

HELAINÉ APARECIDA HIPOLITO

AVENTURAS DE DIÓFANES:

AS “AVENTURAS” DO ROMANCE PORTUGUÊS

Assis/2004

HELAINÉ APARECIDA HIPOLITO

AVENTURAS DE DIÓFANES:

AS “AVENTURAS” DO ROMANCE PORTUGUÊS

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP, para a obtenção do título de Mestre em Letras. (Área de Concentração: Literaturas de Língua Portuguesa)

Orientador: Prof. Dr. Odil José de Oliveira Filho

**ASSIS - SP
2004**

À minha família, pela compreensão,
incentivo e carinho,

Aos meus amigos, cujo apoio me
serviu de sustentáculo,

dedico este trabalho.

AGRADECIMENTOS

A Deus, que me guiou e tornou possível a concretização desse trabalho.

Ao meu orientador, professor **Dr. Odil José de Oliveira Filho**, pela atenção, pela paciência e pelas valiosas contribuições.

À professora **Dr.^a Clarice Zamonaro Cortez** por ter despertado em mim o amor pela literatura.

Ao meu pai, Paulo, e **à minha mãe, Marlene**, pela dedicação e pelo incentivo ao longo de todos esses anos de estudo.

Aos amigos que durante todo o período de mestrado me apoiaram e dividiram comigo incertezas e sonhos, dentre os quais destaco – **Cássia, Ana Paula, May, Margarida, Sílvia e Loyde**.

À **Capes**, pelo apoio dado por meio da concessão de bolsa de estudos.

Aventuras de Diófanos: as “aventuras” do romance português

Helaine Aparecida Hipolito

RESUMO: O trabalho propõe-se a analisar a obra *Aventuras de Diófanos*, de Teresa Margarida da Silva e Orta, publicado em Portugal, em 1752. O romance, que teve, por mais de dois séculos, o nome de sua verdadeira autora ocultado, é um importante documento acerca dos valores de uma época marcada pela repressão e por perseguições, em uma sociedade conservadora e moralista.

Julgada, sumariamente, durante muito tempo, como um texto de pouco valor literário, a obra de Teresa Margarida permaneceu relegada ao esquecimento. Em razão disso, a leitura proposta procura fazer aparecer, através da análise estritamente literária, as nuances inovadoras e mesmo transgressoras da narrativa da autora, em relação ao contexto em que vivia, e contra o qual, sutil e alegoricamente, combatia.

Palavras-chave: romance, ficção portuguesa do século XVIII, o feminismo na literatura, Teresa Margarida da Silva e Orta, *Aventuras de Diófanos*.

Aventuras de Diófanos: the “adventures” of portuguese novel

Helaine Aparecida Hipolito

ABSTRACT: The aim of this paper is to analyse the novel *Aventuras de Diófanos*, by Teresa Margarida da Silva e Orta, published in Portugal in 1752. The name of its author was concealed for more than two centuries. This is an important document concerning the portuguese society because the novel reflects the repression and persecution in a strict and moralist county.

At first this novel was left aside considered a weak work. As a result of this the proposed reading intends to show by means of a strictly literary analysis the inovative and even transgressor perspective of the author’s narrative towards the period in which she lived and against which she fought subtly and alegorically.

Keywords: novel, portuguese fiction from the XVIII’th century, feminism in literature, Teresa Margarida da Silva e Orta, *Aventuras de Diófanos*.

Estes discursivos se não dizem que as almas têm sexo, para que forjam distinções, que não têm mais subsistência que na sua corrupta imaginação, pois foram igualmente criadas, e a disposição dos órgãos (de que dizem provém a bondade do espírito) é tão vantajosa nas mulheres, como nos homens? Alguns há tão faltos de espírito, e capacidade, que se lhes tirassem um só grau, não lhes faltaria nada para brutos; assim como são inumeráveis as heroínas, que se têm visto tão inteligentes, que umas têm parecido milagre nas artes, e outras têm dado a entender que eles julgam ignorância, o que são efeitos da modéstia. Não resplandece em todas as luz brilhante das ciências; porque eles ocupam as aulas, em que não teriam lugar, se elas as frequentassem, pois temos igualdade de almas, e o mesmo direito aos conhecimentos necessários.

