importância se restringe a cozinhar e cuidar da casa da melhor forma possível.

Juana Manuela procede como uma profissional das letras e do mercado, para quem não existem assuntos menores ou pouco interessantes. Seu livro reivindica também o valor das artes culinárias e das mulheres que cozinham, que são também aquelas que escrevem e que publicam. Ao fazê-lo, contribuem para conservar os cheiros e os sabores da história de

seus países, os quais sobrevivem no tempo graças a uma mulher que soube reuni-los na saborosa linguagem das receitas compartilhadas.

Embora *Cocina ecléctica*, por sua temática, possa ser considerada como uma obra que abarca somente o espaço interior, a cozinha da casa especificamente, devido à enorme quantidade de receitas enviadas por colaboradoras de várias partes da América Hispânica, revela-se como um exemplo de escritura que abrange o mundo exterior por meio da integração de povos que se produz no seu interior. Ali, a figuração de mulheres diferenciadas, por meio das receitas, constrói um diálogo de inclusão centralizado na pena daquela que recolhe e ordena o universo discursivo: Juana Manuela, a escritora. Seu livro dá direito de expressão e voz a todas as mulheres, abrindo brechas no fechado mundo masculino, para permitir o trânsito feminino e iniciar, diríamos até quase “usurpar”, um espaço que só seria conquistado a duras penas. A expressão das mulheres, que sabiam que suas palavras eram ouvidas apenas nos pátios ou na cozinha da casa, transforma-se numa obra que reúne democraticamente etnias variadas (índias, brancas, européias, “criollas”, negras), classes sociais distintas (senhoras, escravas, freiras), em torno das receitas de comidas que deram certo.

A obra *Cocina ecléctica* deve ser valorizada, portanto, não só por procurar estabelecer e solidificar a união dos povos da América Hispânica, mas também porque a referida obra prioriza a comunhão e o ato de compartilhar com generosidade uma receita especial, a qual poderá ser conhecida e apreciada por todos aqueles que habitam diferentes partes da América, irmanando-os sem qualquer distinção num todo indissolúvel e ilimitado que é o espaço americano.

4.3 PEREGRINACIONES DE UNA ALMA TRISTE: O ESPAÇO DA REBELDIA

Laura é a personagem central do romance *Peregrinaciones de una alma triste*, publicado pela primeira vez em 1876, no volume *Panoramas de la vida*, em dois tomos, juntamente com outros textos de Juana Manuela Gorriti.

Acumulando as funções de narradora e personagem, Laura narra sua própria história de vida, que é complementada com frequência por relatos de outras personagens cuja ação é paralela à história central. A personagem Laura é a confidente a quem alguns personagens contam suas vidas, tristezas e desventuras. Há pelo menos sete narrativas inseridas na narrativa principal, nas quais os assuntos fundamentais são relatos de amores infelizes (a história de Carmela e Enrique Ariel, o triângulo amoroso formado por Ulandina, Rumalí e Inés); o relato sobre o menino loiro que durante um ataque de índios tem o pai assassinado e se perde de sua mãe; uma história em que a inveja é o mote principal, na qual uma personagem de má índole, Patricia, persegue a outra boa, Anastásia, ambas noviças que acabam morrendo; a libertação da escrava Francisca e de seus sete filhos; a tentativa frustrada de Laura para ajudar uma mulher aprisionada em um castelo, que termina tragicamente com o suicídio de referida mulher.

A protagonista, dessa forma, mantém o fio condutor da narrativa, assumindo uma posição semelhante à da personagem Sherazade, como contadora de histórias, seja a própria, seja a de outras personagens que cruzam o seu caminho durante as viagens empreendidas por Laura, como se pode verificar no seguinte diálogo entre Laura e uma amiga:

[...] yo [Diznarda] pasaré la noche escuchando la historia de esa faz nebulosa de tu vida.
 – ¿Como en ‘Las mil y una noches?’
 – Exactamente, aunque con una pequeña modificación [...] y es que el ofendido sultán está lejos de su enamorada sultana. [...] (PAT, 2001, p. 196).

Diznarda é uma personagem secundária a quem Laura faz o relato de sua vida. O intertexto que se estabelece entre a personagem Sherazade e Laura serve para caracterizá-la como narradora que detém nas suas mãos o fio de Ariadne do labirinto narrativo.

Nota-se que, na maioria das histórias, as personagens femininas são fortes, lutadoras, dispostas a tudo para mudar situações adversas, embora tal fato nem sempre seja possível. A própria Laura é um bom exemplo do que afirmamos, pois mesmo tuberculosa e praticamente à beira da morte, resolve viajar para recuperar sua saúde, contrariando ordens médicas, numa tentativa de mudar o destino ao qual estava condenada:

[...] Quiero volver a la salud y a la belleza; muy joven soy todavía para morir. ¡Huyamos!
Y asíéndome a la vida con la fuerza de un anhelo infinito, resolví burlar, a toda costa, la solícita vigilancia que me rodeaba, y partir sin dilación. (*PAT*, 2001, p. 198).

Não resta dúvida de que a atitude da personagem é um ato extremado de coragem e de ousadia romântica, por meio do qual ela espera recuperar a saúde. A mudança de ares e de climas realmente lhe traz os resultados esperados, apesar da atitude insensata de contrariar sua limitação física. No entanto, Laura está muito consciente do que deseja fazer, ou seja, tomar as rédeas do próprio destino em suas mãos e enfrentar sozinha uma viagem solitária e perigosa, como ela mesma narra em uma passagem do romance:

Pero yo había resuelto cerrar los ojos a todo peligro, y asiendo mi valor a dos manos, puse el pie en la húmeda escalera del vapor; rehusé el brazo que galantemente me ofrecía un oficial de marina, y subí cual había de caminar en adelante: sola y sin apoyo. (*PAT*, 2001, p. 204).

O gesto de recusar o braço do oficial confirma a decisão da protagonista de não se apoiar nos homens, já que fora abandonada por um deles, fato que lhe causara a doença. Os

sintagmas “sola” e “sin apoyo” corroboram o propósito da narradora que, através da viagem, procura curar os males do corpo, a tuberculose, e os da alma, o amor não correspondido.

A autora saltenha cria para *Peregrinaciones de una alma triste* um cenário extremamente romântico ambientado em várias partes da América, como nos diz a personagem/narradora: “[la] enferma, la de los endiablados síntomas, había dejado la cama y se echaba a viajar por esos mundos de Dios” (PAT, 2001, p. 201), caracterizando uma outra modalidade a que se filia a obra, o romance de viagens. Desfilam pelas páginas do livro as descrições do porto de El Callao, Islay, Arica, Cobija, Salta, chegando até o estado do Amazonas, onde Laura iria fixar residência com o marido.

A protagonista desloca-se constantemente de um ponto a outro, o que lhe permite conhecer outras personagens, participar de seus dramas, fazer novos amigos, alterando constantemente a sintagmática narrativa. De acordo com Roland Bourneuf e Réal Ouellet (1976, p. 131), o princípio da viagem liga-se estreitamente ao espaço percorrido pela personagem porque

a viagem dá [...] o tema e o princípio de unidade, a matéria das peripécias, o ritmo, por ela se revelam ou se realizam as personagens e, para além dessas aventuras grotescas ou épicas, o autor sonha uma outra viagem, a do homem durante a existência. Longe de ser indiferente, o espaço num romance exprime-se, pois, em formas e reveste sentidos múltiplos até constituir por vezes a razão de ser da obra.

A personagem revela-se ao leitor através do percurso que ela vai seguindo ao longo da narração, por meio dos contatos que ela estabelece com as demais personagens do relato. Laura, a personagem principal de *Peregrinaciones de una alma triste* deixa transparecer sua disposição em ajudar o próximo em qualquer circunstância. As viagens permitem que ela demonstre e confirme o seu perfil de heroína romântica, capaz de lutar contra as injustiças e os males que se abatem sobre seres desprotegidos e infelizes tais como namorados impossibilitados de se amarem pela oposição dos pais, mulheres perseguidas por homens

violentos, escravas que tiveram os filhos vendidos, crianças perdidas. Em todos esses casos, Laura resolve os conflitos e proporciona felicidade aos envolvidos em tais situações conflitantes.

Seguindo ainda as considerações de Bourneuf e Ouellet (1976, p. 167-168), o princípio da viagem une-se ao objetivo da personagem de partir em busca da felicidade e também de uma mudança radical em sua vida e em seu destino. Assim sendo,

a viagem [...] abre o espaço aos homens [e] aparece como uma promessa de felicidade. O processo frequentemente utilizado pelos romancistas, consistindo em exprimir 'o extraordinário' através de 'outro lugar', tem a sua origem talvez na crença de que, como para Emma Bovary, não nos pode 'acontecer coisa alguma', isto é, algo de inédito, de exaltante, senão num outro lugar. [...] A viagem está ligada estreitamente à noção de mudança de terra, capital no romance em geral. As personagens que partem — Julien Sorel ou Frédéric Moreau — vão à conquista do poder, da paixão, da felicidade; as que vagueiam — do René de Chateaubriand ao Perken de Malraux — procuram extinguir ou satisfazer alguma paixão devoradora. [...] O errar de lado para lado, se é por vezes (para Édipo ou para o povo judeu da Bíblia) uma maldição, também pode significar uma livre realização do nosso destino, [...].

A mudança de local, portanto, possibilita aos escritores o incremento das ações deflagradas num relato, pois propiciam o contato da protagonista com novos personagens, com dramas e conflitos que fazem evoluir a história narrada. Inúmeras podem ser as razões para que uma personagem locomova-se de um local a outro e, entre elas, destacam-se o desejo de superar ou conquistar uma paixão avassaladora, o objetivo de encontrar a felicidade ou, ainda, resumindo as proposições acima, a tentativa de mudança do próprio destino em busca da realização pessoal, profissional e amorosa.

No romance em análise, Laura assume a maioria dos objetivos expostos por Bourneuf e Ouellet. Ela pretende mudar de ares para curar-se de uma doença grave, tenciona libertar-se de uma paixão do passado e, se possível, encontrar um novo amor. As longas distâncias que Laura irá percorrer, permitem alterações em sua vida e o contato com seres diferenciados

transformam-na interiormente, fortalecem seus objetivos e, ao final da narração, ela já não é mais a mocinha fragilizada, à beira da morte, mas uma mulher saudável, que lutou contra todas as adversidades e venceu todas as batalhas que enfrentou.

Ao longo do romance, Laura ajudará homens, mulheres, crianças e também será ajudada. Recebida em casas modestas e em outras que se assemelham a palácios, será sempre tratada com respeito e cordialidade. Dessa forma, ela percorre várias cidades e vários países hispano-americanos e, como um “Dom Quixote de saias”, pratica ações idealistas tais como auxiliar uma mãe a encontrar o filho perdido ou dar uma parte de sua herança para que uma escrava, Francisca, perseguida e maltratada pela patroa, possa comprar a própria liberdade e também a de seus sete filhos. Seus gestos e suas atitudes permitem-nos caracterizá-la como uma personagem que obedece aos padrões da heroína romântica por excelência, embora, diferentemente desta, que é frágil, dependente, submissa, Laura é destemida, não se intimida diante de nada e goza de uma liberdade que jamais seria permitida às personagens românticas convencionais, trancadas em suas casas, tocando piano e servindo de adorno para festas e saraus.

Em algumas das histórias que são contadas a Laura aparecem os dramas vividos por crianças que se encontram perdidas no meio de batalhas e ataques indígenas. Aliás, as crianças que surgem em tais relatos, não importa a que situação desastrosa sejam submetidas, sempre escapam dos perigos ilesas. A primeira delas é um menino loiro, que é salvo de um ataque indígena por um desconhecido:

Iba [un fugitivo] ya a alejarme de aquellos horrores, cuando en el fondo de una zanja [...], vi acurrucado al pobre niño, que comenzó a llorar. Alcélo en mis brazos, lo besé y envolviéndolo en el poncho, llevéme conmigo este compañero que Dios me enviaba. (PAT, 2001, p. 258).

O fugitivo morre um pouco depois, perseguido por alguns bandidos, mas a criança fica em segurança, com um casal que a acolhera. A referida criança, quase no fim do romance, reencontra a mãe através das benesses de Laura, num *happy end* comum aos romances e histórias românticas.

Vale enfatizar que as ações da protagonista referendam, de alguma forma, a dicotomia romântica “civilização e barbárie”. Laura sai da civilização, a cidade, para encontrar o mundo da barbárie, o campo, repleto de perigos, animais ferozes e freqüentes ataques de índios. Jean Franco (2002, p. 66), quando comenta a vida e a obra de Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), particularmente o ensaio *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga, y aspectos físicos, costumbres y hábitos de la República Argentina* (1845), sintetiza a dualidade civilização e barbárie como

el conflicto entre el hombre y la naturaleza, entre el colono y el indio, entre la ciudad y el campo, entre la barbarie y la civilización. Hay también un drama entre el bien y el mal. [...] La Argentina posee dos grandes recursos naturales, los ríos, caminos naturales del comercio, [...] y la pampa, en la que la civilización apenas ha penetrado y donde la vida tiene el aspecto del nomadismo de los desiertos orientales. Esta es el hogar del gaucho y del indio, la sede de la barbarie, en contraste con las ciudades, que son centros de cultura y de progreso.

A natureza é o espaço de bandidos que perseguem homens e mulheres indefesos para roubar e matar. Além disso, na natureza encontram-se os indígenas, encarados como seres malignos e perversos, dispostos a matar e a perseguir àqueles que se atrevam a cruzar seus domínios. Dessa maneira, o homem branco, habitante da cidade, é visto como ser civilizado, enquanto o índio, que vive na natureza, é a encarnação do mal, o perigo iminente, o representante por excelência da barbárie. Esse fato pode ser observado no romance quando Laura, vinda da civilização, salva uma criança do ataque de índios vorazes e implacáveis, os quais representam o segundo pólo da dicotomia romântica, ou seja, a barbárie.

As crianças, aliás, constituem um universo à parte dentro do romance, pois sempre contam com a proteção e o destemor de Laura em qualquer situação de perigo. Faz parte também desse universo infantil o relato do irmão bastardo de Laura. Quando já é adulto, ele reencontra Laura e narra o acidente do qual ele e sua mãe foram vítimas durante a fuga da estância onde moravam, cujo dono queria separá-los:

- La madre, sintiéndose caer sobre ellos todo el cargamento de la carreta, en la esperanza de salvar a su hijo, lo arrojó por la claraboya, y ella pereció bajo el peso de veinte grandes cajas llenas de efectos, que amontonándose sobre su cuerpo, lo mutilaron.
- ¿Y el pobrecito niño?
- Cayó sobre el camino sin hacerse gran daño. [...] (PAT, 2001, p. 267).

Sem sofrer nenhum arranhão, a criança é criada por pais adotivos. Merece destaque, no fragmento acima, o sacrifício da mãe e também a sua coragem ao arremessar o filho para fora da carroça que estava caindo sobre um despenhadeiro. Assinalamos, ainda, como um último exemplo referente ao universo infantil, a história de dois irmãos, sobrinhos de Laura. A protagonista e o irmão, Felipe, viajam ao Paraguai, local onde residia a família da esposa do irmão, Irene. Quando ambos avistam a casa onde a família residia, encontram-na em ruínas e os dois acreditam que todos estejam mortos, mas, milagrosamente, as crianças, um menino e uma menina, encontram-se vivos e saudáveis, tal como se observa no seguinte fragmento:

- Escombros humeantes, muebles destrozados, [...] yacían por tierra obstruyendo las veredas, mezclados con cadáveres en putrefacción.
- En busca de la familia de su esposa, guiábame mi Hermano a través de aquellos horrores [...].
- En el umbral, y estrechados el uno al otro, estaban sentados un niño de ocho años, y una niña de seis, pálidos, demacrados, haraposos. (PAT, 2001, p. 283).

Como se pode notar, nos três fragmentos transcritos anteriormente, as crianças fabuladas por Gorriti são os símbolos da inocência, da pureza e, por isso, não podem ser

atingidas ou vitimadas por nenhuma catástrofe. Essa imunidade, representada pelo fato de as crianças nunca serem vítimas de ferimentos, credita-lhes uma condição especial, na qual elas são protegidas por agentes terrenos (Laura com certeza é um deles) ou por forças celestiais, que não permitem que seu sangue seja derramado.

A atuação de Laura junto às crianças ressalta as suas qualidades, a sua integridade e o valor das ações beneméritas praticadas sem que ela exigisse qualquer retorno ou reconhecimento, como é próprio dos heróis românticos.

No terreno amoroso, entretanto, a protagonista decepciona-se com o marido que a abandona por outra mulher. Os dois tentam uma reconciliação, que não se concretiza porque a amante do marido interpõe-se novamente entre ambos, até que ao final da obra, a intrusa afasta-se e uma reconciliação definitiva é sugerida. Entretanto, o romance termina em aberto, sem que o leitor saiba o destino final de Laura.

A protagonista, como já comentamos, é uma enferma, fato recorrente na ficção romântica do século XIX. A mulher da época, segundo D. Armus (2002, p. 4), é considerada pelos médicos do período da Ilustração como eternas doentes, os quais concluem que a fraqueza é própria da natureza feminina e, além disso, é a causa biológica da sua mortalidade superior à dos homens. A cena que inicia o romance faz com que o leitor se depare com a personagem Laura acometida de tuberculose, doença que a mantém confinada em sua casa. Levada pelo exemplo de um jovem que se curara do mesmo mal com “intermináveis viagens”, ela resolve adotar o mesmo “remédio”, comparando sua situação com a do jovem moribundo:

[...] Y yo me decía: Como en mí, en él también, la dolencia del alma produjo la del cuerpo; y por ello más razonable que el doctor, que atacaba el mal sin cuidarse de la causa, recurrió al único remedio que podía triunfar de ambos: variedad de escenarios para la vida: variedad de aires para el pulmón. Hagamos como él: arranquémonos a la tiranía de este Galeno, que quiere abrevarme de tósigos; cambiemos de existencia en todos sus detalles; abandonemos esta hermosa Lima, donde cada palmo de tierra es un doloroso

recuerdo; y busquemos en otros espacios el aire que me niega su atmósfera deliciosa y letal. ¡Partamos! (*PAT*, 2001, p. 198).

Com o emprego de verbos na primeira pessoa do plural, tais como “arranquémonos”, “abandonemos”, “busquemos”, a narradora, implicitamente está fazendo de suas leitoras participantes dessa viagem, como se as convocasse a vivenciar suas aventuras. Ainda que não seja de forma direta, a narradora demonstra às leitoras que sempre é possível alterar os rumos da própria vida, desde que haja coragem para enfrentar os desafios que ela impõe.

Os paradigmas da escritura do século dezenove ou, melhor dito, da escritura romântica, transparecem na prostração feminina e no desafio às imposições sociais, neste caso excepcionalmente representada pela figura do médico (em geral, as imposições, na sua maioria, provinham dos pais ou maridos) e no incontrolável anseio da protagonista de viajar, mudar de cenário e procurar aventuras. Tais temáticas românticas não produziriam nenhum estranhamento se a personagem fosse masculina. Contudo, era uma mulher que se lançava a uma vida de novas aventuras sem saber ao certo como tudo iria acabar. Esses fatos, somados à audácia feminina, com certeza incrementaram a recepção do romance. Como comentamos, a narrativa demanda a adesão das leitoras, ao torná-las partícipes das aventuras de Laura.

Ao longo da obra sucedem-se as descrições de paisagens e dos caminhos percorridos por Laura, com riqueza de detalhes, como se observa na descrição de Salta que faz a narradora no capítulo intitulado “La vuelta al hogar”:

Hacía una hora que estaba atravesando las calles sin reconocerlas. Todas sus antiguas casas habían desaparecido, y en su lugar se alzaban otras de un nuevo orden de arquitectura.

El imborrable recuerdo de su topografía pudo solo guiarme en el interior de la ciudad, y orientándome de este modo, llegué a la plaza de la Merced, y me encontré delante de la vetusta morada de mis abuelos, habitada ahora solo por mis dos tías, solteras casi tan viejas como ella. (*PAT*, 2001, p. 222).

A descrição enfatiza pelo menos um aspecto – o progresso que atingiu a cidade de Salta durante sua ausência. A narradora/protagonista pode ser considerada como um desdobramento da escritora Juana Manuela Gorriti, pois vários episódios do romance têm relação com a vida de Gorriti e são, sem sombra de dúvida, autobiográficos. Um dos elementos que confirmam essa observação é o fato de Laura e de Juana Manuela terem a mesma origem: a cidade de Salta. Além disso, as descrições de fatos históricos coincidem com fatos vivenciados pela escritora saltenha, os quais se sucedem vertiginosamente nas histórias, não só da protagonista, como também das demais personagens. Assim elementos da história factual misturam-se ao relato ficcional, como era muito comum nos romances do século XIX.

A estrutura do romance obedece às pautas folhetinescas ditadas pelos novos leitores, uma consequência do progresso das letras no século XIX, que também aprimorava os avanços tecnológicos na impressão de jornais. Como resultados desses avanços, popularizou-se esse novo tipo de literatura, com leitores ávidos, aguardando sempre as emoções do próximo capítulo. O êxito que a literatura folhetinesca atingiu na Europa foi enorme e tal êxito repetiu-se também na América do Sul.

Os autores de folhetins não aspiravam à perfeição literária e sim à venda semanal do “produto”. Com recursos da literatura tradicional, as obras podiam alongar-se ou se encurtar conforme a aceitação do público. Escritores de renome publicavam em jornais semanais suas histórias sempre cheias de aventuras, emoções, viradas rocambolescas nas tramas, enfim, todos os artifícios que agradavam aos leitores. O esquema estrutural das histórias folhetinescas compunha-se do vilão, da(s) vítima(s) e do herói redentor (ou heroína) que lutava contra o vilão até vencê-lo. As identidades das personagens podiam ser ocultadas e só reveladas no fim do relato. O interesse do público era mantido com fatos e revelações que não se concretizavam, adiados indefinidamente ao sabor, como já se disse, da vontade coletiva.

Um esboço do texto que se transformaria em *Peregrinaciones de una alma triste* foi lido primeiramente em uma das reuniões literárias de Juana Manuela em Lima, no ano de 1876. Mais tarde, o texto, já com algumas reformulações, passou a ser publicado em Buenos Aires no semanário feminino *La Alborada del Plata*, reescrito em primeira pessoa e com acentuadas marcas autobiográficas. O referido texto assumirá mais tarde a sua forma definitiva com o título de *Peregrinaciones de una alma triste*. Embora o título da obra apresente um erro gramatical — “una alma” — foi mantido sempre dessa forma pelos editores, talvez em respeito à escritora ou ainda devido a uma fidelidade ao seu texto, não se sabe ao certo a razão.

Usando um procedimento semelhante ao que já havia empregado em *Oasis en la vida*, a autora inclui na história de Laura anúncios publicitários referentes à marca de dois perfumes bastante conhecidos na época:

En Islay y Arica completé mi equipaje de viajera en todo rigor. Un berno; un sombrero; fresquísima ropa blanca; una maleta para guardarla, y un libro de nota. A esto añadí un frasco de ‘florida’ de Lemman y outro de ‘colonia’ de Atkinson, porque sin los perfumes no puedo vivir. (grifos da romancista) (*PAT*, 2001, p. 206).

A utilização por Gorriti daquilo que consideramos como anúncios publicitários inicia-se timidamente. No romance em análise, só localizamos estes dois exemplos. Parece que a autora foi testando a aceitação do público e foi aumentando a inclusão de tais anúncios nas obras posteriores, até chegar a *Oasis en la vida*, onde elabora o discurso publicitário como matéria poética.

Além do testar o emprego da publicidade em *Peregrinaciones de una alma triste*, vale destacar ainda a presença de um personagem cubano no capítulo VI, Enrique Ariel, apaixonado por Carmela, devido a barreiras sociais e a forte oposição do pai desta, não pode concretizar seu desejo de se casar com sua amada. Por meio deste drama e da inclusão da

propaganda de perfumes na obra, a autora mostra também estar atenta à realidade e aos problemas econômicos e sociais que se sucediam nas terras americanas.

Na seqüência das peripécias narrativas, mais exatamente no capítulo VII, “La Pátria”, Laura avista sua terra natal e, no capítulo seguinte, chega à casa de seus parentes, momento em que terminam os relatos orais da narradora para Diznarda. Laura parte para o Chile com a promessa de continuar a narração, promessa que é cumprida fielmente:

[...] a la vuelta del vapor, recibí la continuación de su relato, escrito en la forma ofrecida por ella. [...] Desde el sitio donde te escribo descúbrese perspectivas encantadoras, de aquellas que según Alejandro Dumas hacen palidecer la inspiración. Así, no busques flores en mi relato, y acógelo como va. (*PAT*, 2001, p. 255).

A menção ao escritor francês Alexandre Dumas (1802-1870), no fragmento transcrito, conota a filiação do relato da personagem Laura a um gênero literário específico que já comentamos, a literatura de folhetim. Dumas foi um dos maiores escritores de folhetim, sua obra foi lida em toda a América e, certamente, influenciou os escritos de Juana Manuela Gorriti.

A história poderia terminar no final do oitavo capítulo, momento em que a protagonista embarca para o Chile, mas, obedecendo aos esquemas folhetinescos de ampliação ou redução do enredo, a autora acrescenta ao relato mais dezessete capítulos. O conteúdo dos relatos gira em torno de problemas sociais e políticos, como pobreza, injustiças, questões raciais, a guerra do Paraguai. Contudo, em algumas passagens, contrastando com as desventuras da maioria dos personagens, aparecem casais que, idilicamente, iniciam a vida no campo, em uma harmonia quase perfeita, como é o caso do casal de fazendeiros, que vive no campo com três filhos e que acolhe a comitiva de Laura nas proximidades de Salta (*PAT*, 2001, p. 257).

A narrativa mantém-se presa aos clichês do romantismo, acrescida de ações mirabolantes, próprias do folhetim. Entretanto, se há histórias de amores que apresentam um final feliz, como a do casal acima mencionado, há outras como a de Carmela e Enrique Ariel, fadadas ao fracasso e à infelicidade. A narradora aproveita esse episódio para tecer duras críticas à igreja católica, efetuando o seguinte comentário sobre a situação de Carmela, obrigada a abandonar o amado e entrar para o convento das Bernardas:

Había guardado la esperanza de que Carmela cediera a la voz del amor, y sobreponiéndose a fanáticas preocupaciones, recobrar su libertad. ¡Es tan fácil relajar un voto arrancado por el terror!
 Pero Carmela no se sacrificaba a la religión: sacrificábase al punto de honor. Alejéme llorando de aquella tumba de vivos, donde tantos corazones jóvenes víctimas de falsas ilusiones, van a sepultar en la aurora de la vida, el amor y la felicidad. (PAT, 2001, p. 244-245).

A crítica da personagem/narradora dirige-se àquelas mulheres que, como Carmela, são forçadas pelos pais a entrarem para a vida religiosa, ainda que sem vocação, com o objetivo de impedi-las de se unirem a homens que ou não pertenciam à mesma classe social, ou à mesma religião, ou por uma infinidade de preconceitos que imperavam na sociedade da época. Desse modo, os vocábulos “tumba” e “sepultar” são reveladores da situação deplorável a qual muitas mulheres eram submetidas, isto é, condenadas a um encarceramento perpétuo, o que se assemelhava, para quem não tinha nenhuma vocação para a religião, a uma morte simbólica, já que não lhes era permitido deixar o convento enquanto vivessem.

No romance há também várias alusões à história da América Latina. Vale como exemplo a narração da guerra ocorrida entre Brasil e Paraguai (1865-1870). O Paraguai, sob o governo de Francisco Solano López (1827-1870) procurava modernizar-se e expandir-se territorialmente, fato que provocou a oposição do Brasil, Argentina e Uruguai e terminou com sua derrota, permanecendo o referido país numa crise social e econômica profunda.

Verificamos, ainda, na obra em análise, menções a personalidades históricas, como a que segue:

Un bandido feroz, uno de esos monstruos que produce con frecuencia la falda oriental de los Andes, había enarbolado la bandera fatídica de la Mazhorca; y a la cabeza de un ejército formado de la hez de los criminales, se dirigía a las provincias del norte, dejando en pos de sí el pillaje, el incendio y el asesinato. (*PAT*, 2001, p. 248).

O texto faz referência ao caudilho Felipe Varela, que, em nome da lei, apoiado por exército de “criminosos”, arrasava e destruía tudo à sua passagem. A menção a esta personagem histórica revela mais um dos perigos que a heroína do romance enfrenta na sua caminhada pela recuperação da saúde. Além do mais, destaca o percurso da heroína, que aprende a enfrentar os obstáculos sozinha, consumando essa espécie de peregrinação, presente no título da obra, pelo continente americano. Ela transita, por exemplo, de Buenos Aires a Montevideu e, no Brasil, segue viagem até o Amazonas, travestida de homem e vivendo uma série de peripécias típicas do romance folhetim, como já comentamos.

A obra *Peregrinaciones de una alma triste* pode ser considerada como uma espécie de dobradiça no meio dos espaços interiores e exteriores, nos quais se movimenta a pena de Juana Manuela Gorriti. O tom intimista, quase confessional, entre a protagonista e a amiga Diznarda, a quem a primeira relata suas aventuras, referenda o discurso de confiança que, em alguns momentos, deixa transparecer a “meia-voz” autobiográfica, na alusão que a narradora faz a sentimentos e situações que indubitavelmente refletem a voz autoral: “[...] marchaba procurando alejar de la mente los pensamientos sombríos que la invadían: el dolor de mi madre; los peligros a que me arrojaba: el aislamiento, la enfermedad, la muerte...” (*PAT*, 2001, p. 201). Assim como sua personagem Laura, Juana Manuela também fora obrigada a se exilar, a se afastar de sua terra natal, para poder libertar-se da figura opressora do marido e para conquistar o direito à liberdade e a um espaço próprio.

Por outro lado, se as experiências da protagonista podem ser relacionadas com os espaços interiores, com a confiança intimista a terceiros, a mudança constante de cenários, o permanente desejo de viajar, os deslocamentos por vários países, acompanhados de reflexões sobre questões sociais, políticas, costumes, guerras, injustiças, colocam a protagonista no espaço de “fora”, na vida problemática que se desenrola nos espaços exteriores da experiência humana, tal como assevera a narradora: “[...] con los ojos fijos en las arboledas que me ocultaban Lima, y la mente en las regiones fantásticas del porvenir, me abismé en un mundo de pensamientos que en vano procuraba tornar color de rosa” (PAT, 2001, p. 204). Mas, nesse mundo imperfeito, cheio de injustiças, malentendidos e discórdias, era possível a uma mulher tornar-se forte, capaz de ocupar os espaços exteriores que a cercavam, como Laura o faz. E, se o mundo não era cor-de-rosa, a protagonista, com todas as suas atitudes e ações altruístas, esforça-se para tingi-lo dessa cor, conclamando a mulher a deixar de lado suas fragilidades e sair à luta em busca da realização de outra condição feminina, aquela baseada na liberdade.

4.4 *LO ÍNTIMO*: OS ESPAÇOS INTERIORES

No prólogo escrito para o livro *Lo íntimo*, percebemos que a principal preocupação da escritora está centrada num eixo temático, presente na maioria dos fragmentos que compõem essa obra, que são a velhice e a iminência da morte, como se pode observar no seguinte trecho:

¡Cuantos viejos, en estos últimos tiempos, han pasado delante de mi, camino de la eternidad, dejándome rezagada!
 [...] héme aquí, escollo en medio del mar de generaciones nuevas, cuyo paso tal vez estorbo a través del tiempo y del espacio.
 Huésped retardado en la jornada de la vida, avergüénzome de ocupar todavía, en perjuicio de outro, puesto en el hogar... [...].

‘Lo íntimo’ son observaciones y apreciaciones de la autora a través del tiempo, con el criterio de una larga y variada existencia, hoy próxima a concluirse. (LI, 1998, p. 129).

A escritora espanta-se com a própria longevidade, uma vez que vários amigos e conhecidos já haviam morrido, atribuindo o fato ao aleitamento que recebera até os sete anos de idade, que lhe proporcionara saúde e vigor até muito avançada a sua idade. No entanto, os sintagmas “escollo”, “estorbo” desvelam o estado de cansaço de Juana Manuela e o sentimento de que já não lhe restava muito tempo por viver. Em 6 de novembro de 1892, antes de ver o livro publicado, a escritora falece.

Ainda no prólogo, Juana Manuela Gorriti afirma que procurou retirar de sua obra o máximo possível de eventos ou acontecimentos que se ligavam à sua personalidade, à sua biografia, enfim, ao seu eu interior:

Huyendo del intolerable Yo, eliminé de mis libros y hasta de *El mundo de los recuerdos* muchos sucesos inseparablemente ligados al enfadoso pronombre, resuelta a pasarlos em silencio, por más que anhelara confiar a un oído amigo, gratas o dolorosas memorías... (LI, 1998, p. 129).

El mundo de los recuerdos foi publicado em 1886 e, embora a autora tenha procurado evitar elementos autobiográficos, estes aparecem na maioria de seus textos. No romance *Peregrinaciones de una alma triste*, como já exposto, a protagonista Laura guarda notáveis semelhanças com a escritora saltenha. Além disso, as viagens que aparecem em suas narrativas são também fruto das experiências e aventuras vividas por Juana Manuela Gorriti. Dessa forma, em maior ou menor grau, dados e elementos autobiográficos sempre se fizeram presentes na sua obra e, em *Lo íntimo* convertem-se em tema central, possibilitando considerá-la predominantemente como um livro de memórias.

As primeiras páginas de *Lo íntimo* começam com recordações da escritora sobre sua infância e sobre sua família. Chama a atenção o fato de que permeiam essas recordações as

menções ao seu estado de saúde, que piora frequentemente: “Cuando pienso en las penas que desde entonces han minado mi existencia, asómbrame hallarme viva aún, y me hago de ello um reproche. ¡Quién tanto ha sufrido debe estar ya muerta!” (LI, 1998, p. 147). A dor e o sofrimento marcam a etapa final da vida de Juana Manuela Gorriti, como ela narra em várias partes de *Lo íntimo* deixando patente que a velhice é um estágio em que o ser humano se deteriora. A única saída, se existe, é a nostalgia do tempo passado, é reviver as emoções numa tentativa de resgatar sentimentos e pessoas que já se foram, como é o caso da filha morta, Mercedes, que a autora sempre relembra, na maioria das vezes com recordações doces e muito tristes.

Por todo a obra espalham-se observações como aquela que transcrevemos acima e que são reveladoras de um certo pessimismo e do sentimento de impotência diante de um fato que para a escritora já é inevitável – a morte:

He estado muy enferma, pero muy enferma, la mitad del mes pasado y lo que va de este. Decididamente el clima de Buenos Aires me es mortal [...]. (LI, 1998, p. 174).

Yo misma [...] ya enervada y enferma estoy cercana al sepulcro. [...] (LI, 1998, p. 176).

Así, sin fuerzas, sin ánimo, estoy escribiendo todavía; pero escribiendo largas horas, como el que tiene miedo de caer en la mitad de la jornada impuesta. (LI, 1998, p. 193)

O advérbio de intensidade “muy” reforça, juntamente com o adjetivo “enferma”, repetido diversas vezes no trecho em análise, o precário estado de saúde de Juana Manuela. Em tais trechos, percebe-se que a vida da escritora, como ela própria se incumbe de enfatizar, está chegando a seu fim, o que a leva a temer não poder concluir a obra em questão.

É inegável, portanto, a veia memorialística de sua escritura, principalmente na obra que estamos analisando. A esse respeito, em “Exilio y pertenencia”, texto que compõe o prólogo da edição que utilizamos, Santiago Sylvester (1998, p. 25-26), tece as seguintes considerações:

Así como ‘La tierra natal’ es un recorrido por la memoria a partir de un dato geográficamente ubicable (un viaje a Salta), podría decirse que este libro propone casi lo contrario, el descubrimiento de una persona (ella misma) a partir de los datos sueltos que va entregando la memoria. La autora está aquí más expuesta que en otros libros, no busca la ficción para disfrazarse en ella, ni utiliza recursos alegóricos para contar lo que le pasa, sino que se ofrece directamente, en crudo, diciéndonos expresamente que es ella quien habla y que también es ella la materia del libro: ella es su próprio argumento. Y, sin embargo, no estamos ante um diario íntimo, al uso de la época, sino ante algo más moderno: un discurso fragmentado, sólo organizado por la necesidad secreta de la autora, que la lleva de un tema a otro sin obligarla dar explicaciones del traslado. Esto le permite um juego abierto, en el que caben noticias de su infancia, pensamientos sobre su condición de mujer, algún relato, saludos a escritores amigos o, inesperadamente, una percepción bastante visionaria de lo que llegaría a ser la crisis bursátil del 90 en Argentina.

Pero tal vez lo que más conmueve es leer la serenidad con que esta mujer inteligente ve aproximarse la muerte: [...].

Nas colocações de Santiago Sylvester fica claro que a escritora tornou-se matéria narrativa, transformou-se em “argumento” do livro que escreve e no qual se expõe abertamente, tratando de assuntos variados como a infância, a família, os amigos, a posição da mulher na sociedade, a política, a proximidade da morte, além de comentar a gestação e a escritura de algumas de suas obras.

Juana Manuela, em alguns momentos do relato, chega a exercer a função de crítica literária, como se nota em suas observações sobre *María*, de Jorge Isaacs (1837-1895):

[...] su bella novela, en las producciones del vate neogranadino palpita y vive toda la grande América de Colón. Allí están nuestras gigantescas montañas; nuestros valles pintorescos; nuestras vírgenes selvas; nuestros caudalosos ríos; nuestras llanuras incomensurables. (*LI*, 1998, p. 157).

Pelo emprego do adjetivo “belo”, com o qual qualifica o romance, percebe-se que se trata de uma crítica favorável não só ao livro, mas também ao seu autor. Na avaliação do romance, a escritora saltenha destaca, como ponto alto da obra de Isaacs, a presença de elementos que compõem a paisagem americana, tais como montanhas, vales, selvas, rios, planícies, que lhe recordam sua terra natal. O julgamento da obra *María* resume-se a um

elogio à capacidade de Jorge Isaacs de recriar a América por meio da sua paisagem, sendo o maior mérito da obra, sob este aspecto, a sua capacidade de tornar as descrições verossímeis, fato que permitiria aos leitores reconhecerem as terras americanas nele descritas, sobretudo para aqueles que, como Juana Manuela, viveram muito tempo exilados e afastados dos locais onde nasceram. Esses fatos lembram o “instinto de americanidade” machadiano, que alguns escritores aplicaram ao descrever o solo americano.

As opiniões de Juana Manuela Gorriti alcançam não só obras literárias, mas também outros discursos, como é o caso da publicação denominada *El derecho de la mujer*, ao que tudo indica, um jornal destinado ao público-leitor feminino da época. Seus editores pedem a opinião da escritora sobre a referida publicação e ela assim se manifesta:

[...] no edifiquéis sin cimientos. Decid a las mujeres: – Ilustraos cual lo hacen los hombres, estudiad, adquirid los conocimientos necesarios para usar de vuestros derechos, que nadie os contesta; y que cuando los querais tomar, estén en vuestra mano. Pero, desterrad de vuestra vida las fruslerías a que las que os consagrais; aprended, y heos entonces, sin el permiso de nada, en la posesión y el goce de vuestros derechos. ¡Derechos! [...] todos saben bien que desde el fondo de su alcoba, lactando a su hijo y arreglando el banquete para el esposo, ordena la confección de las leyes y la caída de los imperios. (LI, 1998, p. 169-170).

A autora de *Lo íntimo* recomenda a instrução às mulheres como forma de superar sua condição de submissão aos homens, reconhecendo que a mulher, mesmo reduzida aos limites do lar, é capaz de fazer valer seus direitos e participar das decisões importantes da nação, como a criação de leis e a sucessão de governos. Entretanto, é notório que a educação e a instrução serão, na verdade, os elementos determinantes na reviravolta que ocorrerá com a condição feminina, já a partir do final do século XIX, com escritoras que começam a apresentar os dramas e problemas relacionados ao universo da mulher, transformando-os em assuntos e temas de suas composições (romances, ensaios, artigos).

Outros pontos que merecem destaque no último livro de Juana Manuela Gorriti são as considerações que ela tece sobre a realidade política da época. Nos exemplos que transcrevemos abaixo, ela trata da política em geral no primeiro trecho e, no segundo, dos “combates” entre dois partidos políticos em época de eleições:

Los partidos políticos me inspiraron siempre el más profundo desprecio, pues sé lo que son: un hediondo aglomeramiento de ambiciones individuales, que entrañan codicia, egoísmo y toda suerte de mezquindades. (*LI*, 1998, p. 161).

Estamos en plenos combates eleccionarios, y aunque el revolver y el puñal están a la orden del día, no llegará la sangre al río. Pero, el fraude, eso sí se ha pegado no sólo a dos, sino a cuatro manos. Así, los dos partidos han ganado los votos: ambos triunfan y ambos se regocijan con sendos banquetes y festines... ¡ah! el mundo por todas partes es el mismo; las mismas mezquindades, las mismas falsías. (*LI*, 1998, p. 180).

Transparece, nesses fragmentos, um olhar lúcido e desencantado, dirigido à política e àqueles que fazem parte dela, cujos partidos são caracterizados como “hediondos”, cheios de ambições individuais, cobiça e egoísmo. Observemos que o substantivo “mesquinarias” aparece duas vezes nos trechos citados, reforçando a idéia de que a política e os políticos são dignos de desprezo. Todos os vocábulos transcritos apontam para o deterioro da vida política e dos homens que fazem da política um meio de ascender socialmente pela corrupção, pela fraude, pela traição a seus princípios. Embora estejamos falando do século XIX, as observações anteriores assemelham-se a um discurso da atualidade política da América Latina, conforme o posicionamento que defendemos no começo de nosso trabalho, no qual afirmamos que as distâncias entre os séculos, muitas vezes, tornam-se muito curtas.

Se em relação à política Juana Manuela deixa entrever todo o seu ceticismo, em relação à sua atividade de escritora, demonstra uma fé inabalável. Pouco antes de morrer, ainda planejava escrever uma obra ficcional em colaboração com duas amigas, Mercedes Cabello de Carbonera e Clorinda Matto de Turner, importantes escritoras da época, lamentando o fato de não poder realizar esse projeto devido a seu estado de saúde:

‘El hombre propone y Dios dispone.’ Yo me voy a morir y no haré el desenlace de la novela que propuse escribir a Mercedes Cabello y a Clorinda Matto. [...]

‘Los dos senderos’ sería una novela de alto género social. Mercedes la habría comenzado, Clorinda la hubiera impreso la marcha; yo habría tomado todos sus hilos y reuniéndolos, habría dado fin con un epílogo... (*LI*, 1998, p. 225-226).

A fábula de *Los dos senderos* resume-se à história de duas mulheres, uma boa e outra má, apaixonadas pelo mesmo homem; as personagens vivem diversas peripécias no melhor estilo romântico, até que o bem triunfa e o par romântico junta-se no final da narração. Ainda que o livro não tenha sido escrito, fica evidente o valor que Juana Manuela Gorriti dá ao ato de escrever, ato que poderia representar a diferença entre a submissão ao mundo masculino e a liberação da mulher. O ato de escrever era, para a escritora, forma de conscientização de suas leitoras, estímulo para que tentassem conquistar um lugar que sempre lhes fora negado, deixando a casa para ocupar a rua, os teatros, os bares, enfim, o espaço público.

Lo íntimo é uma obra que abarca as esferas interiores na escritura de Juana Manuela Gorriti. Poderíamos considerar que se trata de uma viagem que a escritora empreende ao interior de si mesma, compondo um trajeto secreto através de dados soltos de sua vida, que a memória vai aos poucos lhe fornecendo. A escritora oferece-se à narrativa como matéria viva e real, fato que deixa transparecer em vários momentos de seu relato, como neste que transcrevemos e no qual ela justifica a sua escritura nos seguintes termos:

¡Ah! yo también, sombra viviente entre esas vanas sombras, yo también voy allí con el recuerdo, a reconstruir mi vida despedazada por tantos dolores y extraer del delicioso oasis de la infancia, algunos rayos de luz, algunas flores, para alumbrar y perfumar mi camino. ¡Ah! cuántas veces huyendo del desolado presente, he tenido necesidad de refugiarme como a mi único asilo, en las sombras del pasado, y evocar las nobles acciones de los muertos, para olvidar las infamias de los vivos, asirme a la memoria de las virtudes de aquéllos, para perdonar a la providencia los crímenes de éstos; colocar en la balanza la deslealtad, la perfidia, la cobardía y la impiedad con que los unos han escandalizado y entristecido mi juventud, y la lealtad, la fe, el heroísmo y la piedad con que los otros ungieron mi infancia, para poder decir: Dios es justo!... (*LI*, 1998, p. 131-132).

A proposta de reconstruir o passado denota o caráter autobiográfico desta obra e a preocupação com a velhice que a escritora enfatiza constantemente, além de representar um refúgio, representa também uma fuga do momento presente marcado por dores, doenças e a certeza da morte cada vez mais próxima. Juana Manuela contrapõe dois momentos significativos de sua existência – juventude e infância – expressos por vocábulos que compõem pares antonímicos: “deslealtad”/“lealtad”, “cobardia”/“heroísmo”, “impiedad”/“piedad”. A juventude é um momento ao qual ela associa uma série de sentimentos negativos, sendo a infância o período da inocência, alegrias e descobrimentos não maculados pelas circunstâncias problemáticas de sua vida.

O discurso que constrói o último livro que estamos analisando, prima pela variedade e diversidade, fato que se alia também à fragmentação dos temas abordados e à organização que lhe dá a escritora. Num jogo de signos que transitam de um tema a outro sem explicações prévias, a autora de *Lo íntimo* nos dá notícias de sua infância, transmite pensamentos sobre a condição da mulher, inclui relatos ficcionais, cartas, saudações, lembranças da juventude e de seus filhos, material que conforma o amálgama textual que compõe o relato. Ela própria faz referência aos condutos da memória:

A *Lo íntimo* le ha caído un aluvión de recuerdos, que es necesario consignar y que retardarán algo su publicación.

Limítome a humildes relatos, sin pretender explicarme ni explicar las causas de los hechos que recuerdo. ¿Qué podré decir yo en la noche de la vida, que no hayan dicho tantos y tantas que han desecado el corazón, el cerebro y el alma? (*LI*, 1998, p. 224).

Sem a pretensão de explicar os fatos que recorda, a autora acaba construindo uma narrativa híbrida, na qual história e ficção entrelaçam-se inextrincavelmente, dando ao relato um caráter de crônica em que Gorriti descreve, subjetivamente, a vida social, política e econômica na Argentina do século XIX.

Com relação à economia e à política, há duas seqüências na narrativa de Gorriti que merecem ser comentadas. No primeiro, a escritora, quando trata do aspecto econômico da Argentina, faz as seguintes ponderações: “Aquí nos encontramos en espantoso desastre financiero, que ha cambiado de un modo siniestro la faz floreciente que ayer ostentaba este país. Quiebra general” (*LI*, 1998, p. 206). Juana Manuela Gorriti parece prever, como aponta Santiago Sylvester (1998, p. 26), as crises econômicas que iriam acontecer na Argentina um século depois. Da mesma maneira, num segundo momento, a escritora, de modo lúcido e também de certa forma premonitório, ao observar e criticar com acuidade o poder dos Estados Unidos, desvela o tipo de relação que se estabelecerá entre América Latina e América do Norte:

El Perú comienza a esperar la proximidad de una paz no tan onerosa, como la que sus enemigos pensaban arrancarle. Esta esperanza se funda en la intervención norte americana.

Todo puede ser; pero yo desconfío; no tengo fé en la filantropia yankee, o en su americanismo, como se quiera llamarle.

Admiro como nadie la grandeza de esa nación, hoy la primera en todo, pero de un egoísmo nacional superlativo. Todo por ellos, todo para ellos. La frase de Monroe tiene dos caras.

Mucho temo que en la presente cuestión el asunto se reduzca a – ¿Cuánto me das por impedir que te ahorquen? – ¿Cuánto das por dejar que te ahorques?

Quiera el cielo que mis temores sean vanos y que los hechos me digan: – Mira, vieja suspicaz, cuál te desviabas en tu pesimista juicio. Inclínate ante la magnanimidad de esa nación grande en todo, desde las virtudes hasta las extravagancias. (*LI*, 1998, p. 165).

A escritora saltenha já intuí sutilmente os malefícios que os Estados Unidos poderiam causar à América Latina e, de forma mais abrangente, ao mundo todo. Uma idéia que pairava no ar e que não era estranha aos ouvidos de poetas e escritores da época. Com um século de antecedência, Juana Manuela Gorriti já alertava para o perigo que os Estados Unidos representavam, uma nação, como ela pondera, dona de um “egoísmo nacional superlativo” (*LI*, 1998, p. 165) e intenções hegemônicas evidentes.

A autora, ainda que dedicada à introspecção, não deixa de lado a preocupação americanista, talvez motivada por uma sensibilidade maior que a das personalidades da época, talvez por sua condição de escritora num meio adverso, além de revelar uma consciência privilegiada do mundo hispano-americano e suas profundas contradições. Tais fatos permitem-lhe enxergar muito além do que seria apropriado e conveniente para época.

Ela não se furta, por exemplo, a recomendar à sua amiga e também escritora Mercedes Cabello de Carbonera, “expurgar” seus romances de passagens picantes e suavizar as críticas à religião para não sofrer represálias. Esses fatos revelam, por parte de Gorriti, uma arguta lucidez sobre os condicionamentos que imperam e tolhem a prática da expressão feminina no século XIX. Juana Manuela já havia abordado o assunto na publicação de um outro romance de Mercedes Carbonera, *Blanca Sol*, mas retoma suas considerações, fazendo as seguintes observações no tocante à situação do homem em relação à da mulher no campo das letras:

Al salir de mi enfermedad he encontrado en mi cuarto sobre la mesa un mundo de libros enviados por autores y de lectura obligada. Entre éstos, ‘Las consecuencias’, de Mercedes Cabello.

Lo he ojeado.

En él más que en ‘Blanca Sol’ apalea al mundo entero. [...] ¡Qué levantamiento de faldas a las señoronas de las sociedades piadosas!

¡Qué azotinas a los clérigos!

Después de ‘Blanca Sol’ yo le advertí que tuviera cuidado con las represalias.

Un hombre puede decir cuánto le dicte la justicia: el chubasco que le devuelvan, caerá a sus pies sin herirlo.

No así una mujer, a quien se puede herir de muerte con una palabra... aunque sea ésta una mentira.

Creo que no le gustó mi advertência, pues nada me contestó. Desde entonces me he impuesto silencio. (*LI*, 1998, p. 205-206).

A lucidez que permite a Juana Manuela Gorriti beirar a margem perigosa da denúncia política ou os rígidos limites da moral da época revela também a conselheira que conhece bem seu público e sabe que não é possível tratar de assuntos controversos opondo-se frontalmente à opinião dos leitores. Para se comunicar adequadamente, recorre, em seus escritos, a uma

estratégia bastante eficaz, ou seja, ela toca tangencialmente em problemas graves e faz com que seu público tome consciência de assuntos polêmicos de forma indireta, preservando-se assim de críticas e ataques.

Em uma outra seqüência da obra, Juana Manuela Gorriti, referindo-se ao realismo dos romances de Mercedes Cabello, numa carta a seu amigo e escritor peruano Ricardo Palma, afirma que cansou de avisá-la que o mal não deve ser pintado com lodo e sim com névoas, pois, do contrário, criam-se inimigos que, se são incômodos para os homens, são mortais para uma mulher, razão pela qual acredita que a escritora peruana deveria ser mais comedida ao explorar temas relacionados ao sexo e à igreja. As mulheres escritoras, na sua opinião, precisavam precaver-se e não atrair para si a ira e o descontentamento do público-leitor, uma vez que, para poderem escrever e atuar nos cenários exteriores eram necessários diplomacia e cuidado na abordagem dos temas, em função do risco de caírem no ostracismo e permanecerem atadas ao espaço interno da casa.

A escritora parece depoiar-se de todas as máscaras, de todos os disfarces no momento em que escreve sobre a morte. Ela apela a uma linguagem simbólica, repleta de imagens retóricas, carregadas de lirismo e com certo pendor pessimista, como podemos notar nos fragmentos seguintes:

Ahora sí, en verdad, comienzo a sentir llegar la muerte.
 No es que esto me atemorice ni me vuelva aprensiva: no. Sin miedo ni pasmo veo que, en efecto, esa hora se acerca.
 Tanto mejor, llega en tiempo en que la vida pesa como ropa mojada que es preciso cambiar. (*LI*, 1998, p. 207).
 ...mis ojos se dirigen involuntariamente al ocaso para el que voy caminando.
 El corazón en esta época de la existencia, por decirlo así, está sombreado por una nube que avanza rápidamente sobre el cielo de la vida.
 Algunos días más y la luz se apagará para siempre... (*LI*, 1998, p. 226-227).

Os sentidos expressos em “la vida pesa como ropa mojada” remetem ao cansaço advindo da velhice e das doenças que povoaram os últimos anos de Gorriti, sendo

corroborados pela intuição do fim, presente no enunciado “la luz se apagará para siempre”. A morte fecha, pois, o capítulo final da história de Juana Manuela Gorriti, a história de uma mulher que apostou no seu trabalho e em si mesma, logrando abrir caminho para que o espaço feminino fosse ampliando-se, alargando-se, até se firmar como uma conquista sólida e definitiva a partir do século XX.

Com *Lo íntimo*, estamos diante dos espaços interiores, diante das confissões que Juana Manuela Gorriti articula sobre as diversas etapas de sua vida, revelando-se um ser diferenciado, atuante e plenamente ciente de seus limites e perspectivas. Por meio de suas histórias, relatos, memórias, ela vai deixando um legado de sua rebeldia ao universo masculino, no qual vai inserindo idéias, pensamentos e proposições que, infiltrados ali, acabam criando raízes.

Através de suas obras, Juana Manuela Gorriti fundou a literatura de expressão feminina na Argentina, iniciou também a conscientização de que a mulher precisava assumir um lugar que lhe era negado pela arbitrariedade masculina. Com outra escritora argentina, Martha Mercader e seu romance *Juanamanuela mucha mujer*, teremos a releitura dos escritos de Gorriti de forma a assegurar e consolidar os espaços conquistados pela mulher, os quais reafirmam e consagram sua importância em todas as épocas.