Aventuras de Diófanes

Teresa Margarida da Silva e Orta

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I: Aventuras de Diófanos e a problemática acerca da sua autoria e da sua importância no cenário literário	13
1.1- A recepção crítica de <i>Aventuras de Diófanos</i>	13
1.2- Aventuras de Diófanos: “lembre-te que é de mulher”	30
CAPÍTULO II: O romance no século XVIII	38
2.1- O “realismo formal” e sua importância para a formação do romance moderno	38
2.2- Os elementos da narrativa e sua adequação às idéias do “realismo formal”	44
2.3- O crescimento do público leitor em sua relação com o surgimento do romance	50
2.4- <i>Moll Flanders</i> e o “realismo formal”	59
CAPÍTULO III: A ficção em Portugal no século XVIII	65
3.1- “Edificar, instruir e deleitar”	65
3.2- A prosa de ficção portuguesa: uma literatura no “claustro”	67
3.3- Inquisição portuguesa: “nada contém contra nossa Santa Fé e bons costumes”	72
3.4- As narrativas alegóricas e o século XVIII português	76
3.5- Alegoria: uma literatura como expressão de um mundo ideal.....	79

CAPÍTULO IV: Um romance de mulher no século XVIII.....	82
4.1- A trama romanesca	82
4.2- O espaço na narrativa	83
4.3- A categoria de tempo	88
4.4- A personagem em <i>Aventuras de Diófanes</i>	93
4.5- A linguagem e sua significação no romance de Teresa Margarida	99
4.6- O foco narrativo.....	102
4.7- O enredo.....	107
4.8- Sob as máscaras de <i>Aventuras de Diófanes</i>	111
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	123
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	126

INTRODUÇÃO

Há pouco mais de dois séculos, morria, em Portugal, Teresa Margarida da Silva e Orta, mulher “ornada de sublime engenho”, que ousou desafiar os limites durante muito tempo impostos ao sexo feminino, escrevendo e publicando, em 1752, um romance carregado de valores polêmicos e que se tornou a obra mais representativa do século XVIII português: as *Aventuras de Diófanos*.

O romance, o mais antigo escrito em língua portuguesa por uma mulher, é marcado por traços confluentes, que apontam valores antigos e modernos, apresentando-se como um precioso registro que caracteriza, além da fórmula narrativa que nessa época se cultivava, as idéias, ideais, valores e preconceitos que marcaram a sociedade portuguesa da época.

A obra, que durante muito tempo ficou esquecida pela crítica, na atribuição mesmo que tardia do verdadeiro nome da autora, encoberto, desde a primeira edição, pelo uso de um pseudônimo, atesta a importância de uma escrita feminina que, em pleno período de repressão, destaca-se pela insubmissão, pelo simples fato de ousar publicar um romance consciente dos direitos femininos.

Embora ainda pouco conhecido e divulgado, o romance de Teresa Margarida passou a ser palco de muita discussão e polêmica, entre críticos brasileiros e portugueses, sobretudo no século XX, que disputam o nome da autora, cada qual para sua história literária. Os críticos brasileiros, por considerarem Teresa Margarida precursora do romance brasileiro; os portugueses, por reconhecerem, no romance, marcas inovadoras que, em Portugal, a essa época, não se tem notícia em outra obra.

A fim de conhecer mais sobre essa autora e sua obra, ainda pouco estudada, será necessário fazer, em um primeiro momento, um estudo, colhendo, dos mais diversos, críticos, contemporâneos da época de Teresa Margarida e atuais, as impressões e conclusões a que chegam sobre o romance, além de um detalhamento maior sobre a vida dessa autora, por reconhecer nela “uma mulher a frente de seu tempo”, que não só escreveu sobre a condição feminina, bem como ousou publicar um livro, atitude pouco comum para as mulheres daquela sociedade.

Nesse sentido, o primeiro capítulo destina-se à recepção crítica da obra de Teresa Margarida, além de apresentar aspectos de sua vida, que, plena de atitudes ousadas, ajuda-nos a entender como a autora foi capaz de fugir ao papel de musa que durante séculos fora atribuído à mulher para, naquele momento histórico-social, assumir um papel de insubmissão, tanto na vida social como na literária.

Já no segundo capítulo, a partir de um retrato do século XVIII na Inglaterra, busca-se entender o processo de formação do romance inglês, em que serão verificadas as condições que propiciaram o surgimento do romance na Inglaterra, a partir da concepção filosófica do “realismo formal”. Para tanto, será imprescindível verificar aspectos sociais, econômicos e culturais, além de mencionar as mudanças pelas quais passou o público leitor. O desenvolvimento do capitalismo, com a conseqüente ascensão da classe média, também é fator decisivo para se chegar à concepção, defendida por Luckás, ao referir-se ao romance como “epopéia burguesa”, ou seja, gênero que só adquiriu caracteres específicos na sociedade burguesa.

No terceiro capítulo, a atenção será prestada à narrativa de ficção portuguesa, correspondentes aos séculos XVI a XVIII, a fim de reconhecer as marcas características dessa prosa, que permite a críticos como João Gaspar Simões dizer se tratar de “páginas

que não valem o papel em que foram impressas”. As referências à Inquisição, ao se falar da prosa portuguesa, serão inevitáveis, na medida em que o forte poder inquisitorial desse período em Portugal contribuiu para a baixa qualidade literária dessa produção, reduzida a obras didáticas e moralistas, pois só assim podiam ser publicadas. As narrativas alegóricas, em decorrência dessa coerção, tornaram-se veículos adequados à veiculação da ideologia dominante e serão por nós abordadas nesse capítulo.

Por fim, o último capítulo tratará da obra objeto de nossa análise, *Aventuras de Diófanos*, revelando os aspectos estruturais, no que se refere às categorias da narrativa, em sua relação com o que se desenvolvia por grande parte da Europa, no mesmo período da publicação da obra, ou seja, no século XVIII. A temática desenvolvida também será abordada, revelando idéias, conceitos e valores inovadores, em um período marcado pela repressão.

Assim, busca-se contribuir para o reconhecimento e divulgação de um romance esquecido por longo tempo, mas no qual se tem o registro de um período de vasta transformação, impregnado de valores inovadores, que, mesmo sob máscaras ou disfarces, não deixaram de se expressar, graças, muito provavelmente, às imprevisíveis possibilidades abertas pelo fenômeno literário.

CAPÍTULO I

AVENTURAS DE DIÓFANES E A PROBLEMÁTICA ACERCA DA SUA AUTORIA E DA SUA IMPORTÂNCIA NO CENÁRIO LITERÁRIO

1.1- As edições e a recepção crítica de *Aventuras de Diófanes*

Aventuras de Diófanes, romance de Teresa Margarida da Silva e Orta vem sendo, nas últimas décadas, objeto de estudo de críticos e pesquisadores que buscam reabilitar a obra e sua autora junto ao cânone das literaturas brasileira e portuguesa.

O romance, editado pela primeira vez em 1752, em um país conservador e moralista, como é o caso de Portugal no século XVIII, nem sequer pôde apresentar, em seu frontispício, o nome verdadeiro de sua autora, pois o papel de escritor era fundamentalmente pertencente ao universo masculino, e fugir ao papel destinado à figura feminina poderia implicar em punição e perseguições.

Embora a crítica literária apresente obras isoladas, preocupadas com a questão do feminismo ao longo da história, como por exemplo as de Simone de Beauvoir e Virgínia Woolf, foi somente no século XX, mais especificamente “com o ativismo político da década de 60 nos Estados Unidos, que um grupo de mulheres - editoras, escritoras, professoras e críticas – começou a questionar, com o vigor característico da década, a prática acadêmica patriarcal” (FUNCK, 1994, p. 17).