5. O JOGO INTERTEXTUAL EM *JUANAMANUELA MUCHA MUJER*

Si la simple vocación es indispensable para asegurar la perseverancia del hombre en el duro y deleitable oficio de las letras, una vocación reforzada de terquedad frenética lo es en la mujer. [...] En la mujer la inteligencia debía conservarse como un terreno baldío. Una sabia prudencia lo aconsejaba. Hasta convenía disimular la inteligencia para no espantar a los futuros candidatos a marido. El marido era la única meta de la vida . Y sólo convenía saber de los libros y de la vida lo que a él podría agradarle que ella supiera. Ni más ni menos. Peor: más bien menos que más. Una inteligencia cultivada a fondo era señal de atrevimiento. Pondría en fuga a los festejantes o los molestaría con el cosquilleo de desagradables aprensiones.

Victoria Ocampo

5.1 LEITURA DE JUANA MANUELA GORRITI: *JUANAMANUELA MUCHA MUJER*, DE MARTHA MERCADER

A escritora argentina Martha Mercader nasceu na cidade de La Plata, em 1926. Exerceu a docência, o jornalismo, a política, escreveu para vários meios de comunicação e publicou romances, novelas, ensaios, peças de teatro, narrativas infantis, roteiros para filmes e séries de televisão. Recebeu vários prêmios, entre eles, o Prêmio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, em 1981 e, nesse mesmo ano, Prêmio do Clube dos XIII, ambos pelo romance *Juanamaneula mucha mujer*. Esta obra conta com várias reedições na Espanha e na Argentina que, segundo dados editoriais, equivalem a mais de dez mil exemplares vendidos.

De 1973 a 2000, Martha Mercader publicou diversos romances, entre os quais se tornaram mais conhecidos do público-leitor os seguintes: *Los que viven por sus manos* (1973), *Solamente ella* (1975), *Belisario en son de guerra* (1984), *Para ser una mujer* (1997) e também livros de contos: *Octubre en el espejo* (1966), *Un cuento de pilas y pilas de cuentos* (1982), *Cuentos de un dormilón* (1983). Os títulos aqui elencados comprovam a fecundidade da produção artística da escritora, que ainda continua a escrever.

Em Madri, foi diretora do Colégio Maior Argentino, durante quatro anos (1984-1989) e por igual período, de 1993-1997, foi senadora nacional pela U. C. R., União Cívica Radical, partido de oposição peronista.

Em depoimento ao Jornal Página 12. *Las 12 – Miradas de mujeres* (MORENO, 2001, p. 1), Martha Mercader fala sobre a escritura de *Juanamaneula mucha mujer* e tece algumas considerações sobre o romance histórico contemporâneo nos seguintes termos:

[...] Lo que yo creo es que la historia y la ficción son cosas distintas, pero se entremezclan en distinto grado porque la historia nunca fue una ciencia exacta. Nació como literatura desde Heródoto, que cuenta una cantidad de fábulas como si fueran historia. De todas maneras, la historia busca la verdad y esa búsqueda es eterna porque los seres humanos necesitamos conocer

algunas verdades, por ejemplo, sobre nuestro pasado y si no alcanza la historia, está el mito. Los mitos pueden movilizar a los pueblos en esta época en que los conocimientos precisamente se han modificado tanto.

Martha Mercader justifica a escrita de seu romance quando afirma que história e ficção se mesclam na construção romanesca. Além disso, é fato que o romance histórico pode oferecer novas versões e revisões de personagens ou de acontecimentos passados. Determinadas personalidades históricas quer pela sua atuação, quer pelas dificuldades pelas quais passaram, atingem o estatuto de mitos, dos quais a literatura está apta a oferecer recriações e novos ângulos para sua reavaliação. O romance histórico contemporâneo apresenta também um caráter reivindicatório de figuras históricas que foram esquecidas ou menosprezadas pela história oficial.

Mercader aponta como causas da renovação do interesse pelo romance histórico na Argentina, uma demanda de mercado editorial, na década de 70. Segundo a escritora, ocorreu um “*boom* de la historia [que] empezó con los encargos de muchas editoriales, y sobre todo el encargo de escribir la biografía de muchas mujeres olvidadas” (MORENO, 2001, p. 2). Ainda de acordo com Mercader, quando, por exemplo, as editoras encomendavam histórias e biografias de personagens históricos que haviam sido esquecidos, ela afirma, na entrevista mencionada, que *Juanamanuela mucha mujer* não foi imaginada como uma exigência de mercado e que essa obra exigiu-lhe muito trabalho, principalmente no que se refere à documentação sobre a vida de Juana Manuela Gorriti em Buenos Aires e na Bolívia. Seu interesse pela personagem originou-se da leitura que fez de um verbete de dicionário que mencionava Juana Manuela Gorriti num pequeno parágrafo. Por meio de leituras posteriores, Mercader ficou sabendo que se tratava de uma mulher que tinha lutado pela organização de seu país em vários momentos e que, separada do marido boliviano, conseguiu sobreviver de seu próprio trabalho de escritora, enfrentando todo tipo de dificuldades numa sociedade

repressiva, que sempre relegava às mulheres um segundo plano, confinando-as no restrito espaço doméstico.

O romance de Mercader aborda essas questões de forma explícita, demonstrando a luta de Juana Manuela no século XIX para vencer as barreiras impostas às mulheres pela hegemonia masculina, para que pudessem atuar na sociedade com liberdade e igualdade de direitos. *Juanamanuela mucha mujer* custou à escritora dez anos de pesquisas e foi escrito numa época em que o romance histórico, como sempre, encontrava grande ressonância junto ao público-leitor.

Conforme demonstramos, temas como a liberação feminina, a identidade, a nacionalidade e a liberação nacional são enfocados ao longo da vasta produção literária de Juana Manuela Gorriti, logicamente a partir de uma visão própria do século XIX, na qual a estética romântica é o eixo que norteia toda a sua produção. Martha Mercader consegue, na recriação ficcional que faz da escritora saltenha, além de um ponto de vista mais firme e decidido em relação à situação da mulher no século XIX, graças aos avanços e conquistas atingidos pela luta feminina no século XX e às práticas escriturais inerentes a esse século, focalizar ângulos da vida de Gorriti que a mostram mais vital e atuante, menos heroína e mais ser humano, com inúmeras qualidades, mas com defeitos também.

O romance empreende “uma revitalização” de toda a obra de Juana Manuela Gorriti. Dessa forma, a leitura propiciada pelo romance de Mercader sobre a vida e os escritos de Gorriti reavalia a tradição e direciona novas luzes, novas interpretações sobre os textos do passado. Em termos comparatistas, Eduardo Coutinho (1995, p. 625-626), em seu artigo “Sem centro nem periferia: é possível um novo olhar no discurso teórico-crítico latino-americano?”, proporciona alguns esclarecimentos importantes a respeito desse tipo de relação intertextual. Confirmamos as colocações do crítico:

Agora, contrariamente ao que ocorria antes, o texto segundo, no processo de comparação, não é mais o ‘devedor’, mas o responsável pela revitalização do primeiro, e a relação entre ambos, em vez de unidirecional, adquire sentido de reciprocidade, tornando-se em consequência mais rica e dinâmica. O que passa a prevalecer na leitura comparativista não é mais a relação de semelhança ou continuidade, sempre desvantajosa para o texto segundo, mas o elemento de diferenciação que este último introduz no diálogo intertextual que estabelece com o primeiro.

De acordo com as proposições de Coutinho, entendemos que o segundo texto, no caso o romance de Martha Mercader, é o responsável pela revitalização do primeiro, ou seja, de toda a obra de Juana Manuela Gorriti, introduzindo um elemento de diferenciação, ou seja, uma nova visão do lugar e das lutas da mulher no século XIX. Esse elemento de diferenciação constrói-se de acordo com o conceito bakhtiniano de interdiscursividade, segundo o qual o teórico russo afirma que existe uma mudança de ideologia produzida no interstício existente entre um texto e outro no diálogo intertextual.

O diálogo intertextual sendo uma das características centrais de todo romance, é também característica do romance histórico contemporâneo, além de outras, tais como a desmitificação de personalidades consideradas como ícones da história oficial e a dessacralização de períodos marcados por fortes crises políticas, econômicas e sociais, como bem especifica Peter Elmore (1997, p. 12):

La insistencia en desmitificar íconos patrióticos o reconsiderar períodos cruciales es, en sí misma, reveladora de una crisis de consenso: las novelas históricas contemporáneas delatan con su propia existencia que las mitologías nacionales latinoamericanas han perdido su poder de persuasión, su capacidad de convocatoria.

Elmore coloca a historiografia como suporte dialogante ou interlocutor da ficção narrativa, porque tanto a historiografia quanto a ficção histórica põem em jogo a memória e o registro do devenir de uma comunidade politicamente organizada. Considera ainda Elmore que os “momentos de fissura”, aqueles assinalados por processos dramáticos da história

hispano-americana, como é o caso do começo da experiência colonial dos séculos XV e XVI e a fundação dos estados autônomos no começo do século XIX, são os momentos em que se condensam as contradições que caracterizam a sociedade hispano-americana.

No romance *Juanamanuela mucha mujer*, nas posições assumidas pelas personagens, principalmente aquelas em que se coloca Juanamanuela, há um protesto contra a supremacia masculina, que revela facetas próprias do século XIX no tocante à liberdade da mulher. Veja-se, por exemplo, o paralelo estabelecido entre os direitos das mulheres e os dos homens na seguinte seqüência narrativa extraída do romance: “[...] A ustedes los hombres no los entiendo, se jactan de cuanta conquista logran hacer, las ostentan como chafalonía en vidriera, pero ¡guay de una mujer que confiese que ha vivido un romance!” (*JMM*, 1982, p. 92). A vantagem masculina é confirmada pelos sintagmas “se jactan” e “ostentan [las conquistas amorosas] como chafalonía en vidriera”. Esses sintagmas conotam uma mentalidade típica do século XIX e, de uma forma geral, uma mentalidade machista que ainda se faz presente em alguns segmentos da sociedade atual.

Aos homens é deferido o direito de se vangloriar de suas conquistas, exibi-las, torná-las públicas. À mulher, ao contrário, é vedado confessar suas intimidades. Se uma mulher revelasse que tinha um amante, essa revelação desencadearia maledicências das pessoas próximas e causaria também grandes transtornos para aquela que se atrevesse a desafiar os padrões de moralidade estabelecidos para a época, como deixa patente o fragmento transcrito.

A voz da protagonista do romance de Mercader levanta-se como um libelo contra a desigualdade social que impera no século XIX, principalmente contra “[...] todos los infames que no perdonan a una mujer que levante la cabeza” (*JMM*, 1982, p. 99).

Se a escritora saltenha só podia fazer referências indiretas à situação da mulher, atuando de modo apaziguador e até tímido, Martha Mercader expõe em *Juanamanuela mucha*

mujer os dramas e os problemas femininos no século XIX, como se pode conferir pelas seguintes passagens extraídas do romance:

Acá las mujeres no pueden salir solas (¡vaya novedad!). Me lo tienen prohibido. (Me pueden pasar cosas, dicen.) Mis anfitriones se ponen a veces hartos cargantes y en cuanto puedo les doy el esquinazo. [...] (*JMM*, 1982, p. 20).

Desde que comprendí el castellano, me machacaron: ‘La joven salteña debe estar siempre en la casa.’ (*JMM*, 1982, p. 43).

[...] Yo tenía expreso mandato de mi marido, durante su ausencia, de no asomar ni la nariz por allí. (*JMM*, 1982, p. 178).

Era un comienzo. Lo difícil era seguir. Para nosotras, las mujeres, no existían más que las rutas señaladas por los hombres. A menos que... (*JMM*, 1982, p. 243).

Nos fragmentos transcritos fica patente a situação de submissão e de fragilidade da mulher, que deveria ser obediente ao marido, não andar sozinha pelas ruas, manter-se dentro de casa e seguir os caminhos traçados pelos homens. Às mulheres, como se nota, cabia um espaço restrito, delimitado, que a ficção procura ressaltar pela oposição “fechado-aberto”, tal como o postula Iuri Lotman (1978, p. 373):

Ao lado do conceito ‘alto-baixo’, existe um traço essencial que organiza a estrutura espacial do texto e que é a oposição ‘fechado-aberto’. Sendo o espaço fechado interpretado nos textos sob a forma de diferentes imagens espaciais usuais: da casa, da cidade, da pátria, dotando-se de determinados traços: ‘natal’, ‘quente’, ‘firme’, opõe-se ao espaço ‘exterior’ aberto e aos seus traços: ‘estrangeiro’, ‘hostil’, ‘feio’. [...]

O espaço da intimidade, do lar opõe-se ao espaço exterior que representa a liberdade, o desconhecido, a aventura. Para subjugar as mulheres, os homens apontavam só as desvantagens do espaço exterior – um mundo hostil, feio, perigoso – ao passo que o espaço interno, o “dentro” da casa, representava a segurança, a felicidade, o aconchego. A casa converte-se assim num espaço de fronteira entre a mulher e o mundo circundante. A fronteira, para Iuri Lotman (1978, p. 373), divide

todo o espaço do texto em dois subespaços, que não se tornam a dividir mutuamente. A sua propriedade fundamental é a impenetrabilidade. [...] a fronteira que divide um espaço em duas partes deve ser impenetrável e a estrutura interna de cada subespaço diferente.

Desse modo, como assinala Lotman, a marca principal da fronteira é a sua impenetrabilidade. Em *Juanamanuela mucha mujer*, observamos que a personagem protagonista procura sempre romper essa fronteira da casa e suas dependências, para alcançar o espaço exterior e a liberdade. O trecho abaixo confirma a determinação da personagem de não se intimidar e enfrentar os obstáculos criados pelo sexo oposto para manter a posição de superioridade sobre as mulheres: “[...] Yo no seré pulsuda, no seré de armas llevar, y sin embargo ya aprendí que la vida es lucha, soy una litigante dispuesta [...] a conquistar o reconquistar no sé que derechos ante un tribunal que desconozco” (*JMM*, 1982, p. 129). Pelo emprego de vocábulos como “litigante”, “direitos”, “tribunal”, cujo campo semântico centra-se na jurisprudência, a personagem-narradora manifesta a sua preocupação com o poder e a força do *status quo* masculino vigente no século XIX.

Abraçando um discurso pacifista – “no seré de armas llevar” – a personagem Juanamanuela expõe sua posição e sua intenção de não se opor frontalmente aos padrões e normas impostas pela sociedade machista do século XIX, mas ao mesmo tempo, por meio da conjunção adversativa – “sin embargo” – deixa expresso que seu propósito é lutar pela conquista/reconquista dos direitos da mulher na sociedade.

A mulher faz parte de um universo de minorias, como nos deixa entrever o narrador na seguinte passagem do romance:

[...] mientras ella [Inucha], a una edad en que la gente ya no va a la escuela, en un país donde ni los negros, mulatos, zambos, pardos y cholos tampoco van, las negras, mulatas, zambas, pardas y cholas, menos que menos, y había adquirido el arte de escribir bonito, incluso florido, desde la primera sentada. (*JMM*, 1982, p. 150).

Em *Juanamanuela mucha mujer*, a personagem Inucha, filha de uma ex-escrava da família de Juanamanuela, vive na casa da família Gorriti, efetuando trabalhos domésticos e é uma exceção nessa sociedade na qual a escrita é também um privilégio masculino. Poucas eram as mulheres que tinham acesso a tal privilégio e a empregada de Juanamanuela só aprendeu a escrever por bondade e incentivo da família Gorriti e também da personagem Juanamanuela, que precisa de seu trabalho de copista para dar conta do enorme acúmulo de textos que necessita entregar para publicações em jornais, revistas e editoras. Ainda que ambas personagens levem uma certa vantagem pelo fato de terem acesso à escrita, a situação de marginalização perdura porque as duas eram mulheres numa época em que, como afirma a escritora Juana Manuela Gorriti (1988, p.198) em *Lo íntimo*, “nada hay más despiadado para una mujer, como su sexo”. Diante dessa situação desvantajosa e opressiva, resta a opção de ir minando as imposições masculinas por meio da escritura num lento trabalho de crisálida, abrindo caminhos para que novas escritoras surgissem, ampliando os espaços da escritura feminina para esta pudesse florescer, revelar-se e se afirmar em todo seu esplendor nos séculos seguintes.

5.2 INTERDISCURSIVIDADE E DEMAIS ESTRATÉGIAS NARRATIVAS

Uma das estratégias narrativas que, sem dúvida, despertou a atenção dos críticos no século XX é a intertextualidade. Sobre esse vocábulo e o seu emprego pela crítica literária existem diferenças instigantes. Julia Kristeva, por exemplo, uma das maiores autoridades no que tange às interpretações das teorias de Mikhail Bakhtin, afirma que o termo mencionado define o diálogo de textos. Por sua vez, Bakhtin, um dos precursores no estudo das relações intertextuais, chama a tal processo de diálogo de vozes emolduradas, como observa

acuradamente o crítico David Viñas Piquer (2002, p. 468), quando comenta a obra *Estética da criação verbal*, que se supõe ser de autoria do teórico russo:

En su 'Estética de la creación verbal', Bajtin subraya como todo enunciado, sea de las dimensiones que sea, está precedido por enunciados de otros, de modo que todo texto establece una relación dialógica con otros textos anteriores y posteriores. Para referirse a este fenómeno, Bajtin habla de 'voces enmarcadas' (varias voces enmarcadas en un mismo texto, es decir, un texto funciona como marco para que se reproduzca en él otro texto) o de 'interdiscursividad'.

Dessa maneira, Mikhail Bakhtin refere-se aos enunciados que precedem e aos que se sucedem em todo texto, estabelece o que considera como relação dialógica entre textos anteriores e posteriores e cria a expressão “interdiscursividade” para nomear o processo que Kristeva cunhou como intertextualidade.

A diferença entre o termo intertextualidade criado por Kristeva e o de interdiscursividade proposto por Bakhtin surge quando o teórico russo refere-se à mudança da ideologia originária, que se produz na incorporação de um texto no interior de outro. O texto primeiro é recontextualizado e o texto citado também se impregna de um novo significado. Ambos se resemantizam, resultando ilusória a semelhança entre eles. É notório que se estabelece um diálogo, mas a significação de cada texto muda totalmente porque variaram as circunstâncias sociais. Esse fato não foi levado em conta pelos estruturalistas, e nem pela semioticista Julia Kristeva. Os críticos estruturalistas dissociaram o conceito de vozes emolduradas porque não levaram em conta as ideologias de um texto e do outro e ficaram somente no nível textual sem se comprometer com as ideologias. Por isso, acreditamos que o termo interdiscursividade seja mais abrangente e mais expressivo nos seus significados do que o termo intertextualidade. Embora no nosso entender, o vocábulo interdiscursividade seja mais apropriado para caracterizar o diálogo que se estabelece entre os textos numa narração,

vamos continuar a usar o termo intertextualidade porque é o mais conhecido e mais empregado pelos críticos.

O romance de Martha Mercader, dentre outros procedimentos, constrói-se por meio da intertextualidade, como demonstram dois exemplos que selecionamos para análise nesta parte do trabalho. O primeiro deles faz referência a um texto do escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1985):

[...] Al cruzar el comedor contempla desde un ventanal a cuatro o cinco chiquillos que juegan en el jardín de senderos que se bifurcan, los nietos de Juana María y Manuel. Baja la marmórea escalinata y los besuquea. [...] (*JMM*, 1982, p. 56).

Cuando al regresar, toma uno de los senderos que se bifurcan (el de la derecha), roza distraídamente una noción sobre un orden abierto donde las posibilidades sean infinitas. Una nebulosa que se le escapa. ¡Tantas cosas que podría hacer! (*JMM*, 1982, p. 59).

Nos fragmentos citados, a personagem Juanamanuela visita seus parentes na cidade de Buenos Aires. A voz autoral, adiantando-se à interpretação do leitor, põe em relevo o jogo intertextual a partir de um comentário feito em nota de rodapé na primeira vez que menciona o título do texto borgeano “El jardín de senderos que se bifurcan” (BORGES, 1968, p. 97-111). O conteúdo desse comentário é o seguinte: “Se presume, sin certeza, que un autor muy posterior, que luego alcanzaría renombre universal, utilizó estas líneas como título de uno de sus cuentos” (*JMM*, 1982, p. 56). A figura da autora, que surge no relato, instaura uma inversão, propondo o seu texto como aquele que surgiu primeiro e depois, por meio do interdiscurso, passou a compor um texto segundo, isto é, o título do conto de Borges. O texto de Mercader seria, assim, o precursor do texto borgeano. Dessa forma, a escritora não só trabalha a interdiscursividade bakhtiniana, mas também faz uso da anacronia voltada para o futuro. Num romance, “las interferencias pueden ser del pasado, pero también del futuro en forma de anacronias deliberadas”, como afirma Fernando Aínsa (1991, p. 84). As anacronias deliberadas ou futuras instauram novas e instigantes perspectivas dentro do relato.

O expediente utilizado por Mercader no fragmento citado é também um recurso característico da poética de Borges (1960, p. 107-109), que está expresso num texto do livro *Otras inquisiciones* denominado “Kafka y sus precursores”. Neste texto, Borges empreende um exame dos precursores de Kafka e acredita reconhecer sua voz, seus hábitos, em textos de diversas literaturas e épocas. O primeiro texto apontado pelo escritor argentino é o paradoxo contra o movimento de “Zenão”, cuja forma é a mesma de *O castelo*. Em seguida, Borges cita um apólogo de Han Yu, transcrito no livro *Anthologie raisonnée de la littérature chinoise* (1948), no qual Han Yu menciona um unicórnio e a afinidade que se observa entre esse texto e o de Kafka é o tom. Na seqüência de sua argumentação, Borges faz referência aos escritos de Kierkegaard, mostrando que a afinidade entre os dois escritores ocorre pelo emprego abundante de parábolas religiosas de tema contemporâneo e burguês. Já no poema *Fears and Scruples*, de Browning (1876), um homem acredita ter um amigo famoso que ninguém vê e que poderia ser Deus. O escritor argentino finaliza sua exemplificação mencionando dois contos, um de León Bloy, presente na obra *Histoires desobligeantes* e outro, intitulado *Carcassonne*, de Lord Dunsay. No primeiro nota-se que os personagens nunca saem da cidade e, no segundo, nunca chegam. Ambos os contos também se aproximam das construções poéticas de Kafka.

As peças heterogêneas enumeradas por Borges assemelham-se com os escritos de Kafka, mas são distintas entre si. Neste fato está o mais significativo, pois em cada um dos textos está a idiosincrasia de Kafka, mas se ele não tivesse escrito, esse fato não seria percebido, não existiria.

Dessa maneira, no vocabulário crítico, a palavra precursor é indispensável, uma vez que cada escritor cria seus precursores e seu trabalho modifica nossa concepção do passado e do futuro. Por conseguinte, o trecho escrito por Martha Mercader, que transcrevemos anteriormente, converte-se em precursor do texto borgeano, estabelecendo um jogo

intertextual entre as duas obras, valorizando e reatualizando os sentidos dos textos dos dois escritores.

Cabe acrescentar que o efeito que se obtém através da intertextualidade no exemplo analisado é exatamente o da resemantização dos dois textos apontados. No primeiro, o romance histórico adquire um ar de contemporaneidade pela introdução daquilo que seria também o elemento de diferenciação — pela concepção de Coutinho (1995) —, no caso em apreço a questão da inversão temporal, no diálogo do texto de Martha Mercader com o conto de Borges.

O jardim da casa de Ludgarda de Puch, sobrinha de Juanamanela, próximo à casa que a personagem-escritora habita em Buenos Aires (*JMM*, 1982, p. 56, 59), transforma-se num espaço intemporal, muito mais próximo do jardim borgeano, dos caminhos que se bifurcam, do que do jardim que realmente existiu na casa localizada entre a Avenida Santa Fé e Las Artes, e que foi demolido, juntamente com outras construções históricas, em nome de projetos que consideraríamos passíveis de discussão, como o de construir a avenida mais larga do mundo.

Contudo, se a casa já não existe, afirma-se no presente pela interdiscursividade com o jardim de Jorge Luis Borges e, ao mesmo tempo, também nos permite a leitura da história da formação do trajeto das ruas e avenidas da cidade de Buenos Aires. A residência, que existiu na Avenida Santa Fé, número 1007, localizava-se bem no meio daquela que se tornou mais tarde a Avenida Nueve de Julio, de propriedade da família de Puch, parentes próximos da escritora saltenha.

A casa de Ludgarda de Puch, circundada por jardins de caminhos que se bifurcam no relato ficcional, pode simbolizar também as várias possibilidades de escolha para a personagem Juanamanela, entre as diversas opções que se abrirão no seu futuro e que sempre

implicarão, de sua parte, uma escolha, uma decisão por tantas contingências que se entrecruzam e entrecortam a sua vida conturbada.

O segundo exemplo por nós selecionado encontra-se no mesmo capítulo que os fragmentos do primeiro exemplo. Nas reminiscências de Juanamanuela, surgem membros familiares que foram importantes em sua vida, como se pode observar na seguinte passagem do romance:

No todo es vigilia la de los ojos abiertos. El moaré de la cómoda de roble le muestra con sus ruegos de agua estáticos y alucinantes, el salón de Miraflores, la puerta abierta a la galeria olorosa de jazmines, la silueta de Filiciana Zubiría de Gorriti joven, bella a contraluz, paralizada por la sorpresa, la siesta salteña alborotada por un galope inesperado y un jinete que irrumpe y mete en danza a toda la familia.
¡Manuel Puch ha vuelto! (JMM, 1982, p. 60).

O sintagma oracional que abre o parágrafo – “No todo es vigilia la de los ojos abiertos” – é o título de um romance do escritor argentino Macedonio Fernández (1847-1952), que vem acompanhado do seguinte adendo: “Arreglo de papeles que dejó un personaje de novela creado por el arte, Deunamor, el No existente Caballero, el estudioso de la esperanza” (FERNÁNDEZ, 1928). Macedonio Fernández estampa o caráter ficcional de seu texto através da explicação que acrescenta ao título de sua obra e assume o papel de organizador do relato da personagem.

Em *Juanamanuela mucha mujer*, não existe nenhuma indicação ou esclarecimento gráfico que oriente o motivo desse segundo exemplo de interdiscursividade. A escritora faz a citação do título de um dos romances do escritor argentino mais admirado por Jorge Luis Borges de forma absolutamente natural, sem dar nenhum destaque ou pista que pudesse orientar o leitor na decodificação do intertexto estabelecido.

A admiração de Borges por Macedonio Fernández pode ser comprovada pelo fato de se encontrar nos primeiros trabalhos de Borges a influência estilística daquele escritor, por

meio da eliminação de artigos e preposições que tornasse a prosa mais enxuta, tal como procedia Macedonio. Da escassa, mas muito valiosa obra literária produzida por Macedonio Fernández, atraía a Borges, assim como a todos aqueles que recebiam sua discreta influência, a força de seu pensamento aplicado à indagação do universo e voltado à problemática da arte. Formado no positivismo, Macedonio Fernández foi um dos primeiros na Argentina a rejeitar esses princípios, unificadores de ciência e filosofia e dominantes no final do século XIX. Sua prosa singular tinha o absurdo como seu eixo central, além de misturar humorismo e metafísica nas suas ocorrências.

A explicação para a presença do título da obra de Macedonio Fernández em *Juanamanuela mucha mujer* fundamenta-se no adendo que mencionamos e que acompanha o título original. A escritora Martha Mercader também precisou proceder a um arranjo de papéis (a vida e os textos de Juana Manuela Gorriti) para que pudesse criar, por meio da arte, uma personagem que foi, a seu modo, uma “estudiosa” e, mais precisamente, uma portadora da “esperança” para as mulheres das gerações seguintes. Assim, a personagem Juanamanuela converte-se na versão feminina de “Deunamor”, o protagonista do romance *No todo es vigilia la de los ojos abiertos* (1928), de Macedonio Fernández. Tal como a personagem Deunamor, caracterizada pelo epíteto de “No existente Caballero”, a escritora Juana Manuela Gorriti, embora houvesse se destacado no século dezenove, passou metaforicamente a “não existir” para as gerações posteriores de leitores e críticos, fato que foi solucionado e corrigido com a sua recriação ficcional efetuada por Martha Mercader, que a transformou na “estudiosa da esperança”, ou, mais especificamente, na porta-voz dos problemas e dificuldades enfrentados pelas mulheres do século XIX.

Na passagem que transcrevemos acima, o presente aparece registrado na visão de uma cômoda de carvalho, o qual faz a memória da personagem Juanamanuela retroceder ao passado em Miraflores, à sua casa durante a infância transcorrida em Salta. Trata-se de uma

lembrança que recupera os “hóspedes do passado” da casa, segundo a personagem-narradora, e que vão ser aproveitados na escrita de suas memórias como ela enfatiza um pouco mais adiante no prosseguimento da narração. Além disso, o leitor torna-se consciente, pela mudança tipográfica (uso do itálico), que o discurso sofre um corte na cronologia para reorientar a narração em direção à infância em tom memorialístico.

Em seguida, novamente a mudança do tipo gráfico nos reintroduz no presente do relato, alternando parágrafos de narração com as transcrições das receitas de cozinha extraídas do livro *Cocina ecléctica*.

Todas as estratégias narrativas mencionadas tais como a intertextualidade, a desintegração da lógica linear de consecução e consequência do relato, através de cortes na cronologia fabular que ocorrem por meio das alterações temporais e mudanças de enunciados, têm como objetivo a emergência das várias vozes do relato, ou seja, a polifonia, conceito que conforma o romance dialógico na concepção de Mikhail Bakhtin (1997).

Desde o início da leitura de *Juanamanuela mucha mujer*, percebemos que Martha Mercader mescla diversos tipos de discursos narrativos para contar as façanhas e aventuras vividas pela protagonista do seu romance. A variedade tipográfica – a letra em tamanho normal, em itálico, em corpo menor – é usada na diferenciação dos discursos e ajuda a tornar mais visível o recurso literário da variação de enunciados que ocorre em quase todos os capítulos do livro.

Nas primeiras páginas de *Juanamanuela mucha mujer*, junto com a mudança de discursos, aparece também a mudança dos narradores em primeira e terceira pessoas e a mistura de tempos, presente e passado, sem levar em conta o registro linear do tempo. Esse fato pode ser percebido quando uma carta com data de 1843, dirigida ao marido de Juanamanuela, surge logo após a sua chegada a Buenos Aires, em 1880. Observa-se que o tempo da narrativa dá um salto retrospectivo de vários anos. Nas páginas seguintes,

acompanhamos a gestação de *Cocina ecléctica*, o referido livro de receitas de cozinha, junto com o livro póstumo *Lo íntimo*, que é bem posterior ao primeiro livro citado.

Confluem, dessa forma, superposições de pretéritos que desestabilizam a consecutividade temporal, mudanças de pessoas narrativas, mistura de gêneros literários tais como descrições, cartas, diário, memórias, intercalados com receitas de cozinha, e seguidas de narrativa ficcional, novamente, o que revela a diversidade de vozes que estrutura o caráter polifônico ou o plurilingüismo do romance.

A autora parece ausentar-se por alguns momentos do recinto da narração através das mudanças de foco narrativo e dos gêneros literários empregados na construção da obra. Essa ausência permite o surgimento da diversidade de vozes, isto é, a heterofonia, responsável por destacar a variedade lingüística dos seres humanos em sociedade, que vem expressa principalmente nos diálogos entre as personagens Juanamanuela e Inucha.

O romance *Juanamanuela mucha mujer* está dividido em três partes. Na parte I, além da protagonista, o leitor fica conhecendo Inucha, a criada fiel de Juanamanuela. Ambas chegam a Buenos Aires depois de terem cruzado o Estreito de Magalhães, uma aventura considerável não só pela idade das duas personagens, cerca de sessenta anos, como também pelas dificuldades que envolviam uma longa viagem de navio no século XIX. Quando se refere à personagem Inucha, ou Inocencia Gorriti, uma criada de cor, filha de uma escrava liberta que, como era costume na época, adotou o sobrenome de seus patrões, Martha Mercader, em depoimento a Maria Moreno (2001, p. 1), publicado no Jornal Página 12. *Las 12 – Miradas de mujeres*, faz as seguintes colocações:

[...] cuando yo quería decir cosas que Juanamanuela podía pensar pero no podía poner en boca de una señora de la clase patricia del siglo pasado, inventé un personaje que se llama Inucha y que es el alter ego de Juanamanuela, alguien que dialoga y dice las cosas un poco inconvenientes y atrevidas que no puede decir ella.

À personagem Inucha cabe, portanto, a tarefa de dizer tudo aquilo que à sua patroa não é permitido dizer ou é vedado pela sociedade e pela sua posição social. A este tipo de personagem Fernando Aínsa (1991, p. 85) chama de “bufão”, por ser o encarregado de dar uma versão diferente da oficial. O bufão, ainda segundo Aínsa, na melhor tradição histórica e literária, proclama as “verdades” que o cronista real não está autorizado a dizer. A este mesmo recurso estilístico, Bakhtin chama de estilização, ou seja, o autor emprega palavras alheias, no nosso caso, a escritora usa a personagem Inucha para expressar as posições da narradora. Esse procedimento permite uma visão dual do mundo, a parte “oficial” e a não oficial. Vejamos um exemplo desse procedimento, no qual Juanamanuela pede a opinião de Inucha sobre fatos que rememora para escrever a sua autobiografia:

– Si estoy aquí, pue – dijo Inucha.
 Juanamanuela rió.
 – Es mamá la que habla, en el relato. Madre te llamaba.
 – Sería para que le acorchetara el corsé, doña Feliciano nunca aprendió a vestirse sola – dijo Inucha.
 La sonrisa de Juanamanuela duró dos líneas.
*[...] Y desde los rincones más oscuros se echaron a volar sombras de hombres degollados, mujeres violadas, niños perdidos, viejos mutilados, ejércitos de espectros víctimas de las montoneras.*³
 – ¡Mentira! – gritó Inucha.
 – ¿Cómo dices? – Juanamanuela se encrespó como un gallo de riña. Inucha, con tal de llevarle la contra, era capaz de defender hasta a los mazorqueros.
 [...]
 – Eso yo no vi nunca en las casas, ah. [...]
 – ¡Qué va! Perico jamás aprendió a trepar por esa escalera – interrumpió Inucha.
 – No importa. No sería Perico, sería otro mozo de mano, da lo mismo. Sigo:
 [...]
 – Usted sabe bien que Perico nunca aprendió más que acarrear leña, pue.
 [...]
 – Y limpiar letrinas, eso sí. Y nada más, pue.
 – ¡Basta! Ya lo has dicho. ¡Déjame seguir! (*JMM*, 1982, p. 30-33).

A voz de Inucha contrapõe-se à de Juanamanuela, contradizendo-a e desvelando as contradições que permeiam a narração de suas memórias. Inucha atua como uma personagem

³ O fragmento em itálico na passagem acima pertence às memórias de Juanamanuela e vem grafado dessa forma no romance, para se diferenciar da narração em terceira pessoa, que situa o relato no tempo presente.

que revisa a versão oficial dos fatos narrados por Juanamanuela e dá uma outra versão para a maioria desses fatos enunciados pela protagonista do romance. A criada, portanto, propaga verdades que Juanamanuela não quer, não pode ou não deseja revelar, como é o caso do personagem Perico, ao qual ela atribui uma série de atividades que ele não seria capaz de realizar, já que era um jovem com problemas mentais e dificuldades de locomoção.

No prosseguimento do capítulo do qual extraímos a passagem acima, defrontamo-nos com a personagem Inucha, valendo-se da linguagem coloquial num monólogo por meio do qual ela destrona a protagonista de seu pedestal, menciona seus defeitos e lhe faz severas críticas. Além disso, o emprego do monólogo interior expõe diretamente a personagem Inucha ao leitor, com a revelação daquilo que ela não pode e não deseja verbalizar para sua patroa. Confirmamos o modo pelo qual a personagem Inucha é flagrada em suas emoções e pensamentos:

Y déle que por qué lloraba y para qué, y cuándo y donde y cuyo, la idiosa. Se pone más pesada que mosca verde en verano, los Gorriti han sido toditos así, vasos tercós y agrediscos, que todo se lo levan por delante, pue. Pero no hi de cederle ni un tranco de acatanca, no le voy a contar nada, nadita, como que me llamo Inocencia Gorriti – se decía, amontonando carbón menudo a un costado de la hornalla con una pala – . Que por qué lloraba. ¿Y por qué hai di ser, sino por el Anacleto? Però la Mamela, ¡qué iba a darse cuenta! No veía más allá de sus narices, siempre fue más bien botarate, como no darse cuenta, si el Anacleto y yo, desde el invierno andábamos entreverados, desde aquella nevada como nunca, cosa nunca vista en Salta, [...]. (*JMM*, 1982, p. 36-37).

O monólogo revela a opinião de Inucha sobre Juanamanuela e a família Gorriti. De acordo com seu ponto de vista, todos eles são “vasos tercós y agrediscos”, preocupam-se somente com si próprios, assim como Juanamanuela, que é incapaz de enxergar o que acontece com a sua criada, perdida de amores por Anacleto, um peão da fazenda de seu pai.

No exemplo em apreço, é válido ressaltar o discurso coloquial de Inucha, matizado pelas deformações lingüísticas próprias do meio rural no qual a personagem se insere ou,

ainda, pelo uso de termos arcaicos e em desuso. É possível se observar que o romance vale-se da heteroglossia, ou seja, a utilização de diferentes níveis lingüísticos, com a intenção de intercalar as manifestações orais do discurso coloquial e popular da empregada, em oposição ao discurso memorialístico e culto usado por Juanamanuela, para construir o seu relato autobiográfico.

A heteroglossia, a alternância de gêneros e a fragmentação narrativa demonstram no texto o abandono da forma de narrar convencional dos romances realistas. Também se mostram eficazes para esse propósito a mudança constante de foco narrativo e a quebra deliberada da ordem linear de consecução do relato. Todos estes elementos apontados são reveladores da carnavalização que recobre e perpassa o texto ficcional de Martha Mercader.

Os recursos empregados na consecução do romance – heterofonia, heteroglossia, além da polifonia que já comentamos – permitem à Martha Mercader retratar a experiência humana, procurando fornecer uma imagem descentralizadora da visão monolítica do mundo, desconstruindo ao mesmo tempo a “eurocentricidade” do discurso pela utilização de um material lingüístico que busca refletir o tempo todo a realidade hispano-americana, com todas as suas idiossincrasias.

A carnavalização de *Juanamanuela mucha mujer* manifesta-se também pela inclusão do riso popular, do realismo grotesco, da oralidade, recursos que funcionam como forças dessacralizadoras, situando o discurso narrativo às margens da fala institucionalizada ou oficial.

O discurso carnavalizado reflete a inversão de valores, uma vez que a protagonista, Juanamanuela, já não concentra o poder narrativo em suas mãos, ou mais precisamente, sua voz não é mais predominante, a partir do momento em que Inucha começa a emitir um contradiscurso, que contesta as informações prestadas pela personagem-narradora. Seu alter-ego, partindo do interior do texto, mina a hierarquia social ao emitir juízos de valor sobre as

informações que Juanamanela escreve em sua autobiografia e também sobre a própria Juanamanela e seus familiares, terminando por equiparar-se à patroa, quando é promovida à secretária e assume também um posto de escritora, ainda que controlado pela protagonista do relato.

A inversão de posições ilustra o processo de carnavalização estudado por Bakhtin e que, de acordo com Emir Rodríguez Monegal, em seu artigo “Carnaval, antropofagia, paródia” (1980), consiste em uma inversão dos valores hierárquicos consagrados, pois o que era secundário passa a ser central e vice-versa, deslocando-se o centro para a periferia, fato que comprovaria que o romance teria evoluído das formas “marginais” da sátira menipéica e da paródia para as formas consagradas pelas obras de Sterne, Machado de Assis, Cervantes e Dostoievski, dentre outros escritores renomados.

Ressaltamos que quando Bakhtin afirma que o romance realista moderno não deriva da épica, como defendeu Lukács (1966), questiona também o paradigma logocêntrico europeu e ocidental, que considerava que o romance realista, monológico e burguês era uma forma narrativa privilegiada e modelo a ser seguido. Em substituição a esse tipo de narrativa, o teórico russo propõe uma outra, concebida até então como marginal, com respeito às literaturas chamadas ocidentais, isto é, a literatura produzida por Dostoievski, o criador de uma nova modalidade romanesca de caráter polifônico, dialógico e plural.

Emir Rodríguez Monegal (1980) afirma que o mesmo processo observado em relação à literatura russa pode ser aplicado à literatura latino-americana que, como aquela, submeteu-se, desde suas origens, a modelos europeus, tornando-se dependente. A aceitação dos modelos importados por parte dos escritores hispano-americanos era uma forma de garantir a aceitação do público-receptor de suas obras e também fazer parte da culta elite oficial. Com as culturas consideradas não oficiais ou marginais, como é o caso da cultura popular e das experiências de vanguarda, o processo foi diferente porque, embora os modelos importados fossem aceitos,

estes recebiam um novo tratamento caracterizado pelo exagero paródico, experimentalismo com a linguagem poética, entronização e destronização das ideologias. Nos anos vinte, como assinala Emir Rodríguez Monegal (1980), coube aos brasileiros a tarefa de expor à carnavalização a musa oficial, isto é, os modelos europeus “cedidos” aos nossos escritores. A rapsódia de Mário de Andrade é um claro exemplo dessa carnavalização:

[...] Macunaíma [...] nasce num momento de questionamento da cultura brasileira, de busca das raízes nacionais para além das fronteiras estabelecidas pelas regiões. Na visão de Mário de Andrade, o primeiro passo para a realização da entidade brasileira seria o reconhecimento de que os valores plurais e opostos que nos determinam são plenamente capazes de estruturar o pensamento nacional. Só a partir dessa consciência é que poderíamos expandir a cultura, tirá-la da passividade, e integrá-la no contexto latino-americano. É isto que Macunaíma procura refletir. (MILTON, 1991, p. 190-191).

Portanto, o escritor latino-americano poderia prescindir do modelo europeu, com a adoção de modelos próprios e perfeitamente capazes de dar conta das especificidades e do modo de ser e de atuar dos povos latino-americanos. A partir de Mário de Andrade, Jorge Luis Borges, Vicente Huidobro, Oswald de Andrade, Severo Sarduy, Lezama Lima, Manuel Puig, Haroldo de Campos torna-se evidente, segundo Monegal, que só as distorções da paródia e o teor crítico da antropofagia poderiam fazer justiça ao “espírito” da literatura latino-americana.

As considerações que aqui se teceram sobre paródia, paráfrase e estilização fazem-se necessárias porque o romance *Juanamanuela mucha mujer* vale-se, em maior ou em menor grau, conforme o caso, desses três procedimentos literários na sua estruturação.

Podemos afirmar que o romance de Martha Mercader está estruturado predominantemente sobre um eixo parafrásico, porque a presença textual de fragmentos de algumas das obras e do pensamento de Juana Manuela Gorriti no relato romanesco não traem a organização ideológica dos textos originais desta escritora. Ao contrário, são mínimas as

transformações estilísticas que este material sofre ao ser incorporado na obra de Mercader, mantendo-se, assim, uma grande fidelidade ao paradigma textual da(s) obra(s) de origem.

Embora o eixo parafrásico predomine, como salientamos, o romance também apresenta um eixo parodístico de grande fecundidade nas relações entre as personagens. Esse eixo está centrado na personagem Inucha, que representa o aspecto crítico, vulnerável, que desconstrói a imagem da escritora como heroína consagrada e idealizada pelo discurso oficial. Inucha encarrega-se de dessacralizar a imagem de Juanamanuela através da paródia e, para não tornar a protagonista alvo de um desvio total, traindo a organização ideológica do discurso, Inucha desaparece da cena narrativa na segunda parte do romance. A personagem central retoma a unidade do relato, que se tinha dividido com o surgimento da criada fiel no enredo, para assumir o peso total da narrativa que, a partir da perda de Inucha, adensa-se em reflexões cada vez mais adustas sobre a doença e as cercanias da morte, assuntos que a personagem-narradora tratará até o fim do romance.

A partir do eixo parafrásico que se estabelece entre a obra de Juana Manuela Gorriti e o romance de Martha Mercader, poderíamos afirmar que se forma um jogo de espelhos, jogo intertextual de semelhanças que reflete uma continuidade ideológica, um discurso que reproduz e acentua a fala da escritora saltinha acrescentando e ampliando o que ela deixa implícito em seus textos.

Se a personagem Juanamanuela é o espelho, Inucha é a máscara que denuncia a cumplicidade, a contradição, a ambigüidade, o lado paródico, carnavalesco, popular, a voz dos marginalizados pela cor e pela condição social, fatos que sempre farão deles os eternos rejeitados das festas e dos banquetes dos mais poderosos. No romance, Juanamanuela leva Inucha a um concerto. Na entrada, Inucha é proibida de entrar porque “algumas empresas teatrales no permitían el acceso de negros” (*JMM*, 1982, p. 166). A rejeição e o preconceito são os motivos pelos quais se produz a desaparecimento desta personagem da cena romanesca. Ela

sai correndo pelas ruas e ninguém mais a vê. A partir deste evento, Juanamanuela divide-se entre a escritura de seus textos e a procura infrutífera de sua criada.

O romance fornece, através do jogo de espelhos, uma leitura da obra e da vida de Juanamanuela Gorriti, mostrando, pelas imagens refletidas, que os espaços deixados para a expressão feminina são, de fato, muito incômodos. Primeiramente para a personagem Juanamanuela que, em diversos momentos, é obrigada a usar as máscaras da simulação para não irritar e atrair a sanha do *status quo* masculino para si e, em segundo lugar, também para sua criada, que encarna o aspecto marginal e a rejeição por sua condição de mulher negra.

5.3 OS UNIVERSOS FEMININOS: OS ESPELHOS E AS MÁSCARAS

A abordagem intertextual que Martha Mercader privilegia em seu romance possibilita a refiguração, com riqueza de detalhes, da escritora Juana Manuela Gorriti, refletida na criatura de papel engendrada pela arte – a personagem ficcional Juanamanuela. Mercader empreende a tarefa de refletir especularmente o ângulo feminino da escritora saltenha, exaltando criticamente a escritora que viveu no século XIX.

A personagem recriada pela ficção diz, faz e pensa tudo aquilo que a criatura de carne e osso, de existência real, não teve possibilidade de dizer, fazer ou pensar, já que estava limitada pela época que lhe tocou vivenciar, no meio de uma sociedade patriarcal e machista, que pouco podia oferecer à inteligência feminina, a não ser um espaço que precisou ser estendido com argúcia, perspicácia e esforço individual.

O discurso ficcional transforma-se numa imensa e harmônica máscara que reproduz e amplia os anseios da vida e a voz da escritora saltenha. O universo romanesco converte-se numa ampla e longa paráfrase da obra e da vida da escritora Juana Manuela Gorriti e,

portanto, numa “máscara totalmente identificada com a voz que fala atrás de si” (SANT’ANNA, 2003, p. 29).

Em relação à personagem Inucha, os espelhos devolvem uma imagem distorcida, refletem uma disputa de sentidos, um choque de interpretações, uma vez que a criada parodia a patroa, pleiteia seu espaço de expressão e, ao mesmo tempo, procura recuperar a humanidade perdida pela escritora de sucesso fazendo-a descer das alturas da perfeição, do pedestal ao qual havia sido içada pela opinião pública.

Inucha assume o papel de escritora, sempre orientada por Juanamanela, que acompanha seu trabalho, faz correções, observações, críticas e é, enfim, a voz que se sobrepõe à da criada, estabelecendo-se entre ambas um diálogo diversificado por constantes convergências e divergências:

- Me copias las recetas de ‘Manjarina de mojarra a la Pschut’, ‘Balas de General’, ‘Conejo a la bella monjita’. [...] ¿Entiendes mis correcciones? ¿Estas llamaditas?
 - Ajá pue.
 - Y también esto, señalado con rojo, de ‘El amor de una virgen’, ¿ves?, mechándolo con estos párrafos de ‘Una visita infernal’. ¿Está claro?
 - Sí pue.
 - Pero ojo, su título será ‘El postrer mandato’. (JMM, 1982, p. 63).
- Cuando ricibió la intimación de ‘Las Brisas del Progreso’ para que entregara el reclamado folletín, so pena de cerrar trato con otro folletinista, al rompecabezas que Inucha estaba armando bajo su dirección le faltaban casi todas las piezas. (JMM, 1982, p. 77).

Entre a personagem escritora e a personagem copista firma-se uma relação de cooperação mútua na confecção textual. Além de copiar as receitas para o livro *Cocina ecléctica*, Inucha colabora na escritura dos folhetins de Juanamanela, reescrevendo e reelaborando textos mais antigos de sua patroa, como pudemos observar acima. A criada, com essa convivência estreita com a patroa, chega a adotar seu modo de se expressar, seu campo semântico:

- Le digo, deje los zapatos cambiados debajo la cama, pue.
 - No digas disparates.
 - Y si quiere una cura más rápida, se pone lo zapato derecho en el pie izquierdo, y visoverso, como usted dice, pue.
- Juanamanuela se rió. Desde que la había ascendido a secretaria, Inucha intentaba hablar en difícil. [...]
- Lo que yo le digo es que no me mezcle con sus hipo y toses. ¿Qué quiere que le cuente? ¿Que anduvimos como dos meses trotando sobre mulas? [...]
- (*JMM*, 1982, p. 69-70).

Esse diálogo transcrito ocorre depois de um passeio de Juanamanuela pelas ruas de Buenos Aires, no qual ela fere os pés por estar com um sapato muito apertado. Inucha apela para suas crendices populares para solucionar o problema. Embora Juanamanuela pareça não dar crédito ao que a criada lhe diz, logo que Inucha sai de seu quarto, ela segue as suas recomendações: “Antes de apagar la luz, colocó el zapato derecho a la izquierda y el izquierdo a la derecha” (*JMM*, 1982, p. 70). A tentativa de Inucha de falar difícil, expressada pelos vocábulos “visoverso” e “hipo y toses”, demonstra que a criada procura imitar a patroa e esta, a seu modo, valida as superstições da empregada, adotando-as e fazendo com que seus papéis tornem-se equivalentes. Ambas são, guardadas as devidas proporções, escritoras e mulheres, o que acaba por lhes acarretar uma situação de marginalização, agravada em Inucha pela cor da pele.

Podemos considerar como uma atitude altruísta o fato de Juanamanuela propiciar a instrução de Inucha e aceitá-la como sua colaboradora. Essa atitude metaforicamente simboliza e reforça a idéia de união que deveria abranger todas as mulheres, independentemente de fatores como cor, raça, credo religioso etc. A situação invulgar da filha de uma ex-escrava, que se equipara à patroa, ressalta as preocupações de Martha Mercader em retratar a condição feminina em geral, contra os preconceitos impostos pela sociedade.

A superposição de vozes que ocorre no romance pelo cruzamento do discurso da personagem-narradora com o discurso da empregada dá origem ao plurilingüismo, que, de acordo com Bakhtin (1993, p. 127),

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. A palavra desse discurso é uma palavra bivocal. Ela serve simultaneamente a dois locutores e exprime ao mesmo tempo duas intenções diferentes: a intenção direta da personagem que fala e a intenção refrangida do autor. Nesse discurso há duas vozes, dois sentidos, duas expressões. Ademais, essas duas vozes estão dialogicamente correlacionadas, como se conhecessem uma à outra (como se duas réplicas de um diálogo se conhecessem e fossem construídas sobre esse conhecimento mútuo), como se conversassem entre si. O discurso bivocal é internamente dialogizado.

No romance em análise, entrecruzam-se as vozes das personagens Juanamauela e Inucha e também da autora do romance, Martha Mercader, que relê os textos da escritora saltenha e põe em destaque a marginalização feminina, enfatizando as atitudes de ousadia e rebeldia nas ações de enfrentamento das normas e regras impostas pela voz dominante e determinante da época.

É possível ainda flagrar a personagem Juanamauela usando as máscaras da ambigüidade, da simulação, quando no prólogo que escreve para seu livro *Cocina ecléctica*, recomenda às mulheres que aprimorem as virtudes domésticas da cozinha para agradar e reter os maridos no lar, fato que ela mesma contradiz ao longo do romance, pois embora fosse uma excelente cozinheira, não conseguiu manter o marido a seu lado e também não superou a traição de que foi vítima. Com certeza, nem ela mesma acreditava no conselho dado, mas não se pode negar que a recomendação serviu como propaganda para aumentar as vendas de sua obra sobre culinária.

Juanamauela sugere também a sua amiga Mercedes Carbonera que use a máscara da simulação e do fingimento, em uma carta escrita em 21 de setembro de 1880, na qual lhe recomenda não criar inimigos, expondo em suas obras assuntos que poderiam deixá-la em má situação, e “no herir susceptibilidades, lisonjear, mentir si es necesario; derramar miel por todas partes y ni una sola gota de hiel, que se torna veneno para quien lo vierte” (JMM, 1982,

p. 288). O trecho em questão foi transcrito para o romance exatamente como se encontra na carta que a escritora saltenha enviou a Mercedes Cabello de Carbonera. A sugestão feita revela uma preocupação em não se opor frontalmente ao universo masculino, mas agir com cautela, salvaguardar-se de futuras represálias.

Para a personagem escritora e também para a personagem histórica, que assumem o mesmo ponto de vista sobre a situação da mulher no século XIX, a saída mais sensata para a conquista do espaço feminino é a diplomacia, a máscara que permita o levantamento dos problemas, e a posterior conscientização de suas leitoras.

5.4 O INCÔMODO ESPAÇO FEMININO NO ROMANCE HISTÓRICO CONTEMPORÂNEO

Juanamanuela mucha mujer é um tecido narrativo que recria uma personagem histórica em solo ficcional. Desse modo, pode-se considerar essa obra como parte integrante do que comumente a crítica chama de romance histórico. O romance histórico é uma forma híbrida que conjuga em sua estrutura uma mescla de elementos fornecidos pela história e pela ficção. Nesse sentido, Paul Veyne (1982, p. 11) tece algumas considerações entre história e romance que são bastante elucidativas:

A história é uma narrativa de eventos: todo o resto resulta disso. Já que é, à primeira vista, uma narrativa, ela não faz reviver esses eventos, assim como tampouco o faz o romance; o vivido, tal como ressaí das mãos do historiador, não é o dos atores; é uma narração, [...]. Como o romance, a história seleciona, simplifica, organiza, faz com que um século caiba numa página, [...].