Até bem pouco tempo, a mulher era tida na literatura como objeto de representação masculina, tendo restrito o seu papel ao de “texto”, “objeto” ou “musa”. Trilhar seu próprio

caminho significava ultrapassar limites impostos a sua condição, vista como inferior ao homem. Ao longo da nossa história, as leis sempre foram formuladas e impostas pelos homens, o que dificultava à mulher alçar vôos, embora tenhamos casos brilhantes, na história, de mulheres que superaram limites, não se calando, mesmo tendo que se ocultar, como é o caso de Teresa Margarida da Silva e Orta, ao publicar um romance. Como nos afirma Funck (1994, p.17):

Equiparada na literatura com conceitos como os de texto, objeto ou musa, a mulher que questionasse esse *status quo* se via desamparada diante de um estabelecimento crítico, sustentado pela universidade, que ignorava peculiaridades que não se enquadrassem no paradigma masculino, dito universal.

Diante desse quadro que evidenciou uma enorme diferença intelectual entre homens e mulheres ao longo de toda a história, quer seja ela social ou literária, sobressair-se sendo mulher, em qualquer um desses meios, significava destacar-se em um grupo reprimido e submisso. Quando se pensa em uma mulher no século XVIII, vivendo em pleno processo de Inquisição portuguesa e, superando todos os limites impostos ao seu sexo, escrevendo ficção, a atenção e a importância atribuídas a ela devem ser ainda mais relevantes.

O polêmico romance de Teresa Margarida, do título à própria autoria, muito se questionou a respeito. Estudos comprovam a existência de várias edições de *Aventuras de Diófanes*, porém, fato curioso é notar que o nome de sua autora só aparece na primeira edição brasileira do romance, em 1945.

Publicado originalmente em 1752, tem-se conhecimento de pelo menos duas edições nesse mesmo ano, que receberam o título complicado e retórico, mas bem ao gosto da época, de *Máximas de virtude e formosura com que Diófanes, Climinéia e Hemirena,*

Príncipes de Tebas, venceram os mais apertados lances da Desgraça. Uma das edições apresenta ilustrações de Debrie, e a outra, com ilustrações não assinadas, apresenta erratas.

Ceila Maria Rodrigues Martins, autora da tese de doutorado intitulada “*Entre as luzes e as sombras do Iluminismo: uma edição crítica de Aventuras de Diófanos ou Máxima de virtude e formosura de Teresa Margarida da Silva e Orta*”, de 2002, em um relevante estudo sobre esse romance, faz um resgate das edições publicadas e, ao referir-se a essas duas edições de 1752, diz haver duas hipóteses para tal fato: uma é a de que possa ter ocorrido dois tipos de edição: uma comum e outra de luxo. A justificativa para tal afirmação apoia-se no fato de a edição com ilustração assinada por Debrie ser mais bem cuidada do que a apresentada com ilustrações não assinadas.

Sobre a segunda hipótese, acredita-se que uma das edições, a ilustrada por Debrie, tenha saído antes de receber todas as licenças necessárias, por se tratar de um processo demorado. No entanto, interessa-nos aqui ressaltar que, em ambas as edições de 1752, o nome verdadeiro de sua autora foi encoberto pelo pseudônimo de Dorotéia Engrássia Taveda Dalmira e que a essa “autora oculta” são dirigidos elogios do próprio qualificador da Inquisição – Rodrigo de Sá: “obra toda de engenho, porque ao de sua Autora deve todo o ser”, ou ainda, “Eu confesso (o que já poderia supor de tão Católica e Douta Escritora) que nada contém este livro contra nossa Santa Fé, e bons costumes” (ORTA, 1993, p.43).

Sobre o romance, algumas notas da época trazem comentários a respeito de tal publicação, como esta da Gazeta de Lisboa, de 17 de agosto de 1752:

Também saiu a luz o livro intitulado *Máximas de virtude e formosura*, obra discreta, erudita, política e moral, em que a sua Autora, se não estrangeira ao menos peregrina, no discurso, e na elegância, imita, ou excede ao Sapiéntíssimo Fénelon na sua viagem de Telêmaco fazendo-se digna das mais atenciosas

venerações. Vende na loja de Francisco da Silva de frente de S. Antonio. (MONTEZ, 1993, p.52)

É interessante observar que esta nota da Gazeta de Lisboa em nenhum momento cita o nome de Teresa Margarida, mas refere-se à autora com propriedade, dando a impressão de que, para os leitores da época, o uso do pseudônimo talvez não chegasse a ocultar o nome da verdadeira autora o que para os leitores do século XX foi um enigma, pelo menos até os estudos mais aprofundados realizados por Ernesto Ennes, Rui Bloem e outros que se seguiram.