Baseado nas observações de Veyne, podemos inferir que romance e história são narrativas de eventos que compartilham vários de seus componentes estruturais tais como a

seleção, a organização, a sumarização, estando ambos os discursos aptos a oferecer versões dos fatos ou eventos do passado, como sustenta o estudioso em questão:

[...] em nenhum caso, o que os historiadores chamam um evento é apreendido de uma maneira direta e completa, mas, sempre incompleta e literalmente, por documentos ou testemunhos, ou seja, por ‘tekmeria’, por indícios. Ainda que eu tivesse sido contemporâneo e testemunha de Waterloo, ainda que tivesse sido seu principal ator, Napoleão em pessoa, teria apenas uma perspectiva sobre o que os historiadores chamarão o evento Waterloo; só poderia deixar para posteridade o meu depoimento que, se chegasse até ela, seria chamado indício. Mesmo que eu tivesse sido Bismark ao tomar a decisão de despachar o telegrama de Ems, minha própria interpretação dos acontecimentos não seria, talvez, a mesma que a de meus amigos, do meu confessor, do meu historiador e do meu psicanalista, que poderia ter suas próprias versões sobre a minha decisão e julgar saber melhor do que eu o que eu desejava. (VEYNE, 1982, p. 12).

Os acontecimentos transformam-se em indícios que permitem conhecer e apreender o passado de formas distintas e variadas, de acordo com a perspectiva adotada pelo observador de tais eventos. Ainda tratando de narrativa histórica e narrativa ficcional, Veyne (1982, p. 12) acrescenta que, por essência,

a história é conhecimento mediante documentos. Desse modo, a narração histórica situa-se para além de todos os documentos, já que nenhum deles pode ser o próprio evento; ela não é um documentário em fotomontagem e não mostra o passado ao vivo ‘como se você estivesse lá’; retomando a útil distinção de G. Genette, ela é ‘diegesis’ e não ‘mimesis’. Um diálogo autêntico entre Napoleão e Alexandre, ainda que tivesse sido conservado pela estenografia, não seria ‘copiado’ tal qual na narrativa o historiador preferirá, geralmente, falar sobre esse diálogo; se o citar textualmente, o fará para obter um efeito literário, destinado a dar vida – ou seja: o ‘ethos’ – à intriga, o que aproximaria a história assim escrita da história romaneada.

A narrativa histórica, portanto, vale-se de componentes próprios da narrativa ficcional quando procura obter efeitos literários, fato que, sem dúvida, aproxima o campo histórico do ficcional. Semelhante ponto de vista é defendido por Hyden White (1994, p. 98), que considera os discursos sobre a história como narrativas permeáveis aos procedimentos

inerentes à ficção, e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura, pois

o ‘modo como’ uma determinada situação histórica deve ser configurada depende da sutileza com que o historiador harmoniza a estrutura específica de enredo com o conjunto de acontecimentos históricos aos quais deseja conferir um sentido particular. Trata-se essencialmente de uma operação literária, vale dizer, criadora de ficção. (1994, p. 102).

Dessa maneira, o historiador, pela “urdidura do enredo”, aproxima a história da ficção e acomoda, segundo o ponto de vista adotado, os eventos focalizados ao modo trágico ou cômico de narração. Além disso, ficção e história irmanam-se, como assinala Pessanha (1988, p. 298) porque, em ambos os casos, surge um doador da narrativa que organiza e dá sentido aos eventos analisados. O autor sintetiza essa aproximação nestes termos:

Porque de fato existiu, Napoleão se distingue de James Bond. Mas o historiador que escreve sobre ele, organizando e relacionando informações, interligando ‘instantâneos’, seqüências e elos causais, inevitavelmente cria, imagina, fabula: é narrador.

Não cabe dúvida de que o historiador, guardadas as devidas proporções, é também narrador. Além dessa coincidência, Peter Gay (1990, p. 171) observa outros fatores de aproximação entre as duas modalidades que nos ocupam neste capítulo. Observemos as conclusões de Peter Gay a esse respeito:

A afirmação de que a principal obrigação do historiador diz respeito à verdade – [...] não a diferencia automaticamente da [...] literatura. As técnicas estilísticas, empregadas pelos historiadores para expor suas verdades, apresentam uma semelhança notável com as técnicas empregadas por romancistas e poetas para expor suas ficções.

As técnicas estilísticas utilizadas tanto pelo historiador quanto pelo romancista aproximam esses dois campos do saber – ficção e história. Some-se a esse fato a constatação

de que ambos dividem uma mesma zona de produção porque são discursos, construções humanas. Como deixa expresso Djelal Kadir (1984, p. 297), a literatura tem suas origens na linguagem e a história origina-se dos fatos, os quais dependem da linguagem e de suas possibilidades para sua concreção. Portanto, história e ficção, como gêneros discursivos, compartilham a linguagem, a forma de organizar os acontecimentos (o enredo), valem-se de um narrador e oferecem versões múltiplas e variadas desses acontecimentos. Ficção e história unem-se sem sombra de dúvida porque, como atesta Milton (1992, p. 9),

a ficção literária e a história guardam entre si estreita solidariedade, como instâncias que são de representação da experiência humana e pela natureza basicamente narrativa de seus respectivos discursos, que encontram na categoria do tempo o grande eixo estruturador. [...]

Como se pode notar, entre a narrativa ficcional e a histórica ocorrem muito mais coincidências do que divergências, havendo, no campo literário, uma cooperação mútua que converge para uma modalidade narrativa específica, o romance histórico.

O romance histórico contemporâneo pode ser definido por seis características que, segundo Seymour Menton (1993, p. 42-44), despontam em obras hispano-americanas publicadas a partir de 1949, ano da publicação de *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier. As seis características enunciadas pelo crítico são as seguintes: 1- o caráter cíclico da história e a sua imprevisibilidade; 2- a distorção consciente da história; 3- a ficcionalização de personagens históricos; 4- a metaficção; 5- o uso da intertextualidade; 6- presença da dialogia, carnavalização e heteroglossia (conceitos bakhtinianos).

O caráter cíclico da história pode ser observado em diversas passagens de *Juanamuela mucha mujer*, nas quais aparecem cenas das batalhas e lutas pelo poder em território hispano-americano. No trecho transcrito abaixo, Juanamuela chega a Buenos Aires e se desvia das disputas entre centralistas, mais conservadores, que defendiam a

mudança das estruturas econômicas ainda presas a modelos coloniais e os federalistas, mais liberais, lutando pelos interesses econômicos e políticos da aristocracia “criolla”:

Caminaron una barbaridad, porque tuvieron que dar un rodeo para no cruzarse con los grupos armados que querían apoderarse de la Plaza de Mayo. Policías de la Primera Sección acababan de tirotearse con los marineros de ‘El Plata’ en la calle del Parque, entre 25 de Mayo y Reconquista. (*JMM*, 1982, p. 16).

Vocábulos como “grupos armados” e “tirotearse” são reveladores de um momento de perigo para a personagem Juanamanuela que, para não se infiltrar num campo de batalha, necessita percorrer um longo trajeto para não se alvejada ou aprisionada pelos combatentes. Na terceira parte do romance, novamente a personagem é testemunha de uma outra batalha, como se verifica na seguinte passagem da narrativa:

Cinco mil combatientes se juegan la vida en una pampa a cuatro mil metros de altura, [...].
Yamparaez: seiscientos veinte heridos, cuatrocientos muertos enterrados en una fosa común. Todos eran bolivianos. (*JMM*, 1982, p. 251).

Nos dois fragmentos transcritos, observamos momentos de tensão dos quais a personagem Juanamanuela participa como observadora, inicialmente, fugindo pelas ruas de Buenos Aires. Já no segundo fragmento, o narrador enumera os mortos da batalha de Yamparaez. Esses são apenas dois exemplos, o romance está repleto deles, os quais referendam o momento histórico conturbado pelo qual passa a América Latina, momento esse marcado por lutas constantes, mortes, deposições de presidentes e a tomada do poder por tiranos.

A segunda característica do romance histórico, a distorção consciente da história, pode ocorrer por meio de omissões, exageros e anacronismos. Tal distorção pode ser comprovada por intermédio de uma personagem que mantém estreitas relações com a protagonista, a negra Inucha. A importância de Inucha é destacada pelo fato de Juanamanuela solicitar sua opinião

sobre um texto que estava escrevendo e que seria incluído em *Lo íntimo*, obra na qual predominam as reminiscências da personagem-escritora:

Andadero es el ánimo de una escritora. Al día siguiente de escribir tan tristes pensamientos en su Diario, que titularía 'Lo íntimo', llamó a Inucha a su escritorio. [...]

– Ven, siéntate aquí y escucha. Quiero tu opinión.

– ¿Mi opinión? ¡Velay! – Los ojos separados de Inucha [...] se asombraron. ¿Su opinión? ¿Desde cuándo la niña Mamela requería su opinión sobre papeles? Se sentó al sesgo sobre la gastada esterilla de una sillita frontera al escritorio. (*JMM*, 1982, p. 29).

A parte final do trecho que transcrevemos ressalta o assombro de Inucha diante da situação inusitada de opinar sobre os escritos da patroa. O inesperado da situação é reforçado por meio do monólogo interior da empregada no qual ela estranha a atitude da escritora. A companheira fiel de Juanamanuela nunca existiu na vida real. Entretanto, no universo ficcional, Inucha exerce o papel de coadjuvante junto à personagem central. Embora as duas personagens interajam, discutam, briguem, o que realmente importa é a amizade que as une, a ponto de Inucha se amalgamar à sua patroa, como se constata no seguinte fragmento do romance:

– ¿Vio, niña Mamela, qué bien nos trata el diario de don Bartolo, ah?

De no ser la prolongada maceración que había ablandado a la señora Gorriti, quién sabe cómo hubiera tomado esa juanmanuelización de su sierva. (*JMM*, 1982, p. 165).

A fusão Inucha-Juanamanuela comprova, como já dissemos, o fato de a primeira funcionar na narrativa como um alter-ego da escritora saltenha. Inucha atreve-se a enfrentar os preconceitos da época, ainda que termine como uma vítima deles, aprende a escrever, a emitir sua opinião e, tal como sua patroa, não se conforma com o espaço que lhe é destinado, procurando superá-lo ou, pelo menos, dribrá-lo, assumindo um papel que a sociedade lhe nega e transformando-se na sombra, no *ghost-writer* de Juanamanuela.

Dois outros exemplos de anacronismos são apontados pela própria Martha Mercader em entrevista concedida a María Moreno (2001, p. 3). Mercader faz as seguintes observações sobre esse assunto:

Me tomé dos licencias. Hice venir a Juanamanuela en 1880 cuando todos los datos dicen que vino en 1882. Puse algo así como: “Vino en 1880, pero no está registrado en la historia”. Porque yo quería hacerla llegar en el momento en que en Buenos Aires había revolución, quería sacudirla con algo muy gordo, muy importante. También le inventé un romance con un inglés.

Martha Mercader sacrifica a cronologia do fato histórico, alterando a data da vinda de Juana Manuela a Buenos Aires, em favor das ações romanescas, com o intuito de lançar a personagem no centro de uma batalha:

El ejército de Buenos Aires necesita reforzar su caballería. [...] ¡Ya se han colocado tres cañones en los fondos de la Casa Rosada! ¡Y los cuerpos del Tiro Federal y de Bomberos Voluntarios se pasean con el arma bajo el brazo! ¡Y están bajando a la Capital el general Ayala, el coronel Lavalle, el coronel Racedo...! ¡De ‘El Plata’ acaban de bajar cuarenta hombres sublevados...! [...]

Hierve el puerto de rumores, hierve el aire en la húmeda siesta porteña. Son las tres y media de la tarde del 15 febrero de 1880 y la brisa se quedó en el río. Ahora Inucha, seria, se abanica con un pañuelo. Un hombrecito tan sofocado como ella (se abanica con su galerita) trasmite un nuevo boletín: — Parece que se declarará el estado de sitio. [...] (*JMM*, 1982, p.14-15).

Há, no fragmento, um acúmulo de frases exclamativas que enfatizam o espanto de Juanamanuela e Inucha durante a chegada a Buenos Aires por causa da movimentação de armamentos e tropas de soldados. O cenário de uma luta iminente revela-se de grande rendimento poético para a trama do romance, pois deixa em primeiro plano a protagonista pela revelação de sua vida, sempre entrecortada por aventuras e acontecimentos inesperados, e também destaca a sua capacidade para enfrentar as dificuldades com altivez e determinação.

O outro exemplo de anacronismo põe em relevo um relacionamento extra-conjugal da personagem Juanamauela, como se pode observar na seguinte passagem extraída do romance:

[...] Por lo tanto, desear un hombre ajeno no es pecado. Además, Mr. Doudley era soltero. [...]
 Mr. Doudley y yo hicimos el amor. Según las leyes, cometí adulterio. Con el agravante de haberlo cometido con premeditación y alevosía. [...]
 Mr. Doudley tenía veintisiete años y no se parecía a Lord Byron. No era renco. Tampoco manco. (*JMM*, 1982, p. 254-255).

O relacionamento com o jovem inglês assinala uma mudança no comportamento de Juanamauela, uma vez que, ao invés de deixar-se conquistar pelo amado, é ela quem domina a relação e, conscientemente planeja o encontro e seduz o rapaz cuja beleza é ressaltada pela comparação entre Mr. Doudley e o poeta Byron. Apelando para o humor, a personagem-narradora declara que a beleza de Mr. Doudley é muito superior à do poeta inglês. Além disso, a situação inusitada da personagem, que toma a iniciativa no jogo amoroso, reforça um de seus inúmeros atributos, a personalidade forte, que a impulsiona a romper com os padrões e regras impostos pela sociedade da época. Vale lembrar que o episódio descrito é um anacronismo, uma criação poética de Mercader, porque a escritora saltenha, embora tenha mantido relacionamentos depois que se separara do marido, tendo inclusive dois filhos de tais relacionamentos, Julio e Clorinda, nunca se envolveu com nenhum pretendente que fosse inglês.

Diferentemente do que ocorre no romance histórico tradicional, no qual as personagens históricas sempre são personagens secundárias, no romance histórico contemporâneo, as personagens históricas são as protagonistas e o que se narra são eventos e acontecimentos vivenciados por essas personagens. No livro de Martha Mercader, a escritora Juana Manuela Gorriti aparece como personagem central, em torno da qual se desenrolam todas as peripécias narrativas:

Juanamanuela hizo un bollo con el papel y lo arrojó al canasto. [...] Miró los bollos de papel que rebasaban el canasto. Ya no estaba Inucha para estos detalles de la limpieza. [...] Escribió sin parar, salvo para estirar de vez en cuando los dedos agarrotados de la mano derecha, y para dar vuelta el almohadón, de modo a aliviar su antifonario, tan aplastado por la Literatura. (*JMM*, 1982, p. 168).

A passagem em apreço serve para caracterizar a protagonista por meio de seu ofício principal, que é o de escritora. Na leitura do romance fica patente o protagonismo de Juanamanuela que, sendo personagem e narradora, através da narração em primeira pessoa ou focalizada por um narrador em terceira pessoa, como no caso transcrito, sempre é o ponto de convergência a partir do qual se desenrolam as cenas e os acontecimentos narrados.

É muito comum a voz do narrador em terceira pessoa tecer considerações sobre o processo de criação das obras da escritora saltenha:

[...] Lo único fuera de carril era la inventiva juanamanuelina. El prometido folletín estaba en veremos, ‘Las peregrinaciones de un alma triste’ en aguas de cerrajas. Mientras no se deshiciera de esas memorias que se le había dado por escribir... En realidad, la historia, como todas las historias que desbordaban de su cabeza para deslizarse a sus dedos y de allí al papel, cuando algunas ideas sueltas y confusas se le unían como en un refucilo, había comenzado a contarse a si misma sin pedirle permiso, de recuerdo en olvido, de azar en azar, remontando el tiempo, sin saber si ese rompecabezas respondía a alguna lógica constructiva. (*JMM*, 1982, p. 67).

A passagem em apreço desvela um momento improdutivo da personagem-escritora, mas também demonstra a facilidade com a qual consegue criar suas histórias, que passam de sua mente para o papel, como se “contassem a si mesmas”, independentemente da vontade da autora. Em uma outra parte de *Juanamanuela mucha mujer*, o narrador onisciente sintetiza o argumento de um dos romances escritos pela personagem Juanamanuela:

[...] Se puede adivinar sin embargo que se trataba de escribir una novela, una novela que en apariencias no difería mucho de las habituales. Juanamanuela ya tenía pensado el argumento:

Un apuesto joven regresa de Europa en el mismo vapor que una bella damisela. Desde lejos se ven, suspiran, se enamoran, sin saber quién es quién. Hay todo un enredo al rededor de la identidad de ambos. Casi sobre el final, el joven resulta ser el heredero de una cuantiosa fortuna, se vuelven a encontrar, se confiesan su amor, cuentan su historia, se casan...

Sin embargo, la pícaro escritora pensaba introducir una modalidad que luego cundiría. Ella siempre adelantándose a la época. (*JMM*, 1982, p. 86).

Caracteriza o processo de escritura de Juanamuela o fato de que ela escreve várias modalidades narrativas ao mesmo tempo: o romance-folhetim *Peregrinaciones de una alma triste*, as suas memórias, um texto híbrido ao qual dará o título de *Lo íntimo* e uma história romântica, *Oasis en la vida*, patrocinada pela Companhia de Seguros “La Buenos Aires”. Aliás, nesta última obra, o narrador em terceira pessoa explicita o modelo romântico ao qual se filia o relato e também deixa implícita a nova modalidade discursiva que a escritora iria experimentar em seu romance, que é a inserção da propaganda de estabelecimentos comerciais e de produtos da época, atribuindo a seu texto uma função acentuadamente mercadológica.

Em outros segmentos narrativos, é a própria personagem-narradora quem apresenta e discute o primeiro relato ficcional que foi publicado em jornal:

[...] Ahí mismo decido escribir un cuento y enviárselo [al diario ‘La Época’]. Será una leyenda indígena, se llamará ‘La Quena’, que en quichua quiere decir ‘pena de amor’. [...] (*JMM*, 1982, p. 227).

En 1851 ‘El Iris’ de Lima publicó por fin ‘La Quena’. De los comentarios de los emigrados que podían darme una mano en las distintas capitales de Hispanoamérica, saqué la siguiente conclusión: más que temas relacionados con el Incario, interesaban romances y batallas entre nobles unitarios y feroces mazorqueros, mientras las vírgenes se desmayaban de amor. El público femenino arrebataría los folletines, me dijeron. [...]

A ‘La Quena’ siguieron otros cuentos más logrados, aparecidos en Bogotá, en Quito, en Montevideo, en Lima. (*JMM*, 1982, p. 260).

Em relação à *La Quena*, a narradora menciona as dificuldades de sua publicação, explicitando que primeiro deveria sair no jornal *La Época*, mas só muito mais tarde é que a história com tema indígena seria publicada por um jornal de Lima, *El Iris*. Por meio do

sintagma “otros cuentos más logrados” e referendando o caráter metalingüístico da obra de Mercader, a personagem-narradora emite juízos de valor sobre sua produção literária ao ponderar que *La Quena* era um texto que possuía falhas, escrito durante a sua juventude e que, se comparado às suas produções posteriores, certamente seria um texto de qualidade inferior.

Nos exemplos mencionados, fica claro o procedimento narrativo de expor o método de trabalho da protagonista, o modo de construir suas histórias, a filiação ao paradigma romântico da época e a inclusão de procedimentos narrativos inovadores em *Oasis en la vida*, como é o caso dos informes publicitários. Além do mais, a escritora está atenta ao tipo de histórias que o seu público se interessa em ler. A recepção, portanto, também faz parte do pólo de preocupações da escritora, que escrevia para ganhar o seu sustento, consciente de que não deveria produzir uma obra que fosse um encalhe editorial.

A intertextualidade, ou interdiscursividade, como mais apropriadamente nomeia Bakhtin, está presente em quase todos os capítulos do romance de Martha Mercader, com referências principalmente a escritores como Jorge Luis Borges, Alfred de Musset, William Shakespeare, Jorge Isaacs, Georg Sand, Eduarda Mansilla, Mercedes Cabello, Emilia Pardo Bazán e suas obras.

Durante a trajetória da viagem de exílio de Juanamanuela e sua família, de Salta para Tarija, na Bolívia, a jovem saltenha, com quatorze anos de idade, começa a manifestar seu interesse pelo sexo oposto. É ainda durante a viagem, na companhia de um oficial que Juanamanuela recita alguns versos do poeta Ossian. De acordo com informações do *Dictionnaire des littératures française et étrangères* (1992), sabe-se que, na verdade, Ossian é uma criação, ou mais precisamente, um pseudônimo do poeta escocês James Macpherson (1736-1796). Esse poeta escreveu um poema, “Highlander” (1758) e, como não obteve o sucesso que esperava, passou a publicar textos poéticos como *Fragments de poésie ancienne*

recuillis dans les Hautes-Terres d'Ecosse (1760), *Fingal* (1762), *Temora* (1763), afirmando serem traduções dos escritos de Ossian, poeta celta do século III. O valor destas poesias foi reconhecido pelos escritores românticos e Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) chega a citar fragmentos de textos poéticos que atribui a Ossian em seu romance *Werther* (1774). Os temas de tais composições poéticas são paixões selvagens, apego à natureza e aos sentimentos, cultivo da oralidade, traduzidos numa prosa rimada, com estrutura simétrica e repetitiva.

A autoria do trecho que a personagem Juanamanuela recita é revelada pela personagem-narradora, que faz a seguinte ponderação: “Bien había intuido yo nuestra desdicha en ese presagio de tormenta descripto por Osian y que recité al oficial celeste que no sabía francés” (*JMM*, 1982, p. 55). Os versos funcionam como uma prolepse em relação à vida amorosa de Juanamanuela, que não consegue se fazer entender pelo oficial e tampouco encontrará a felicidade ao lado do marido, Manuel Isidoro Belzu, confirmando o mau presságio da poesia recitada, como se pode observar na seguinte passagem do relato de Mercader:

[...] rescaté de mi memoria unos versos que por casualidad había leído hacía muy poco en Salta. [...]
 Con dulce acento salteño recite:
 Pourquoi me reveiller, o souffle du Printemps?
 Sur mon front je sens tes caresses
 Et pourtant bien proche est le temps
 Des orages et des tristesses! (*JMM*, 1982, p. 53).

Os versos desvelam também um momento de intimidade de Juanamanuela, no qual ela demonstra estar preparada para se apaixonar. Os versos atribuídos a Ossian deixam entrever a sua filiação romântica e tratam do amor como um sentimento profundo, marcado por tempestades (“orages”) e tristezas. Esse sentimento se coaduna com o perfil da protagonista, que vive paixões tempestuosas, repletas de sofrimentos, como ocorre nas demais seqüências narrativas, que caracterizam seu interesse por Manuel Isidoro Belzu, seu futuro marido.

São também de cunho romântico as referências que o narrador tece sobre a protagonista do romance quando era uma jovem de quatorze anos:

Ella tenía catorce años y se asomó al balcón.
 Es primavera. En primavera todo está permitido.
 Él exclamo: – ¡Silencio! ¿Qué resplandor se abre paso a través de aquella ventana?
 ¡Es el Oriente, y Julieta, el sol! (*JMM*, 1982, p. 73).

No fragmento, a alusão a Shakespeare é flagrante, com a transposição para o romance de uma passagem do início do relacionamento amoroso entre Romeu e Julieta, que, por extensão, simboliza o par amoroso do relato de Mercader: Juanamanuela e Manuel Isidoro Belzu. Entretanto, o narrador revela que a comparação entre as duas personagens mencionadas e a situação vivida por Juanamanuela e Belzu não se sustenta. A metáfora expressa em “Julieta, el sol” foi “plagiada a un enamorado de Verona [y] no servirá jamás para revelar algo tan inasible y real como un cóndor o un pico de los Andes: el amor de un pacheño” (*JMM*, 1982, p. 73). O ambiente e o vocabulário refinado e cortês de *Romeu e Julieta* não se ajustam à realidade hispano-americana, não sendo apropriado para retratar os sentimentos da personagem Manuel Isidoro Belzu, um peão, por uma donzela saltenha.

O motivo da donzela na janela é retomado um pouco mais adiante no relato. Através da repetição de estruturas frasais e do verbo olhar (“mirar”) que revelam uma prosa que se vale de recursos próprios da poesia, convertendo-se em prosa poética, instaura-se o idílio amoroso do casal: “Tengo tiempo para mirarlo. Tiene tiempo para mirarme. Porque me ha visto (entre todas las niñas del balcón). Me ha visto y me ha mirado... ¿Una premonición de Bécquer?” (*JMM*, 1982, p. 125).

Na passagem acima, há a referência a um poeta romântico espanhol, Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), reveladora do momento em que Manuel Isidoro Belzu vê Juanamanuela pela primeira vez e por ela se apaixona. Também servem para compor o

cenário romântico entre as duas personagens, a menção ao escritor François René Chateaubriand (1768-1848), cuja obra *Atala* é relembra por Juanamanuela:

[...] había leído una novela de Chateaubriand, en traducción castellana. Esa historia escrita en los desiertos y las cabañas de los salvajes, ese amor de Atala por el indio, su turbación amorosa en un mundo de maravillas infinitas, el idilio en plena naturaleza, me habían producido un silencioso cataclismo. Y ahora yo era Atala; la situación similar. Es decir ni Manuel era indio ni yo había prometido a una madre moribunda entrar en religión. Pero estaban las angustias, los estremecimientos del alma ante el esplendor rousseauiano de Madre Natura. (*JMM*, 1982, p. 141-142).

A personagem do romance de Martha Mercader encontra-se sob a influência das leituras românticas que realizara. Se a metáfora extraída da obra de Shakspeare não é válida para caracterizar a sua situação amorosa, os seus sentimentos, angústias e temores também se encontravam na história de amor de Atala e Chactas, de Chateaubriand. Assim ajustando-se ou, mais especificamente, equiparando-se, há uma simbiose entre os pares românticos mencionados: Atala/Chactas, Romeu/Julietta e Juanamanuela/Manuel Isidoro Belzu.

Aliás, assemelhando-se também às dificuldades enfrentadas por Romeu e Julieta, Atala e Chactas, a dupla romântica do livro de Martha Mercader irá enfrentar também a oposição familiar por parte dos pais e parentes da personagem Juanamanuela:

Este capitán es sobrio, elegante, adusto. [...] Espera volver a verme. [...] Cenicienta-Julietta vuelve a casa, con los zapatitos puestos. [...] Las palabras no habían concertado compromiso alguno, pero los ojos se habían hecho todas las promesas. Al día siguiente, silencio y hosquedades domésticas me pusieron en el banquillo de los acusados. ¡Haber dado pie al acoso de un parvenu! [...] ¡Un mestizo! A la mañana Madre me reconvino. A la tarde, Padre ni me miró. A la noche tía Isabel Capuleto me aconsejó mirar más alto. [...] (*JMM*, 1982, p. 126).

A junção Cinderela/Julietta remete às dificuldades enfrentadas por essas personagens para vivenciar suas experiências amorosas e, por conseguinte, ambas, metaforicamente,

desvelam um momento de impasse na vida amorosa de Juanamanuela, causado pela oposição de sua família ao namoro com Manuel Isidoro Belzu. Como se sabe, Cinderela e Julieta são personagens cujas histórias de amor são marcadas por empecilhos à realização amorosa. No romance de Mercader, o pai, a mãe e a tia de Juanamanuela posicionam-se contra seu namoro com um homem de classe social inferior à sua, um militar de baixa patente que, além de tudo, é um mestiço. No entanto, a dupla vencerá as restrições familiares e se casará. O matrimônio durará quatorze anos. Em seguida, o casal se separa e nunca mais voltará a viver junto.

Destacamos ainda um intertexto que se estabelece entre a personagem Dom Rodrigo Díaz de Vivar (El Cid) e duas personagens que tiveram grande importância na vida de Juanamanuela, Manuel Isidoro Belzu e um admirador e apaixonado, José de Ballivián:

– ¡Qué susto! Me pareció que era Belzu que golpeaba con una maza, o con cadenas. ¡Qué golpes! Como los del Cid Campeador. Abominables. (JMM, 1982, p. 101).

Durante la recepción en la Prefectura, me animé a compararlo [José de Ballivián] con el Cid Campeador frente a sus huestes. El elogio le gustó. [...] (JMM, 1982, p. 192).

Em ambos os casos, a comparação ressalta a força e o caráter guerreiro de Manuel Isidoro Belzu e de José de Ballivián. Na comparação de Belzu com El Cid, a protagonista apaixonada sente a falta do marido, que se encontra perdido em batalhas intermináveis, as quais serão em parte responsáveis pelo fracasso do casamento. Em relação a José de Ballivián, Juanamanuela sente-se lisongeadada com o assédio de um homem poderoso, presidente da Bolívia.

A maioria das relações intertextuais detectadas na obra procura ressaltar os contornos românticos, que caracterizam o estilo e explicitam a filiação romântica da escritora Juana Manuela Gorriti recriada pela ficção. Tanto a sua vida quanto os seus escritos confundem-se com a estética romântica, como se vida e obra fizessem parte de um movimento contínuo e ininterrupto no relato de Martha Mercader.

Soma-se também ao recurso da intertextualidade, a polifonia, as diferentes vozes que conduzem o relato, ora em primeira pessoa, ora em terceira:

Me permitió que le acariciara [a la yegua Malenita] su tierna pelambre rubia, más encendida que la mía, dio vuelta la cabeza y con sus húmedos belfos me besó en la mejilla. [...] (*JMM*, 1982, p. 35).

Juanamanuela apoyó las cuartillas en su escritorio a la espera de la reacción de Inucha, que se levantó y se iba en silencio. Al llegar a la puerta, Juanamanuela exclamó:

– ¿Y? ¿No vas a decirme qué te pareció? (*JMM*, 1982, p. 36).

As formas pronominais “me”, “mía” no primeiro trecho transcrito são reveladoras do narrador em primeira pessoa. Já as formas verbais “apoyó”, “levantó”, “exclamó”, constantes no segundo fragmento, comprovam a existência de um narrador em terceira pessoa, que focaliza e transmite as ações, os pensamentos e as emoções das personagens.

Pela alternância de vozes narrativas que muitas vezes ocorrem num mesmo capítulo, várias versões dos fatos vividos são apresentadas, compondo o universo existencial e solidificando a imagem da protagonista. Os narradores em primeira e terceira pessoas mostram diferentes perspectivas dos eventos narrados, os quais convergem para o ponto estratégico de caracterização da personagem como ela vê a si própria e como é vista por terceiros.

A heteroglossia, ou seja, a multiplicidade de discursos, já assinalada em outra parte do trabalho, manifesta-se pela mistura de gêneros que conformam o enredo. Desse modo, há uma narrativa em forma de diário, uma outra em forma de autobiografia e o relato em terceira pessoa das façanhas vividas por Juanamanuela Gorriti. Cada uma dessas modalidades narrativas é separada pelo tipo de letra empregado na sua escritura. A letra normal é usada no relato onisciente. O itálico é empregado na autobiografia e a letra em corpo menor é utilizada para o diário.

Compõem ainda o discurso romanesco diversas cartas (*JMM*, 1982, p. 20-21, 49, 68, 148-149), várias receitas extraídas do livro *Cocina ecléctica* (*JMM*, 1982, p. 52, 63, 64-66, 147), além de trechos inteiros como aqueles em que Juanamanuela relembra a ida, contra sua vontade, ao colégio de freiras, na companhia de sua tia Dolores (*JMM*, p. 80-82), ou ainda o episódio no qual a protagonista, ainda criança, chupa uma laranja durante a missa e o padre ordena que a tirem de suas mãos, momento em que ela começa a endereçar-lhe horrendas caretas, atrapalhando o cerimonial religioso (*JMM*, 1982, p. 57-58), ambos transcritos do livro *Lo íntimo*. Dessa maneira, o romance de Mercader se constrói como uma forma híbrida que enlaça vários gêneros narrativos – as memórias, a autobiografia, o diário íntimo, cartas pessoais, fragmentos de textos e diversas outras manifestações discursivas que comprovam a pluridiscursividade que estrutura a narrativa.

Pelos elementos apontados em nossa análise, consideramos que o romance *Juanamanuela mucha mujer* faz parte do romance histórico contemporâneo. Ressaltamos que a maioria dos livros que compõe essa modalidade narrativa foi escrita por homens. O número de escritoras que escreve ou escreveu romances históricos é bem menor do que os escritores homens. Além disso, a maioria das personalidades históricas retratadas por romances históricos também pertencem ao sexo masculino. Desse modo, pode produzir-se a noção equivocada de que a própria história é também território masculino. Nesse sentido, o relato de Martha Mercader representa uma contribuição importante para a narrativa histórica não só pelo fato de ser escrito por uma mulher, mas também pelo fato de fazer reviver na ficção uma personalidade feminina ímpar, que sem dúvida é uma das representantes mais notáveis do século XIX pela luta em favor da emancipação da mulher e, ainda, por sua farta e valiosa produção literária, que deveria merecer mais atenção por parte dos críticos.

Nas epígrafes que abrem o romance, percebe-se a preocupação de Martha Mercader ao escrever uma obra que engloba dois campos discursivos, a ficção e a história, que se

solidarizam na confecção do romance histórico. A primeira epígrafe, “A veces me da miedo la memoria”, extraída dos textos de Jorge Luis Borges, é uma referência à memória, elemento desencadeador do relato de Mercader. Em seguida, há uma outra epígrafe, de Joaquín V. González, na qual se entrelaçam a biografia e a história como sugestão a um possível relato que tratasse da escritora saltenha: “La Biografía, la Historia, volverán sin duda un día a reunir en un solo relato los mil episodios de la vida de la señora Gorriti, y será el libro más interesante que pueda escribirse sobre personaje americano” (*JMM*, 1982, p. 7). Efetivamente, a escritura do romance, por parte de Martha Mercader, respalda-se nas sugestões de González.

Há também uma epígrafe de Alexandre Dumas (1802-1870): “– ¿Qué importa que uno viole la Historia si así engendra un hijo?”, seguida de outra, em francês, do escritor Louis Scutenaire (1905-1987), na qual se afirma que os mortos se defendem com menos facilidade que os vivos e que eles permitem uma liberdade infinita na sua recriação. Estas duas epígrafes também justificam a aventura escritural empreendida por Martha Mercader, porque consideram que a história factual pode sofrer distorções e omissões, em benefício da criação romanesca.

Finalmente, ainda compondo o conjunto de epígrafes que abrem o relato – cinco no total – a última é uma espécie de anedota que acreditamos ser de domínio público, pois não se menciona, como nas anteriores, o nome de seu autor. Vejamos o conteúdo dessa epígrafe:

Pablo Picasso pintó el retrato de un comerciante con la condición de mostrar la obra sólo cuando estuviera concluida. Por fin se la mostró a su asombrado cliente, mientras le golpeaba el hombro, diciendo: ¡Y ahora, amigo, a tratar de parecerse! (*JMM*, 1982, p. 7).

É flagrante o humor presente no fragmento, uma vez que se inverte o princípio da causalidade segundo o qual o retrato deve parecer-se, assemelhar-se à pessoa retratada. Na epígrafe, é a pessoa (o comerciante) quem precisa ajustar-se e se igualar ao seu retrato. A

inversão apontada “autoriza” a escritora Martha Mercader a consumir infidelidades ao tecer o retrato poético da escritora do século XIX. Isto significa que Mercader pode oferecer uma versão ficcional de Juana Manuela Gorriti, que seguramente se parecerá com o seu retrato histórico, mas jamais será a sua cópia fiel, dado que sua proposta é que ela se assemelhe à figura que foi narrada pela história.

Vale destacar que a ficcionalização de Juana Manuela Gorriti contribuiu para que ela se tornasse conhecida pelo público-leitor contemporâneo, como assegura Mary G. Berg (1989, p. 1-2) em seu artigo intitulado “Escritoras hispanoamericanas del XIX y su importancia hoy”:

Juana Manuela Gorriti se conoce mejor hoy en día por ser sujeto de tres novelas recientes, la de más difusión siendo ‘Juanamanuela mucha mujer’ (1980) de Martha Mercader. Como fenómeno de la novela contemporánea esto tiene cierto interés; coloca a Gorriti entre la compañía de otras figuras históricas ambiguas presentadas en novelas como ‘Yo el supremo’ de Augusto Roa Bastos, ‘El mundo alucinante’ de Reinaldo Arenas, y ‘Noticias del Imperio’ de Fernando del Paso y muchas otras novelas recientes que reexaminan al s. XIX en un intento de comprender mejor las raíces de ciertas inquietudes del s. XX. Como las otras novelas contemporáneas, Mercader también presenta en ‘Juanamanuela mucha mujer’ una historia inconclusa, no resuelta, ambigua, de varios niveles temporales y espaciales que se entrecruzan y que se iluminan por su yuxtaposición inesperada. Las novelas contemporáneas se basan en un nuevo escrutinio de textos tanto como de vidas del s. XIX; en el caso de la novela de Mercader, se replican (como en espejo) los propios esfuerzos de Juana Manuela Gorriti de entender y comunicar las experiencias de su vida en sus últimos libros, que son mezclas de autobiografía, memoria, anécdotas, filosofía moral, recetas, elogios de amigos o de libros, y comentarios sobre las casi-repeticiones intermitentes de experiencias vitales. La novela de Mercader nos sirve como puerta abierta hacia el pasado, hacia una recuperación de libros desechados por no haber dentro de géneros aceptables. [...]

De acordo com Mary G. Berg, o livro de Martha Mercader faz parte de uma série de romances que procuram reler o passado para tentar compreender o presente. O romance de Mercader reescreve os textos de Juana Manuela Gorriti e, dessa forma, traz ao conhecimento do leitor alguns escritos da escritora saltinha que, por não se enquadrarem nos gêneros conhecidos, como é o caso de *Cocina ecléctica* e *Lo íntimo*, permaneceram longo tempo

esquecidos pela crítica. Dessa maneira, ao mesmo tempo em que a ficcionalização da personagem histórica permite uma reavaliação da sua figura, possibilita a retomada de toda a sua obra, revitalizando seus significados e ressaltando sua importância junto às letras hispano-americanas.

Podemos afirmar que nosso intento com esta tese é também contribuir para o conhecimento da obra e da vida da escritora saltenha, fato que já tinha conseguido o romance de Martha Mercader antes, ou seja, a reavaliação da escrita feminina de uma personalidade histórica. O referido romance pode ser considerado, portanto, como uma narrativa de caráter reivindicatório, não só da importância de Juana Manuela Gorriti, precursora da literatura feminina na letras argentinas, mas das mulheres em geral.

Juanamanuela mucha mujer, como já comentamos, integra o subgênero narrativo denominado romance histórico contemporâneo, propondo a superação do incômodo espaço ocupado pelas mulheres no século XIX por meio da resignificação do conceito de feminino. Deve-se levar em conta o fato de que este século não oferecia à mulher, histórica e socialmente, outro espaço que aquele restrito à atenção do homem, que permitia que atuassem somente na sua retaguarda. O romance de Mercader sugere uma mudança nessa condição.

Vale lembrar que a personagem Juanamanuela inicia sua trajetória ficcional dentro dos parâmetros sociais da vida doméstica, dominada pela figura do pai primeiro e, depois, pelo marido. Mas, à medida que a narrativa avança, vai-se perfilando a figura de uma mulher lutadora, que abandona o marido e parte em viagem com as duas filhas, sendo obrigada a se sustentar e vencer todas as dificuldades sozinha. A luta à que se aferra a personagem exige de sua parte muito esforço individual, pois para alterar o *status* feminino, fortemente arraigado, pautado pela sociedade como um todo e também pela igreja, era preciso coragem e determinação, qualidades que não faltaram à personagem histórica e que foram destacadas e ressaltadas na ficção de Martha Mercader.

Sem se impor abruptamente, Juanamanela, tanto na história quanto na ficção, vai penetrando nos interstícios, nas pequenas brechas deixadas pelos homens para conquistar o seu espaço e, em consequência, o espaço a que todas as mulheres tinham direito. Dona de uma personalidade forte e de uma vocação literária definida, ela busca e defende esse espaço como ser humano e como escritora.

Juanamanela redefine o conceito de feminino, depondo-o da conotação tradicional que sempre fazia referência ao lado frágil, delicado e sentimental da mulher, em suma, à sua fraqueza e incapacidade para tomar decisões e para cuidar de si própria. Ao contrário de tais posicionamentos, a personagem, pela sua atuação dentro do romance, situa a condição feminina num outro pólo, isto é, no da emancipação, que possibilitasse superar e alterar a posição de fragilidade e dependência a que estavam submetidas as mulheres.

Na narrativa, ela é uma personagem dual, obrigada pelas circunstâncias que a rodeiam a se dividir entre a escritura de folhetins e romances românticos ao gosto do público-leitor e a escritura de sua autobiografia, que a revela como mulher e ser humano. No primeiro caso, ela parece aceitar as normas e regras impostas pelo mundo masculino, reiterando em suas obras o modelo da mulher romântica, dependente, submissa ao marido, produzindo uma literatura com vistas a atingir e agradar seu mercado consumidor. Por outro lado, como escritora de uma autobiografia, revela-se como um ser introspectivo, que constrói, paulatinamente, seu espaço.

Nas últimas décadas, em toda a América Latina, surgiram nomes de escritoras que se dedicaram à produção de romances históricos, principalmente a partir dos anos 70. Na Argentina, os nomes mais conhecidos atualmente são María Esther de Miguel, com a obra *La amante del Restaurador* (2001), Carmem Verlichak, autora de *María Josefa Escurra* (1998), Elsa Drucaroff, que escreveu *La patria de las mujeres* (1999), e também a escritora Martha Mercader, que publicou outras ficções históricas além da obra *Juanamanela mucha mujer*.

A ação de *Juanamanuela mucha mujer* transcorre durante o período de vida da personagem que vai de 1818 a 1892, sendo fiel aos dados historiográficos que conhecemos. Alternam-se na narrativa dois períodos cronológicos bastante separados, que marcam o passado e o presente do relato. Esta marca diferenciadora permite a representação do passado e, ao mesmo tempo, a revisão crítica desse passado. Junto a uma linha temporal que descreve o presente, desenvolve-se, paralelamente, uma narrativa introspectiva, de tom intimista, quase confessional, que reconta o passado em meio a intermitentes ponderações da personagem-narradora no presente.

Em seu livro *Tudo no feminino*, Elódia Xavier (1991) analisa as obras de algumas escritoras brasileiras que escrevem a partir de 1960 e procura provar que a mulher escritora faz da “condição feminina” um elemento estruturante de sua obra. Xavier mostra, através da análise de importantes obras ficcionais contemporâneas escritas por mulheres, como a condição feminina conduz a uma duplicidade, uma divisão interior nas personagens femininas, que devem buscar, por meio da introspecção, da autobiografia e do tom intimista, uma identidade perdida ou negada constantemente por uma sociedade patriarcal e doméstica.

É justamente a partir dessa valiosa análise que Elódia Xavier faz da narrativa ficcional escrita por mulheres no Brasil, que analisamos o incômodo espaço que as personagens femininas ocupam no romance histórico contemporâneo *Juanamanuela mucha mujer*, considerado paradigma literário do que representam, na cultura argentina, certas figuras femininas.

Na Argentina de décadas atrás, era fácil se encontrar em salas e corredores das escolas públicas do país retratos de Juana Manuela Gorriti, de Remédios Escalada de San Martín, a esposa do general San Martín, de Mariquita Sánchez de Thompson, a dona do Salão onde pela primeira vez se cantou o Hino Nacional argentino, o de Manuelita Rosas, filha do ditador Juan Manuel de Rosas. Eram estas algumas das mulheres que formavam a galeria das eleitas, que

recebiam parte da glória destinada a seus pais, maridos ou parentes. Estas eram também as mulheres que freqüentavam os livros da história oficial. Todas, sem exceção, tinham sido bonitas, submissas, excelentes mães de família e, por isso, mereciam as honras sociais.

A figura real sobre a qual a escritora Martha Mercader contrói a personagem Juanamanela é um emblema dessa época, motivo pelo qual torna-se instigante perceber como se processa um dos objetivos do romance histórico contemporâneo, que é desconstruir pseudos-valores instalados no imaginário popular e oferecer versões de personalidades históricas que foram relevantes em diferentes momentos da história da América Latina.

É conveniente reiterar que o período histórico abordado pelo romance de Martha Mercader cobre quase todo o século XIX, retratando os anos da emancipação e da organização como países independentes de várias nações hispano-americanas. Nessas repúblicas nascentes, as lutas internas entre facções políticas tornavam difícil a convivência entre aqueles que almejavam o progresso e os que buscavam somente seu próprio benefício através de rentáveis cargos públicos, motivo das constantes revoltas, traições e insurreições que conformavam o universo masculino.

Nesse cenário marcado por campos de batalhas, lutas contra os espanhóis e, freqüentemente, entre os próprios compatriotas, razão pela qual não era difícil encontrar grupos de emigrantes marchando para o exílio, Martha Mercader compõe a cenografia que rodeia os anos de infância e de juventude da personagem Juanamanela.

Sobre o discurso feminino, vale destacar que a representação de mundo feita a partir da tal ótica permite o estabelecimento de uma perspectiva diferente, fora do centro e oposta à perspectiva masculina. É nesta perspectiva que a personagem central de *Juanamanela mucha mujer* configura seu discurso, como força geradora das prerrogativas femininas no âmbito da ficção.

A personagem-narradora se sobressai entre todas as mulheres da família Gorriti, inclusive as empregadas, que partem de Salta para Tarija, em função da perda do poder político do seu patriarca, José Ignacio Gorriti, fato que provocou o exílio de toda a família. A própria Juanamanuela se apresenta, ressaltando as diferenças existentes entre ela e o grupo feminino que se encontra a caminho de Tarija:

[...] En el primero recodo del camino, dentro de mi dolor comenzó a germinar una semillita... ¿de una planta que no le teme a la intemperie? Al subir la cuesta me alcé sobre los estribos y miré hacia atrás: nuestro castillo era un coágulo gris entre las sierras. Junto a tantas cosas queridas, allí quedaba la niña que yo había sido. Pero yo seguía respirando, sobre Malenita cabalgaba una adolescente alta, de tirabuzones medio revueltos por el madrugón [...], ojazos verdes, nariz buida, sonrisa enigmática de marsopa (por no darme pisto y llamarla giocondesca) y talle ceñido que se contoneaba con secreta, aunque pudorosa, comadrería, un personaje a punto de irrumpir en el mundo “de la realidad”, donde los hombres “hacían la Historia”.
 [...] No queriendo que me confundieran con las lloronas de la familia, me dejé penetrar por el aire de la madrugada con incierta esperanza, viva, entera, dispuesta a enfrentarme con lo desconocido, a probarme, por fin, desafiando toda clase de obstáculos; a empezar a vivir “de veras”. (*JMM*, 1982, p. 35-36).

Desde o início do fragmento já se pode perceber a força do discurso feminino que irrompe das palavras de Juanamanuela. Ela deixa para trás a menina para se transformar na mulher que irá lutar por seus direitos, defender uma posição e um espaço, enfim, embrenhar-se no “mundo da realidade”. Assumindo uma atitude ativa, não se permite chorar como as demais mulheres da família, pois isso representaria uma fraqueza e, na sua opinião, a dor da partida deveria ser um sentimento íntimo, sem nenhuma manifestação que revelasse fragilidade ou debilidade. Além disso, ela preparava seu espírito para enfrentar o desconhecido, disposta a desafiar todo e qualquer obstáculo com o qual se deparasse. Dessa maneira, consideramos que a personagem apropria-se da noção de feminino sem fraqueza e o entende como sinônimo de ser humano, fato que lhe permite ascender a uma nova e diferente perspectiva em relação às mulheres de sua época.

A protagonista, por meio de um jogo de espelhos, reflete situações que nos obrigam a pensar/repensar, nos dias atuais, o lugar que a mulher ocupa no universo dos homens, questionando sua liberação, sua independência e sua identidade. Esta refração/reflexão da personagem ficcional é válida tanto para o passado quanto para o presente, uma vez que as questões referentes à condição feminina assumiram outros contornos, mas mantêm sua atualidade.

Juanamanela, instalada no mundo ficcional, a partir da ótica diferenciada e privilegiada que lhe confere o papel de narradora e personagem, demonstra ter consciência de suas possibilidades e limites. Constrói então dois mundos superpostos, por meio da dualidade discursiva: um representado pela personagem-escritora e outro representado pela mulher que se autobiografa.

Como a escritora de romances folhetinescos e românticos, Juanamanela torna-se conivente com o gosto da época e os livros que escreve têm uma direção certa, o público feminino, ansioso por histórias românticas e sentimentais. Embora seja complacente em relação ao tipo de literatura que é obrigada a produzir, histórias adocicadas, com mocinhas, vilões e heróis, a personagem tem muito claro para si a sua situação intelectual, é consciente dos problemas que afetam não somente a ela própria, mas também as demais mulheres da época, como podemos notar no seguinte trecho do romance:

Con ideas nada claras, pero con los sentimientos confusos, me aferraba a un puñado de axiomas heredados de algún tatarabuelo testarudo: no dejarse poner el pie (ni nada por el momento) encima. Buscar una senda de rastros tenues, borrados por las arenas y los vientos. No como Mariquita Sánchez, que tuvo dos maridos – Thompson y Mendeville –, tampoco como Manuelita Sáenz, que tuvo un amante mandamás. Un camino nuevo para las mujeres de América. No ya una fugitiva, sino una Adelantada. (*JMM*, 1982, p. 254).

Juanamanela vislumbra a possibilidade de existir um “caminho novo para as mulheres da América”, que não seria atingido se as mulheres continuassem a se apoiar nos

homens. Os exemplos de Mariquita Sánchez, que teve dois maridos, e Manuela Sáenz, amante de Simón Bolívar, refletem a realidade da época, pois estas duas mulheres tentaram superar as barreiras impostas pela sociedade, foram ousadas, mas, de certa forma, fracassaram porque não conseguiram deixar de ser submissas aos homens que amaram. O caminho novo para as mulheres, de acordo com Juanamuela, só poderia ser trilhado se elas conseguissem se libertar do jugo masculino.

A dualidade refletida no discurso, que subdivide o texto entre a produção de folhetins românticos e o plano da autobiografia, evoca os problemas conjugais de Juanamuela com Manuel Isidoro Belzu, seu marido, um militar com idéias retrógradas, uma mentalidade tacanha, que, embora admirando muitas qualidades da mulher, empenha-se em calá-la:

A Belzu le encantaba que yo pescara al vuelo sus razones, tomaba nota como quien no quiere la cosa, de mis dispersas referencias a autores, a doctrinas, sedimento de conversas escuchadas de paso a Padre y Juan Ignacio Gorriti. Pero también le inquietaban nuestras diferencias. Yo había pasado la infancia en fincas con bibliotecas; él, en covachas con sebos y salitres, preparando pajuelas y luminarias para las fiestas religiosas, al lado de padres analfabetos.

Si mi entusiasmo por la plática se desmedía, me frenaba.

Y cuando una idea mía le parecía demasiado ‘refinada’, me llamaba unitaria. Yo protestaba. [...] (*JMM*, 1982, p. 176).

Manuel se enorgullecía de mi capacidad para ver las cosas de arriba a abajo, bajo el agua, patas para arriba, como fuera. De pronto se paralizaba, como si hubiera visto una tarántula. ¿Con quién estaba hablando? Ese amor por la coherencia y el riesgo no es propio de una mujer. Corrijo: no es propio de la mujer propia. (*JMM*, 1982, p. 180).

As diferenças culturais entre o casal, seguramente, seriam um dos motivos que provocaria o fracasso do casamento. A imagem da aranha conota a insegurança de Manuel Isodoro Belzu em face de uma mulher que conseguia enxergar além daquilo que qualquer homem aceitaria. Se as idéias de Juanamuela lhe pareciam arrojadas, como marido, Belzu tinha o direito de silenciá-la. Essa situação, somada ao fato de que Juanamuela descobre que o esposo tinha uma amante, acarreta a dissolução do matrimônio.

Na condição de mulher separada, Juanamanuela tem liberdade para organizar tertúlias literárias, às quais comparecem intelectuais da época, escritores, escritoras, artistas e membros destacados da sociedade. Numa dessas tertúlias, a personagem denominada Pastor Obligado, em um discurso elogioso a Juanamanuela, resume a sua atuação e a sua importância para as letras hispano-americanas nos seguintes termos:

Obligado dijo, entre otras cosas, que la señora Gorriti era: 'digna de personificar la más enérgica emancipación de la mujer Argentina. ¿Debe ésta sólo zurcir y coser, como estaba destinada en el coloniaje, bajo cuyo régimen, aquí como en el Perú, le era vedado el que sus conocimientos llegaran hasta leer en carta? Tal es la cuestión que esta valiente escritora aborda, no sin antes haber cruzado el Calvario'. (*JMM*, 1982, p. 282-283).

No discurso de Obligado estão confirmadas as principais preocupações de Juanamanuela em relação à mulher e à sua época. Em sua obra, principalmente em *Peregrinaciones de una alma triste*, *Oasis en la vida* e, sobretudo em *Lo íntimo*, salienta-se, conforme analisamos, a reivindicação da condição feminina. A emancipação da mulher surge como uma necessidade para as personagens femininas das obras mencionadas, fato que a escritora Martha Mercader transpõe fidedignamente para *Juanamanuela mucha mujer*, explicitando-o e fazendo com que esse tema venha à tona na maioria dos capítulos de seu livro. Por intermédio da atuação de Juanamanuela no romance, comprovamos que o conceito de feminino amplia-se e se desvincula de sua conotação tradicional.

Pela leitura do livro de Martha Mercader fica clara a importância de Juanamanuela Gorriti para a mudança social no que tange à condição feminina, que se operaria radicalmente em épocas posteriores. A partir de escritos como os da escritora saltenha e de sua reescritura por Mercader, é possível confirmar que a mulher conquistou seu espaço, assumiu uma posição destemida em todos os setores da sociedade e continua a lutar para solidificar e reafirmar esse espaço.

CONCLUSÃO

Se este romance se parece com as asas de uma mariposa – a história da morte fluindo para a frente, a história de uma vida avançando para trás, escuridão visível, oxímoro de semelhanças – também há de se parecer comigo, com os restos do mito que fui caçando pelo caminho, e com o eu que Ela era, com os amores e ódios do nós, com o que foi minha pátria e com aquilo que ela quis ser mas não pôde. Mito é também o nome de um pássaro que ninguém pode ver, e história significa busca, indagação: o texto é uma busca do invisível, ou a quietude do que voa.

Tomás Eloy Martínez

A literatura de expressão feminina é um assunto que até recentemente não recebia a devida atenção por parte da crítica. Foi somente a partir das últimas décadas do século XX que começaram a surgir vários textos teóricos e análises que se propuseram a trabalhar com a narrativa feminina, apontando suas especificidades e se firmando como um campo de pesquisa relativamente muito promissor.

Nossa intenção, com o presente trabalho, foi dar uma contribuição relevante a essa área, que se firma nos estudos literários pelo crescente interesse que tem despertado nos pesquisadores.

Não tratamos aqui da distinção entre a literatura produzida por homens ou por mulheres, mas procuramos descobrir como ocorre a conquista de um espaço feminino nas letras hispano-americanas, ou seja, como e de que forma se concretiza esse espaço num mundo praticamente dominado e comandado pelos homens num período específico, o século XIX.

Por meio da análise das obras *Oasis en la vida*, *Cocina ecléctica*, *Peregrinaciones de una alma triste* e *Lo íntimo*, da escritora Juana Manuela Gorriti, verificamos como essa autora trabalha a questão da feminilidade e sugere a construção ou a afirmação de um lugar para as mulheres, além daquele considerado único e exclusivo, o espaço interno da casa, compreendendo a sala, os quartos e a cozinha.

As personagens gorritianas, contrariamente ao que se verifica na sociedade, isto é, a submissão da mulher e o seu “encarceramento” num espaço restrito, partem para a conquista do mundo externo, lutam, apaixonam-se, sofrem e abandonam aquele paradigma romântico, de acordo com o qual a mulher deveria ser frágil, cordata e submissa.

Tais personagens geralmente viajam, percorrendo longas distâncias, fato que lhes permite vivenciar diferentes experiências e novas perspectivas de vida. Com isso, a mudança

que se opera nas personagens é flagrante, pois elas saem de um espaço interno, asfixiante, para conquistar a liberdade dos espaços externos.

Julia López, a protagonista de *Oasis en la vida*, embora seja uma das personagens mais românticas dentre aquelas criadas por Juana Manuela Gorriti, faz uma viagem de navio sozinha, de Burdeos a Buenos Aires. Vai a Burdeos para estudar música. Com a morte do pai, retorna a Buenos Aires, onde precisará trabalhar para se sustentar. Ainda que o narrador não proponha atitudes extremistas por parte da personagem, para que ela passe a ocupar os espaços exteriores e atue no mercado de trabalho, numa atitude de franca oposição ao mundo masculino pré-estabelecido, por meio da personagem Julia são levantadas algumas questões que serão fundamentais para a emancipação da mulher e seu acesso a direitos que só contemplavam o sexo masculino. Uma dessas questões diz respeito ao trabalho e, não obstante o fato de o futuro marido de Julia, Mauricio, proibi-la de trabalhar, através do discurso da personagem feminina fica enfatizada a necessidade da mulher colaborar com o homem, inclusive ajudando-o no sustento da casa, fora do espaço doméstico.

Em *Peregrinaciones de una alma triste*, a personagem principal, acometida por tuberculose, parte em viagem em busca da cura, momento no qual passa a narrar a sua história e também a de outras personagens que encontra pelo caminho. *Lo íntimo*, por sua vez, é um texto híbrido, no qual predomina o elemento autobiográfico. Nos vários fragmentos que compõem o relato, Juana Manuela Gorriti expõe seu mundo interior, suas preocupações, aflições, desnudando-se para o leitor pela revelação de particularidades de sua vida pessoal e profissional.

Cocina ecléctica é um livro bastante diferente dos anteriores, pois é uma obra na qual são recompiladas inúmeras receitas de cozinha, de várias partes da América Hispánica. Por meio dessas receitas, enviadas por mulheres de diferentes classes sociais, com diferentes ocupações como escritoras, donas-de-casa, religiosas etc, estabelece-se um amálgama

discursivo que põe em relevo uma pluralidade de vozes, uma vez que cada receita é acompanhada da informação sobre como foi obtida, para quem é indicada, os segredos e os temperos mais adequados para prepará-la. Dessa maneira, cada receita é um relato, uma voz diferente que se unifica com as demais e deixa entrever a intenção da organizadora do volume, a escritora Juana Manuela Gorriti, de estabelecer e propiciar a união e a interação dos países hispano-americanos por meio da arte da boa mesa.

Três dos quatro livros analisados, *Oasis en la vida*, *Peregrinaciones de una alma triste*, *Cocina ecléctica* são textos que referendam os espaços exteriores, seja através das personagens viajantes que vão em busca da liberdade e com a intenção implícita de conquistar realmente um espaço que é dominado pelo pólo masculino, nas duas primeiras obras, ou, ainda, por meio da proposta de integração dos países hispano-americanos que se verifica no terceiro texto mencionado.

Lo íntimo é um relato que se volta para os espaços interiores, pela revelação de experiências e acontecimentos narrados sob uma perspectiva autobiográfica e que transmite ao leitor o mundo interior de Juana Manuela Gorriti. Essas experiências íntimas também são reveladoras das lutas travadas pela escritora saltenha para fundar e garantir um espaço de expressão para a voz feminina.

Se Juana Manuela Gorriti, pela escritura de seus textos, buscou estabelecer um recatado protesto sobre a situação da mulher, protesto esse que às vezes é limitado pelo posicionamento da própria Juana Manuela de não polemizar e não ser alvo do ataque masculino, Martha Mercader, escritora argentina contemporânea, faz uma releitura especular da vida e da obra da escritora saltenha, através de um romance histórico que consolida e reafirma as conquistas iniciadas por Juana Manuela Gorriti.

Desse modo, *Juanamanuela mucha mujer* instaura uma relação interdiscursiva que visa à superação do incômodo espaço feminino, apontado nos escritos de Juana Manuela Gorriti.

Martha Mercader, por meio de seu romance histórico, expressa uma nova significação do conceito de feminino, retirando-lhe toda a conotação de fragilidade e propondo esse conceito como uma referência a um ser humano apto a enfrentar as dificuldades que a vida impõe e, mais que tudo, apto a atuar nos espaços exteriores, em todos os seus campos.

Em *Juanamanuela mucha mujer*, é reescrita a vida e a obra de Juana Manuela Gorriti, através de uma dualidade discursiva que procura mostrar a mulher que se defronta com o espaço doméstico, com a casa, o marido, os filhos, e a escritura de romances românticos com o objetivo de agradar o público-leitor feminino. Numa outra perspectiva narrativa, mostra a escritora intimista que, em tom autobiográfico, ressalta seus dramas, alegrias e sofrimentos. Desse modo, o romance desvela duas faces da escritora, uma empenhada em não desapontar suas leitoras e agir em conformidade com o *status quo* masculino e outra, centrada na sua intimidade, revelando suas preocupações com a realidade e com os problemas da mulher que vive no século XIX.

Pela dualidade discursiva apontada, é possível à protagonista do romance superar as dificuldades impostas pelo mundo masculino e assegurar a conquista do espaço feminino, que se inicia de modo um tanto tímido nos relatos de Gorriti e se alargam e ganham novas dimensões com a reescritura de Martha Mercader. Seu romance confirma e garante um espaço que precisou ser conquistado com imensas dificuldades, a partir do século XIX, mas que possibilitou às mulheres assegurar a igualdade de direitos em relação aos homens.

Portanto, a escritora Martha Mercader recriou poeticamente as obras e a vida de Juana Manuela Gorriti que, embora seja a fundadora da literatura de expressão feminina na Argentina, passou décadas esquecida e ignorada por leitores e críticos. Dessa maneira,

Mercader proporciona não só uma visibilidade maior às produções gorritianas, mas também atualiza, resemantiza, resignifica suas potencialidades, confirmando a existência de um espaço destinado à escritura feminina, que se inicia no século XIX e se firma nos séculos seguintes, de modo a assegurar sua importância e sua vitalidade no terreno das letras hispano-americanas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. CORPUS DE ANÁLISE

GORRITI, Juana Manuela. *Oasis en la vida*. Edición y prólogo de Liliana Zuccotti. Buenos Aires: Simurg, 1997.

_____. *Cocina ecléctica*. Edición y prólogo de Maria Rosa Lojo. Buenos Aires: Aguilar, 1999.

_____. *Peregrinaciones de una alma triste*. In: GORRITI, Juana Manuela. *Ficciones patrias*. Prólogo de Graciela Batticuore. Barcelona: Editorial Sol, 2001, p. 195-309.

_____. *Lo íntimo*. In: GORRITI, Juana Manuela. *La tierra natal. Lo íntimo*. Prólogo de Santiago Sylvester. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1998, p. 125-226.

MERCADER, Martha. *Juanamanuela mucha mujer*. Buenos Aires: Círculo de Lectores S. A., 1982.

2. TEXTOS CRÍTICOS

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

ALONSO, Amando. *Ensayo sobre la novela histórica*. El Modernismo en *La gloria de Don Ramiro*. Madrid: Gredos, 1987.

ARMUS, D. Entre médicos y curanderos. Cultura, historia y enfermedad en la América latina moderna. *La Nación*. Sección Cultura. Reseña de libros. 18 ago. 2002, p. 4.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. (A teoria do romance). Tradução de Aurora Forni Bernardini et al. 3. ed. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1993.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.

_____. *Estética de la creación verbal*. Traducción de Tatiana Bubnova. 1. ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2003.

_____. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. El contexto de François Rabelais. Versión de Julio Forcat y César Conroy. 3. reimposición. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

_____. *Hacia una filosofía del acto ético*. De los borradores y otros escritos. Prólogo y comentarios de Iris Zavala y Augusto Ponzio. Traducción del ruso de Tatiana Bubnova. Barcelona: Anthropos, 1997.

BARTHES, Roland. Da história ao real. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 143-171.

_____. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____ et al. *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1976.

BERG, Mary G. Juana Manuela Gorriti: narradora de su época (Argentina 1818-1892). In: OSORIO, Betty y JARAMILLO, María Mercedes. *Las desobedientes: mujeres de nuestra América*. Bogotá: Panamericana Editorial, 1997, p. 1-8. Disponível em <http://www.evergreen.loyola.edu/~tward/Mujeres/critica/berg-gorriti.htm>. Acesso em 27/12/2004.

_____. Escritoras hispanoamericanas del XIX y su importancia hoy. Actas X. (1989). p. 1-9. Disponível em: http://www.google.com.br/search?q=cache:L1MA_xnoL00J:cvc.cervantes.es/obref/aih... Acesso em 12/1/2005.

BORGES, Jorge Luis. Kafka y sus precursores. In: _____. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1960, p. 107-109.

_____. El jardín de senderos que se bifurcan. In: BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. 9. ed. Buenos Aires: Emecé, 1968, p. 97-111.

BOURNEUF, Roland e OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.

CAIRO, Luiz Roberto Velloso. *O salto por cima da própria sombra: o discurso crítico de Araripe Júnior: uma leitura*. São Paulo: Annablume, 1996.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 7. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.

CASALLA, Mario. *América Latina en perspectiva*. Dramas del pasado, huellas del presente. Argentina: Altamira Editorial, 2003.

CHKLOVSKI, Viktor. *La cuerda del arco*. Sobre la disimilitud de lo símil. Barcelona: Planeta, 1975.

CICERCHIA, Ricardo. *Historia de la vida privada en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Troquel, 1998.

COUTINHO, Eduardo. Sem centro nem periferia: é possível um novo olhar no discurso teórico crítico latinoamericano? In: *Literatura e memória cultural*. Anais do 2. Congresso ABRALIC. Belo Horizonte: ABRALIC, 1995, p. 621-633, v. 2.

DEMOUGIN, Jacques (dir.). *Dictionnaire des littératures française et étrangères*. Paris: Larousse, 1992.

DURÁN, Manuel. Notas sobre la imaginación histórica y la narrativa hispanoamericana. In: GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (comp.). *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana. Coloquio de Yale*. Caracas: Monte Ávila, 1984, p. 287-296.

ELMORE, P. La novela histórica em hispanoamérica: filiación y genealogía. In: _____. *La crisis de la representación en la novela histórica latinoamericana*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1997.

ESCARPIT, Robert. *Sociología de la literatura*. Barcelona: Edima, 1958.

ESTEVES, Antonio R. Lope de Aguirre e a história. *Anuario brasileiro de estudos hispánicos*. Consejería de la Embajada de España. 7: 167-189, 1997.

FRANCO, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana*. 15. ed. Barcelona: Ariel, 2002.

FREDERICK, Bonnie. Borrar al incluir, las mujeres en *La historia de la literatura argentina* de Ricardo Rojas. *Feminaria*. Buenos Aires. Año VIII, n. 15, noviembre 1995.

GALEANO, Eduardo. *Las venas abiertas de la América Latina*. México: Siglo Veintiuno, 1997.

_____. *As veias abertas da América Latina*. Tradução de Galeno de Freitas. 43. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

GAY, Peter. *O estilo da história*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, s/d.

GOTLIB, Nádía Battella. A literatura feita por mulheres no Brasil. In: BRANDÃO, I. e MUZART, Z. L. (org.). *Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Ed. Mulheres, Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2003, p. 19-72.

GUILLÉN, Cláudio. *Literature as system*. Princeton: Princeton University Press, 1971.

HABERMAS, Jurger. *El discurso filosófico de la Modernidad*. (Doce lecciones). Traducción de Manuel Jiménez Redondo. Buenos Aires: Aguilar, 1989.

KADIR, Djelal. Historia y novela: dramatización de la palabra. In: GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, Roberto (comp.). *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana. Colóquio de Yale*. Caracas: Monte Ávila, 1984, p. 297-307.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. O gênio feminino. *O Estado de São Paulo*. Cultura. Caderno 2, 21 out. 2002.

KURLAT, Silvia. Martha Mercader. p. 1-2. Disponível em <http://www.hope.edu/latinamerican/mercader.html>. Acesso em 27/12/2004.

LOJO, María Rosa. Exorcismos culinarios para un alma triste. Prólogo. In: GORRITI, Juana Manuela. *Cocina ecléctica*. Buenos Aires: Aguilar, 1999, p. 7-21.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Tradução de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

_____. *La estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1982.

LUKÁCS, Georg. *La novela histórica*. Tradução de Jasmin Reuter. 3. ed. México: Era, 1977.

_____. *Teoría de la novela*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1966.

MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, A. *Historia y ficción en la novela venezolana*. Caracas: Monte Ávila, 1991.

MATA INDURÁIN, Carlos. Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica. In: SPANG, K. et al (ed.). *La novela histórica*. Teoría y comentarios. Barañáin: Universidad de Navarra, 1995, p. 13-63.

MATAIX, Remedios. *La escritura (casi) invisible*. Narradoras Hispanoamericanas del siglo XIX. Universidade de Alicante, n. 16, 2003. Disponível em <http://www.google.com.br/search?q=cache:Z14fr3WW14MJ:publicaciones.ua.es/Libros...> Acesso em 01/01/2005.

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

MILTON, Heloisa Costa. Comparações plausíveis: uma leitura de *Macunaíma* à luz da picaresca clássica. *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*. Consejería de la Embajada de España, 1991, p. 179-192.

_____ e SPERA, Jeane Mari Sant'ana (org.). *Estudos de literatura e lingüística*. Assis: Arte e Ciência, 2001.

_____. *A picaresca espanhola e 'Macunaíma' de Mário de Andrade*. (Dissertação de Mestrado). São Paulo, FFLCH-USP, 1986.

_____. *As histórias da história*. Retratos literários de Cristóvão Colombo. (Tese de Doutorado). São Paulo, FFLCH-USP, 1992.

MIZRAJE, Gabriela. *Feminaria literária*. *Feminaria*. Año IV, n. 11, noviembre 1993.

MONTALVO, Graciela. *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1999.

MORALES, Ernesto. *Literatura argentina*. 1. ed. Buenos Aires: Editorial Atlántida S. A., 1944.

MORENO, María. Martha Mercader. *Las 12 – Miradas de mujeres en Página 12*. Disponible em <http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Las12/01-12-14/NOTA.HTM>. Acceso em 27/12/2004.

MUKAROVSKI, Jan. *Escritos de estética y semiótica del arte*. (Selección, notas y bibliografía de Jordi Llovet). Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

NASH, Mary. Dos décadas de la historia de las mujeres en España: una reconsideración. In: *Zona Franca*. Rosario, año III, n. 3, 1994.

OSORIO, Betty y JARAMILLO, María Mercedes (eds.). *Las desobedientes: Mujeres de nuestra América*. Bogotá: Panamericana Editorial, 1997. 131-146. Disponible em: <http://www.evergreen.loyola.edu/~tward/Mujeres/critica/berg-gorriti.htm>. Acceso em 27/12/2004.

PESSANHA, José Américo Motta. História e ficção: o sono e a vigília. In: RIEDEL, Dirce C. (org.). *Narrativa, ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

REIS, Carlos. *Técnicas de análise textual*. 3. ed. rev. Coimbra: Almedina, 1992.

ROCK, David. *Argentina 1516-1987*. Desde la colonización española hasta Alfonsín. Traducción de Nestor Míguez. 4. ed. Madrid: Alianza Editorial. 1994.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. Carnaval, antropofagia e paródia. Tradução de Selma Calasans Rodríguez. *Tempo Brasileiro*, n. 62, julho/setembro, 1980.

_____. La novela histórica: otra perspectiva. In: GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. (comp.). *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana. Coloquio de Yale*. Caracas: Monte Ávila, 1984, p. 169-183.

ROJAS, Ricardo. *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: s/ed., 1922, 3 v.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase e cia*. São Paulo: Ática, 2003.

SELISTRE, Maria Tereza. *Retratos de mulher na literatura: Brasil e Argentina (1960-1990)*. (Tese de Doutorado). Rio Grande do Sul, PUCRS, 2000.

SILVA, Vítor M. de Aguiar e. *Competencia lingüística y competencia literaria*. Sobre la posibilidad de una competencia generativa. Madrid: Gredos, 1980.

SYLVESTER, Santiago. Juana Manuela Gorriti: exílio y pertenencia. Prólogo. In: GORRITI, Juana Manuela. *La tierra natal. Lo íntimo*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1998, p. 13-27.

TADIÉ, Jean-Yves. *A crítica literária no século XX*. Tradução de Wilma Freitas Ronald de Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand, 1992.

TEZZA, Cristovão. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o Formalismo Russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

VAN DIJK, Teun. *Some aspects of text grammars. A study in theoretical linguistics and poetics*. La Haya: Mouton, 1972.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história. Foucault revoluciona a história*. Tradução de Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: UNB, 1982.

VIÑAS PIQUER, David. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel, 2002.

WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário. In: _____. *Trópicos do discurso*. Ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: Edusp, 1994, p. 97-116.

XAVIER, Elódia. *Tudo no feminino, a mulher e a narrativa brasileira contemporânea*. Coletânea de ensaios. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

ZUCCOTTI, Liliana. Prólogo. In: GORRITI, Juana Manuela. *Oasis en la vida*. Buenos Aires: Simurg, 1997, p. 7-21.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ACHA, Omar y HALPERIN, Paula (comp.). *Cuerpos, géneros y identidades*. Estudios de historia de género en Argentina. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2000.

ALEMANY BAY, Carmen. *Muestuario de narradoras hispanoamericanas del siglo XX: mucho ruido y muchas nueces*. Anales de Literatura Española. Universidad de Alicante, n. 16, 2003, p. 1-87. Disponible em: http://www.google.com.br/search?q=cache:9VtQJF51H_MJ:publicaciones.ua.es/Libros... Acesso em 12/1/2005.

ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz. *Literatura/sociedad*. Buenos Aires: Edicial, 1993.

AMORA, Paulo. *A rebelião das mulheres em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Edições RGD, 1968.

ANTUNES, Nara Maia. *Jogo dos espelhos*. Borges e a teoria da literatura. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1982.

ARENDDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. Tradução de Mauro W. Barbosa de Almeida. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BACHELAR, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BATTICUORE, Graciela. Fervores patrios: Juana Manuela Gorriti. In: JITRIK, Noé (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2002, p. 589-612, v. 2.

_____. *El taller de la escritora*. Veladas literarias de Juana Manuela Gorriti. Buenos Aires (1876-8-1892). Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1999.

_____ y ZUCCOTTI, Liliana. Papeles de entrecasa. Juana Manuela Gorriti. *Latin American Studies Association*. Guadalajara, México. Abril 17-19, 1997, p. 1-15.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio D'Água, 1984.

BOCCHETTI, Alessandra. *Lo que quiere una mujer*. Historia, política, teoría. Escritos, 1981-1995. Traducción Maité Larrauri. 2. ed. Madrid: Ediciones Cátedra, Universidad de Valencia. Instituto de la mujer. 1999.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. 15. ed. Madrid: Cátedra, 1992, 2v.

CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté. *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*. Hacia una tipología de la narración en primera persona. Barcelona: Anthropos, 1998. Biblioteca Artes – Literatura. (Colección: Autores, Textos y Temas/Literatura).

CLEMENT, Catherine e KRISTEVA, Julia. *O feminino e o sagrado*. Tradução de Rachel Gutierrez. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

COELHO, Eduardo Prado (sel. e introd.). *Estruturalismo*: antologia de textos teóricos. São Paulo: Martins Fontes, s/d.

CORTÁZAR, Julio. La autopista del sur. In: _____. *Cuentos Completos*. Buenos Aires: Alfaguara, 1994, p. 505-523, t.2.

CUNHA, Gloria da. *La narrativa histórica latinoamericana*. Buenos Aires: Corregidor. 2004.

DIEGO, José Luis de. Relatos atravesados por los exilios. In: JITRIK, Noé (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2002, p. 438-491, v. 11.

DRUCAROFF, Elsa. La narración gana la partida. In: JITRIK, Noé (dir.). *Historia crítica de la literatura Argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2002, p. 7-15, v. 11.

_____. Pasos nuevos en espacios diferentes. In: JITRIK, Noé (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2002, p. 461-491, v. 11.

DURÁN, Rosa Navarro. *La mirada en el texto*. Comentarios de textos literarios. Barcelona: Ariel, 1995.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. 6. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Obra aberta*. Tradução de Giovanni Cutolo. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.

EFRÓN, Anália. *Juana Gorriti*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.

EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura*. Formalistas Russos. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1976.

ESTRADA, Santiago. Juana Manuela Gorriti. Prólogo. In: GORRITI, Juana Manuela. *La tierra natal. Lo íntimo*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1998, p. 31-37.

FERNÁNDEZ, Macedônio. *No toda vigília es la de los ojos abiertos*. Buenos Aires: M. Gleizer Editor, 1927.

FOFFANI, Enrique y MANCINI, Adriana. Más allá del regionalismo: la transformación del paisaje. In: JITRIK, Noé (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2002, p. 261-291, v. 11.

GIUFRÉ, Mercedes. *En busca de una identidad* (La novela histórica en Argentina). Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2004.

GLAVE, Luis Miguel. Letras de mujer. p. 1-17. Disponible em: <http://fractal.com.mx/F3glave.html>. Acceso em 9/1/2005.

GUEDES, Peonia Viana. *Em busca da identidade feminina: os romances de Margaret Drable*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

HÉLLER, Agnes y FERENC, Fehér. *Políticas de la posmodernidad*, ensayos de crítica cultural. Traducción de Montserrat Gurguú. Barcelona: s/ed., 1989.

IGLESIA, Cristina. *El ajuar de la patria*. Ensayos críticos sobre Juana Manuela Gorriti. Buenos Aires: Feminaria Editora, 1993.

_____. Presentación de “El taller de la escritora. Veladas literarias de Juana Manuela Gorriti” de Graciela Batticuore. p. 1-2. Disponible em <http://www.beatrizviterbo.com.ar/presenta.asp?vernovedad=110>. Acceso em 9/1/2005.

JITRIK, Noé. *Historia e imaginación literaria*. Las posibilidades de um género. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1995.

LASTROS, A. M. Espejo de dos rostros: modernidad y postmodernidad en el tratamiento de la historia. In: KOHUT, K. (ed.). *La invención del pasado*. La novela histórica en el marco de la posmodernidad. Frankfurt/Madrid: s/ed., s/d.

LUNA, Félix (dir.). *Juana Manuela Gorriti*. Buenos Aires: Planeta, 2001. (Colección Grandes Protagonistas de la Historia Argentina).

_____. La independencia argentina y americana. (1808-1824). *La Nación*. s/d.

LUQUE, Cecilia Inés. De las historias de amor a las historias de vida: la renovación del imaginario social de la nación. p. 1-6. Disponible em: http://www.elhilodeariadna.com/Ariadna_inter/main_articulo.asp?ID=6&ID_Seccion=... Acceso em 27/12/2004.

MASSIELO, Francine. *La mujer y el espacio público*. El periodismo femenino en la Argentina del siglo XIX. Buenos Aires: Feminaria Editora, 1994.

_____. *Entre civilización y barbárie*. Mujeres, nación y cultura en la Argentina moderna. Estudios culturales. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1997.

MATOS, Maria Izilda S. *Por uma história da mulher*. São Paulo: EDUSC, 2000.

MIZRAJE, María Gabriela. La escritura velada (historia y biografía en Juana Manuela Gorriti). p. 1-11. Disponible em: <http://www1.lanic.utexas.edu/project/lasa95/gorriti.html>. Acceso em 27/12/2004.

MONTALVO, Graciela. *La sensibilidad amenazada*. Fin de siglo y Modernismo. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1994.

NAVARRO GRAIÑO, Graciela (coord.). *Feminismo y misoginia en la literatura española*. Fuentes literarias para la historia de las mujeres. Madrid: Narcea S. A. Ediciones, 2001.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. – (Acadêmica; 16).

NUNES, Benedito. *Narrativa histórica e narrativa ficcional*. In: RIEDEL, Dirce C. (org.). *Narrativa: ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988, p. 9-35.

NYE, Andréa. *Teoria feminista e as filosofias do homem*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Ventos, 1988.

OCHANDO AYMERICH, Carmen. *La memoria en el espejo*. Aproximaciones a la escritura testimonial. Pensamiento crítico. Pensamiento utópico. Barcelona: Anthropos, 1998.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Literatura comparada, intertexto e antropofagia*. In: _____. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 91-99.

PONS, María Cristina. El secreto de la Historia y el regreso de la novela histórica. In: JITRIK, Noé (dir.). *Historia crítica de la literatura Argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2002, p. 97-116, v. 11.

PORTELA, Eduardo. *Fundamentos da investigação literária*. Rio de Janeiro: s/ed., 1974.

PRADO, Maria Lígia. *América Latina no século XIX*. Tramas, telas e textos. Rio de Janeiro: EDUSC, 2000.

PRIETO, Adolfo. *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina*. 1820-1850. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

QUEVEDO, Francisco de. *El Buscón*. Organización de Américo Castro. Madrid: Espasa-Calpe, 1960.

ROMERO, José Luis. *Latinoamérica*. Las ciudades y las ideas. México: Siglo Veintiuno, 2001.

SARAMAGO, José. Embargo. In: _____. *Objecto Quase*. Lisboa: Caminho/Campo da Palavra, 1984, p. 36-50.

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

TEIXEIRA, Ivan. Estruturalismo. *Cult: Revista Brasileira de Literatura*. São Paulo: Lemos Editorial, 15: 34-37, 1998.

TRISTÁN, Flora. *Mi vida*. Barcelona: Del Nuevo Extremo, 2003.

URZAGASTI, Jesús. A propósito de la novela *Ceniza del viento* de Édgar Ávila Echazú. *Perdurando en la memória como ficción*. p. 1-2. Disponível em: http://www.laprensa.com.bo/fondo_negro/20040711/art03.htm. Acesso em 27/12/2004.

VARGA, A. Kibédi. *Teoria da literatura*. Tradução de Tereza Coelho. Lisboa: Presença, 1981.

VARGAS LLOSA, Mario. *La verdad de las mentiras*. Ensayos sobre literatura. 2. ed. Barcelona: Seix Barral, 1990.

V. V. A. A. *Historia de las mujeres en la Argentina*. Colonia y siglo XIX. Tomo I. Buenos Aires: Taurus, 2000.

WELLEK, René e WARREN, Austin. Literatura geral, literatura comparada, literatura nacional. In: _____. *Teoria da literatura*. Tradução de José Palla e Carmo. 2. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1971.

WOOLF, Virginia. *Kew Gardens. O status intelectual da mulher. Um toque feminino na ficção. Profissão de mulheres*. Tradução de Patrícia de Freitas Camargo e José Arlindo F. de Castro. São Paulo: Paz e Terra, 1997.



Retrato de Juana Manuela Gorriti. Tratamento digital sobre o desenho de Henri Meyer, capa da obra *Grandes Protagonistas da História da Argentina*. In: LUNA, Félix (dir.). *Juana Manuela Gorriti*. Buenos Aires: Planeta, 2001.

ANEXOS

1. JUANA MANUELA GORRITI: NARRADORA DE SU ÉPOCA (ARGENTINA 1818-1892)

Mary G. Berg

Harvard University

Juana Manuela Gorriti es, sin duda, la más insistente y la más convocante de las escritoras del siglo pasado.

María Gabriela Mizraje

Juana Manuela Gorriti, una de las novelistas más renombradas del siglo XIX, famosa por sus tertulias literarias convocadas durante décadas en Lima y Buenos Aires y por sus más de setenta novelas, memorias, biografías y colecciones de cuentos, todavía representa una figura ejemplar de liberación femenina. Su vida aventurosa ha sido enfoque en el siglo XX de una serie de novelizaciones, las más recientes la exitosa *Juanamanuela mucha mujer* de Martha Mercader (Buenos Aires, 1980) y *En las nieves rosadas del Ande* de Joaquín Aguirre Lavayen (Santa Cruz de la Sierra, 1991). Parece que Gorriti nació rebelde y prosiguió durante toda su vida el camino – literalmente, por ser viajera casi constante – de desafío al conformismo.

Juana Manuela Gorriti nació en Horcones, hacienda situada en la provincia de Salta, Argentina, el 15 de junio de 1818, en plena época revolucionaria, en el seno de una familia dedicada a la causa de la independencia. Su padre, José Ignacio Gorriti, combatió al lado del General Belgrano en las batallas de Tucumán (1812) y Salta (1813), fue delegado al Congreso de Tucumán en 1816 y también gobernador de Salta en dos ocasiones.

Juana Manuela Gorriti fue la séptima de ocho hijos. Pasó sus primeros años en el rancho de Horcones, donde su padre era comandante de una fuerza armada primero como coronel y después en calidad de general. Allí conoció la pequeña Gorriti al General Güemes, el famoso líder de las tropas gauchas de Salta. Existen varios relatos que describen a Juana Manuela Gorriti como una niña excepcionalmente despierta y bonita, con rizos dorados y ojos vivaces, temeraria y aventurera. Cuando tenía unos seis años, una de sus tías se la llevó a Salta para estudiar en una escuela de convento, pero como la niña no pudo tolerar que la encerraran, se enfermó y poco después volvió a su casa, acabando así su educación formal. Se convirtió en una lectora ávida de cualquier libro que caía en sus manos y escribía cuentos desde muy joven. El 13 de noviembre de 1831, después de varios años de guerra civil, el general Gorriti, quien combatía en el lado unitario, fue derrotado por el federalista Juan Facundo Quiroga, el temido “Tigre de los Llanos”. El general Gorriti huyó a Bolivia, donde se estableció en Tarija, cerca de la frontera, y después en Chuquisaca, donde estaba exiliado su hermano, el canónigo Juan Ignacio Gorriti, célebre activista del movimiento de independencia. José Ignacio Gorriti fue acompañado en su exilio por toda su familia y también por los generales Puch y Arenales y otras dos mil personas que cruzaron la frontera de Bolivia con él. José Ignacio Gorriti murió en Chuquisaca en 1835.

En 1832, la joven Juana Manuela Gorriti conoció a Manuel Isidoro Belzú, oficial del ejército boliviano, y se casó con él en 1833, a los catorce años. Al parecer, Gorriti tuvo tantos problemas para adaptarse a su vida de casada como los tuvo para ser pupila dócil en el convento. Muchos años después, incluyó una serie de memorias de estos días en su colección *Misceláneas*; recuerda cómo era vivir en pueblitos bolivianos donde los soldados jóvenes y sus mujeres se divertían (escandalosamente se decía) con fiestas, apuestas, charadas y juegos. En los altos círculos sociales bolivianos, se hablaba mucho de la conducta poco decorosa de los cónyuges: se decía que Belzú tenía muchísimas amantes, y que su esposa se comportaba con poca seriedad y que era muy amiga del entonces presidente Ballivián. Pero el sumamente ambicioso Belzú avanzó rápidamente en su carrera. Nacieron de esta unión dos hijas, Edelmira y Mercedes. Se dice que Gorriti hizo un viaje a Horcones en 1842, pero que después de una breve visita retornó a La paz, donde se dedicó a sus hijas y a escribir.

Cuando Belzú fue desterrado por conspirar contra el gobierno, su mujer y sus hijas le acompañaron al Perú. *La quena*, una novela juvenil de Gorriti, una historia de amor entre una princesa incáica y un español, quizás escrita cuando la autora tenía dieciocho años, fue publicada por entregas en *La Revista de Lima* en 1845, la primera de muchas novelas, artículos y cuentos que publicaría rápidamente uno detrás del otro. Más adelante, Belzú volvió a Bolivia solo y fue ministro bajo el mando del general Velasco, quien subió a la presidencia en 1847. Belzú encabezó un golpe militar que derrocó a Velasco en diciembre de 1848. Gobernó como dictador hasta 1850 y como presidente constitucional de 1850 a 1855. Gorriti permaneció en Lima con sus hijas, y para mantenerse abrió una escuela primaria y también un colegio para señoritas. Inició una serie de veladas literarias que atrajo a los escritores más destacados de la época, como Ricardo Palma, Carolina Freire de Jaimes, Abelardo Gamarra, Juana Manuela Lazo de Eléspuro, y muchos otros. Años después Ricardo Palma la recordaría con cariño: “La Gorriti, sin escribir versos, era una organización altamente poética. Los bohemios la tratábamos con la misma llaneza que a un compañero, y su casa era para nosotros un centro de reunión.” Su hija Edelmira volvió a Bolivia y se casó con el general Jorge Córdoba, quien sucedió a Belzú en la presidencia en 1855. Gorriti tuvo otros dos hijos en Lima: Julio Sandoval y Clorinda Puch. Aunque nunca reveló quiénes eran los padres (por lo menos en sus escritos publicados – se puede soñar que algún día se encuentren cartas suyas), Clorinda y Julio vivieron muy abiertamente con su madre. Clorinda murió en la adolescencia, pero Julio seguía siendo el compañero fiel de su madre hasta que ésta murió. Durante todos estos años juveniles en Lima, ella siguió escribiendo y publicando prolíficamente en revistas peruanas como *El Liberal*, *Iris* y *La Revista de Lima*, y argentinas como la *Revista del Paraná* y *La Revista de Buenos Aires*. Los diarios de Lima publicaron sus novelas en los suplementos y éstas eran reproducidas en muchos diarios y revistas de Chile, Colombia, Ecuador, Argentina (después de la caída de Rosas) e incluso en Madrid y París.

En 1863, se anunció la publicación en Buenos Aires de una edición de dos volúmenes, por suscripción, de novelas cortas y ensayos de Juana Manuela Gorriti, con el título de *Sueños y realidades*. En tres ocasiones se perdieron los manuscritos cuando transitaban hacia Buenos Aires y Gorriti los tuvo que volver a escribir a partir de sus apuntes. Los volúmenes por fin fueron publicados en 1865, recibieron críticas muy favorables, y Gorriti fue aclamada como escritora argentina, a pesar de que llevaba tantos años viviendo en el extranjero.

Bolivia había padecido golpes militares en 1857, en 1860, y en 1864, el último cuando Melgarejo derrocó a Achá. Justo cuando Melgarejo estaba consolidando su poder, Belzú retornó de Europa, reunió a sus tropas y marchó hacia La Paz, donde fue aclamado por las multitudes. Su hija Edelmira encabezó los combates callejeros contra Melgarejo. En el momento de proclamar su triunfo el 28 de marzo de 1865, Belzú fue asesinado por el propio Melgarejo, que simuló abrazarle y le apuñaló. En esa misma época, Juana Manuela Gorriti estaba en La Paz para visitar a sus hijas; como en Lima, había abierto una escuela para

señoritas y escribía prolíficamente. Aunque nunca se había reconciliado con su esposo, y que se sepa, no tuvieron contacto directo en los veinte años desde su separación, cuando le comunicaron la muerte de Belzú, eran evidentes la confusión general y la necesidad de alguien que se encargara de reestablecer el orden. Como viúda ejemplar, Gorriti exigió que le entregaran el cuerpo de Belzú y, apoyada por sus hijas, organizó un velorio al que asistió muchísima gente. Más de ocho mil personas, principalmente mujeres, se reunieron en las exequias de Belzú para escuchar la oración de Gorriti que rendía un elocuente tributo a la gran popularidad pública de su marido. Gorriti se convirtió en la figura que encabezaba un movimiento que exigía venganza por la muerte de Belzú y, por este motivo, al poco tiempo tuvo que salir de Bolivia. Volvió a establecerse en Lima. Escribió una biografía sumamente discreta de Belzú, publicada en *Panoramas de la vida* de 1876, que dice de sus problemas matrimoniales solamente que “demasiado jóvenes ambos esposos, no supieron comprender sus cualidades ni suportar sus defectos y aquellas dos existencias se separaron para no volver a reunirse sino en la hora suprema al borde del sepulcro.”

Cuando los españoles sitiaron a Callao, Perú en 1866, Juana Manuela Gorriti se convirtió en una heroína de la resistencia peruana, arriesgando su vida una y otra vez para rescatar heridos. Luego le fue concedida la condecoración más importante otorgada por el gobierno peruano al valor militar: la Estrella del 2 de Mayo. Publicó varias versiones de sus memorias de esta invasión.

Gorriti siguió publicando novelas y ensayos; una serie de sus novelas cortas apareció en 1874 en *El Álbum* de Lima, fundado por su amiga, la escritora peruana Carolina Freyre de Jaimes. En 1874, Gorriti y el poeta Numa Pompilio Yona fundaron el periódico *La Alborada de Lima*. En febrero de 1875, Gorriti salió de Lima, pasando por Valparaíso y Montevideo en camino a la Argentina. Estaba en Buenos Aires en 1875 cuando el Senado y la Cámara de Diputados aprobaron una ley especial mediante la cual el gobierno se le proporcionó una pensión por ser hija del general Juan Ignacio Gorriti. Se anunció la publicación en dos tomos de obras suyas bajo el título *Panoramas de la vida*, y Gorriti se apresuró para terminar su nueva novela *Peregrinaciones de una [sic] alma triste* para poder incluirla en la colección. La novela relata las aventuras de una viajera peruana muy observadora que recorre altiplanos andinos y selvas amazónicas, zonas rurales y ciudades, pasando por Chile, Paraguay y Argentina hasta el Brasil. Gorriti dedicó *Peregrinaciones* a las mujeres de Buenos Aires y los volúmenes se publicaron en 1876. Un grupo de admiradores de la autora reunió un álbum con unas sesenta composiciones escritas en su honor y se lo ofreció en una reunión pública el 18 de septiembre de 1875. Las damas de Buenos Aires también organizaron una ceremonia en honor de Gorriti el 24 de septiembre, 1875, y ahí le ofrecieron una estrella de oro grabada. En noviembre de 1875 Gorriti retornó a Lima, donde fue recibida con entusiastas ceremonias. Volvió a abrir su escuela, y su salón literario era de nuevo el más prestigiado de Lima. Allí se reunían narradores como Ricardo Palma, Clorinda Matto, Mercedes Cabello, y otros artistas y escritores. Los miércoles por la noche, un grupo de treinta a cuarenta mujeres y hombres solía reunirse durante unas seis a ocho horas para conferencias y discusiones sobre temas de la actualidad. Muchas de las conferencias estaban relacionadas con la educación de las mujeres y con el papel de éstas en la sociedad contemporánea. Se exhibían cuadros y dibujos. Las actas de diez de estas veladas (del 19 de julio al 21 de septiembre de 1876) se publicaron en 1892, en un tomo proyectado como el primero de una serie. Estas actas y los muchos comentarios periodísticos sobre estas reuniones ofrecen un fascinante panorama de la intensidad de la vida intelectual de Lima en aquella época. En estas veladas, Juana Manuela Gorriti presentó una serie de textos originales, al igual que su hija, Mercedes Belzú de Dorado, poeta muy admirada.

Al expirar su visa peruana, Gorriti retornó por mar a Buenos Aires a finales de 1877. Viajó por el norte de la Argentina en enero de 1878, pero fue detenida en Tucumán por

inundaciones durante dos meses y no pudo llegar a Salta, lugar que habría querido volver a visitar. Los siguientes meses de 1878 los dedicó a preparar una nueva colección de relatos, discursos, recuerdos de viajes y otros ensayos, la cual fue publicada a finales del año bajo el título de *Misceláneas*. En aquellos días, inició su amistad con la escritora Josefina Pelliza. En julio de 1878 recibió noticias de que su hija Mercedes estaba enferma en el Perú. Cuando Mercedes murió en abril de 1879, Gorriti quiso volver a Buenos Aires pero no pudo hacerlo por la guerra entre Chile y la alianza de Perú y Bolivia. Presenció los asaltos de Lima en 1881 y escribió sobre la devastación ocasionada por la guerra. No fue hasta fines de 1882 que pudo regresar a Buenos Aires, después de una estadía en La Paz, pero pronto solicitó otra visa para salir, la cual le fue concedida el 28 de agosto de 1883.

Gorriti regresó por mar al Perú y llegó a Lima a principios de 1884, pero, siempre anhelante de cambio y de aventura, volvió a partir para Buenos Aires a finales de ese mismo año. En agosto de 1886 visitó Salta, viajando por ferrocarril hasta donde era posible. *La tierra natal*, publicada en 1889, describe el regocijo de este viaje al lugar donde había pasado su niñez. Al volver a Buenos Aires estuvo rodeada de buenos amigos y siguió escribiendo novelas y comentarios sobre la vida contemporánea. Fundó el periódico *La Alborada Argentina*, donde publicó elocuentes artículos sobre la capacidad, los derechos y la educación de las mujeres. Josefina Pelliza, Eduarda Mansilla y muchas otras escritoras se unieron con ella en esta investigación y exploración del papel de la mujer en la vida pública nacional. En 1886, Gorriti publicó *El mundo de los recuerdos*, otra colección de cuentos, leyendas, artículos y memorias. *Oasis en la vida*, una novela corta, apareció en 1888, un libro de recetas culinarias en 1890, y una serie de biografías breves (*Perfiles*) en 1892. Trabajó en una nueva serie de memorias que serían publicadas bajo el título de *Lo íntimo* en 1893. Padeció de neuralgias durante varios años y murió de pulmonía el 6 de noviembre de 1892, a los setenta y cinco años, en Buenos Aires. Su funeral fue una ocasión pública donde el poeta Carlos Guido y Spano y otras personalidades pronunciaron oraciones. Varios diarios de Buenos Aires, Lima y La Paz dedicaron números a artículos sobre Juana Manuela Gorriti y su obra. Clorinda Matto de Turner, el 19 de noviembre de 1892, en *Los Andes* de Lima, escribió un resumen de la vida de su amiga que incluía una larga lista de los libros más conocidos de Gorriti y recordaba a sus lectores que “ninguna otra escritora Americana y aún europea puede ofrecer al mundo de las letras un legado más rico”.

La gran originalidad de Juana Manuela Gorriti consiste no solamente en su producción de una inmensa cantidad de relatos cuyo interés perdura hasta hoy, sino en la fusión extraordinaria de su propia voz personal con los temas históricos de sus narraciones; combinó sus propias memorias con la ficción, su autobiografía con sus invenciones. Durante las primeras décadas del siglo XX, como los escritos de Gorriti no cabían dentro de las fórmulas y definiciones convencionales que la historia literaria establecía para la novela y el cuento, sus obras se leían menos. Pero ahora, con nuevo interés en las formas híbridas de la expresión narrativa, y con más admiración por las mujeres transgresoras y desobedientes, sus libros se editan de nuevo y se comentan con gran entusiasmo. Cristina Iglesia, en su prólogo a *El ajuar de la patria: Ensayos críticos sobre Juana Manuela Gorriti* (1993), observa que “sin duda la mayor audacia de Gorriti consiste en postularse como *escritora patriota* y narrar desde allí la leyenda nacional. Escribe sobre ‘cuestiones de hombres’ y, al hacerlo, entabla con los escritores una disputa. Toda su obra puede leerse como la voluntad de sostener este desafío”.

BIBLIOGRAFÍA

Obras principales de Juana Manuela Gorriti, en orden cronológico:

Un año en California. Buenos Aires: El Nacional, 1864. Revisado y reimpresso en *Panoramas de la vida* como “Un viaje al país del oro”.

Sueños y realidades. Ed. Vicente G. Quesada. Intro. José María Torres Caicedo. Epílogo y selección de reseñas periodísticas de Vicente G. Quesada. 2 vols. Buenos Aires: Casavalle, 1865. Segunda edición, con prol. José María Torres Caicedo. 2 vols. Buenos Aires: Biblioteca de “La Nación”, 1907.

Biografía del general Don Dionisio de Puch. Paris: n.p., 1868. *Vida militar y política del general Don Dionisio de Puch*. 2ª edición, corregida y aumentada. Paris: Imprenta Hispano-americana de Rouge Hermanos y Comp., 1869.

El pozo del Yocci. Paris: n.p., 1869. También ed. prol. Arturo Gimenez Pastor. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina, Sección de documentos, Serie 4, Novela, vol. 1, 5, 1929.

Panoramas de la vida; colección de novelas, fantasías, leyendas y descripciones americanas. Prol. Mariano Pelliza. 2 vols. Buenos Aires: Casavalle, 1876.

Misceláneas; colección de leyendas, juicios, pensamientos, discursos, impresiones de viaje y descripciones americanas. Intro. Biog. Pastor S. Obligado. Buenos Aires: Imprenta de M. Biedma, 1878.

El mundo de los recuerdos. Buenos Aires: Félix Lajouane, editor, 1886.

Oasis en la vida. Buenos Aires: Félix Lajouane, editor, 1888.

La tierra natal. Prol. Santiago Estrada. Buenos Aires: Félix Lajouane, editor, 1889.

Cocina ecléctica. Buenos Aires: Félix Lajouane, editor, 1892. 2. ed. Buenos Aires: Librería Sarmiento, 1977. Pról. y ed. de Miguel Brascó.

Perfiles (Primera parte). Buenos Aires: Félix Lajouane, editor, 1892.

Veladas literarias de Lima, 1876-1877; tomo primero, veladas I a X. Buenos Aires: Imprenta Europea, 1892.

Lo íntimo de Juana Manuela Gorriti. Prol. Abelardo M. Gamarra. Buenos Aires: Ramón Espasa, 1893. 2a. ed. *Juana Manuela Gorriti y Lo Íntimo*. Pról. de Alicia Martorell. Salta: Fundación del Banco del Noroeste, 1992.

El tesoro de los incas (leyenda histórica). Intro. José María Monner Sans. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina, Sección de documentos, Serie 4, Novela, vol. 1, 6, 1929.

Páginas literarias: leyendas, cuentos, narraciones. Prol. Antonio Sagarna. Buenos Aires: El Ateneo, 1930.

Narraciones. Ed. y Prol. W. G. Weyland (Silvério Boj). Buenos Aires: Ediciones Estrada, 1946.

Relatos. Ed. y prol. Antonio Pagés Larraya. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962.

Obras completas. Salta, Fundación del Banco Del Noroeste, 6 tomos, 1992.

Publicado originalmente en *Las desobedientes: Mujeres de nuestra América*, eds. Betty Osorio y María Mercedes Jaramillo. Bogotá: Panamericana Editorial, 1997. 131-146.

Disponível em <http://www.evergreen.loyola.edu/~tward/Mujeres/critica/berg-gorriti.htm>. Acesso em 27/12/2004.



Martha Mercader em sua residência, em Buenos Aires, outubro de 2005, fotografada pela autora da tese.

2. MARTHA MERCADER

(1926, La Plata, Argentina). Novelista, cuentista y guionista contemporánea, ha explorado diversos géneros, desde la literatura infantil a la novela histórica y el teatro. También, ha trabajado en radio, cine (fue co-autora del guión de *La Raulito*-1975 – y de la versión fílmica de *Solamente Ella* – 1975, Segundo Premio Municipal de Buenos Aires – donde colaboró con Lucas Demare) y televisión (donde participó del ciclo *Cosa Juzgada* – 1960 – 1971 -). Ha contribuido como periodista en diversos medios de prensa en Argentina. Se ha destacado por su labor en el estudio de los derechos de la mujer, colaborando en congresos y reuniones en América Latina y Europa. En 1985, recibió el premio “Estrella de la Nieve” de la Asociación de Mujeres de Negocios y Profesionales, por “su aporte al esclarecimiento de la situación de la mujer y por enaltecer las letras argentinas”. Es Profesora de Enseñanza Media en Inglés y Traductora Pública. En 1949-1950 estudió en El Instituto de Educación de la Universidad de Londres con una Beca del Consejo Británico. Ha sido Directora de Cultura de la Provincia de Buenos Aires (1963-1966) y diputada nacional (1993-1997). Ha trabajado en organismos internacionales tales como la UNESCO y el CIME. Entre 1984 y 1989 fue Directora del Colegio Mayor Nuestra Señora de Luján (Madrid, España).

Aunque escribe desde muy joven, no fue sino hasta 1966 cuando finalmente publicó su primer libro de cuentos, *Octubre en el espejo*, por el que ganó el Tercer Premio Municipal de Buenos Aires. Desde entonces, ha publicado los libros de relatos *De mil amores* (1982), *La chuña de los huevos de oro* (1982), *Decir que no* (1983) y *El hambre de mi corazón* (1989), así como numerosos libros de literatura infantil y dos obras de teatro: *Una corona para Sansón* (1967) y *Amor de cualquier humor* (1982).

Aunque ha publicado varias novelas, es posible que sea más conocida por dos de las novelas históricas más exitosas de los últimos años: *Juanamanuela mucha mujer* (1980) que a la fecha cuenta con más de veinte ediciones y que, en 1981, recibió el Primer Premio Municipal de Buenos Aires y el Premio del Club de los XIII, y la novela *Belisario en son de guerra* (1984). En ambos casos se trata de novelas basadas en hechos históricos reales donde la ficción literaria provee una lectura crítica, una reflexión sobre la historia nacional. Ambas novelas trabajan momentos claves del siglo XIX en Argentina: en un caso el período rosista y en el otro, la batalla de Pavón. Ambas novelas actúan dentro de un mismo circuito discursivo como la cara y contracara del discurso liberal decimonónico. Las novelas denuncian elementos del discurso patriarcal que funda la nación, en toda su violencia e hipocresía y ofrecen un espacio a las voces disidentes (por ejemplo, en *Juanamanuela* aparecen transcripciones de cartas personales de Juana Manuela Gorriti a amigos y familiares), disconformes y resistentes. Aunque los personajes femeninos son aquellos a partir de los cuales se intenta una denuncia de la discriminación y desigualdad social de las mujeres, en los textos de Mercader, los personajes masculinos son los que ordenan el mundo social e histórico de los relatos. Del mismo modo que en la novela *Solamente ella* (muy elogiada por sus elementos “liberadores”), en última instancia, y a pesar de la actitud crítica, los personajes femeninos se asumen a sí mismos como irracionales, instintivos y, en última instancia, incapaces de generar proyectos articulados de orden social. De todos modos, las novelas de Mercader captan con lucidez los guiños sociales, los hábitos, modos de relación y sociabilidad de las clases media y alta argentinas. Un ejemplo de esa mirada aparece en *El hambre de mi corazón*: “Habíamos decidido ir a Cuba por una ocurrencia de mi mujer. Fue así: Carlota consultó a una astróloga rumana, hay tantas en Buenos Aires, astrólogas, digo, y esta estaba muy de moda. Carlota la consultó, porque andaba medio depre y una compañera de trabajo se la recomendó, le dijo que conocerse a sí misma es la base para mejorar y como un horóscopo cuesta mucho menos que un tratamiento... Bueno. La cuestión es que la astróloga le recomendó pasar su cumpleaños en

La Habana, porque, según su carta astral, lo mejor era empezar el año nuevo con no sé que planeta influyendo sobre su cabeza.”

Los cuentos de Martha Mercader han sido incluidos en antologías y han sido traducidos al francés y al inglés.

Textos de Martha Mercader:

Octubre en el espejo. Buenos Aires: Sudamericana, 1966.

Los que viven por sus manos. Buenos Aires: Sudamericana, 1973.

Solamente ella. Buenos Aires: Plus Ultra, 1975.

Conejitos con hijitos. Buenos Aires: Plus Ultra, 1976.

Fuga. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1978.

Juanamanuela mucha mujer. Buenos Aires: Sudamericana, 1980.

De mil amores. Buenos Aires: Sudamericana, 1982.

La chuña de los huevos de oro. Buenos Aires: Legasa, 1982.

Un cuento de pilas y pilas de cuentos. Buenos Aires: Sudamericana, 1982.

Cuentos de un dormilón. Buenos Aires: Sudamericana, 1983.

Decir que no. Buenos Aires: Bruguera, 1983.

Una abuela y ciento veinte millones de nietos. Buenos Aires: Sudamericana, 1984.

Belisario en son de guerra. Buenos Aires: Sudamericana, 1984.

El hambre de mi corazón. Buenos Aires: Sudamericana, 1989.

Para ser una mujer. Buenos Aires: Planeta Argentina, 1992.

De amistades y encuentros. Buenos Aires: Sigmar, 1997.

KURLAT, Silvia. Martha Mercader. p. 1-2. Disponível em <http://www.hope.edu/latinamerican/mercader.html>. Acesso em 27/12/2004.