Outro texto que afirma ser Teresa Margarida a verdadeira autora do romance é um verbete do quarto volume da Biblioteca Lusitana, editado em 1759, em que o respeitado historiador e bibliógrafo português, Barbosa Machado, contemporâneo de Teresa Margarida, diz o seguinte:

D. Teresa Margarida da Silva e Orta _ teve por progenitores a José Ramos da Silva, Cavalheiro da Ordem Militar de Cristo, e Provedor da Casa da Moeda de Lisboa, e a D. Catarina Dorta, e por irmão a Matias Aires da Silva e Eça, Cavalheiro professo na Ordem de Cristo, e Provedor da Casa da Moeda de Lisboa, de quem se fez menção neste Suplemento. Omada de sublime engenho, e agudo entendimento fez admiráveis progressos assim na Poética, como na Oratória. A instrução das línguas mais polidas da Europa lhe fez patentes os mais dedicados conceitos, que felizmente praticou na seguinte obra, em que compete a discrição com a elegância,
Máximas de virtude e formosura com que Diófanes, Climinéia e Hemirena, Príncipes de Tebas, venceram os mais apertados lances da desgraça. Lisboa, por Miguel Manescal da Costa, 1752,8.
 Saiu com o suposto nome de Dorotéia Engrássia Tavadreda Dalmira. (MACHADO, In: Obra Reunida, 1993, p. 201)

Já em 1777 sai outra edição com o título alterado para *Aventuras de Diófanes ou Máximas de virtude e formosura, com que Diófanes, Climinéia, e Hemirena, Príncipes de Tebas, venceram os mais apertados lances da desgraça*, mantendo-se o pseudônimo.

Curiosamente, há outra versão dessa edição de 1777, em que o título aparece como *Aventuras de Diófanés, imitando o Sapiéntíssimo Fénelon na sua viagem de Telêmaco*, o que possivelmente revela um caso de pirataria tipográfica, como esclarece Ceila Maria Montez, organizadora da edição brasileira de *Aventuras de Diófanés*, publicada em 1993. Mantém-se, no entanto, nas duas versões, o pseudônimo.

Vale ressaltar que a nota de 1759, feita por Barbosa Machado, já declarava ser Teresa Margarida da Silva e Orta a verdadeira autora do romance que “saiu com o suposto nome de Dorotéia Engrássia Tavadra Dalmira”, porém a edição de 1777 continua encobrindo o nome verdadeiro de sua autora.

Na edição de 1777, nas duas versões apresentadas, realizaram-se alterações “no título, no número de capítulos e na disposição das maiúsculas” (MARTINS, 1992, p. 28). Mas, como esclarece a pesquisadora Ceila Martins, não parece provável que tais alterações tenham sido da vontade da autora, pois, nesse mesmo ano, Teresa Margarida foi libertada do cárcere em que permaneceu durante sete anos. Assim, não parece possível que a autora tivesse acompanhado e realizado tais alterações, tanto no que diz respeito ao título, quanto nas modificações no corpo do texto.

Em 1790, estando Teresa Margarida com aproximadamente 79 anos, saem mais duas edições de seu polêmico romance, que agora traz estampado, em sua folha de rosto, o seguinte título: *Aventuras de Diófanés, imitando o Sapiéntíssimo Fénelon na sua viagem de Telêmaco*, por Dorotéia Engrássia Tavadra Dalmira, acrescido de: *seu verdadeiro autor - Alexandre de Gusmão*.

Quanto a essa edição e ao “complemento” feito sobre o “verdadeiro autor”, é interessante observar que, mesmo estando Teresa Margarida ainda viva, ela não se manifesta sobre o assunto, o que talvez demonstre certo receio por já haver passado sete

anos de cárcere e por temer sofrer futuras perseguições políticas e religiosas. É curioso também o fato de essa edição ser publicada pelo mesmo editor das referidas edições de 1752 e 1777 e em nenhuma delas aparecer o nome de Alexandre de Gusmão, morto há 37 anos.

Em 1818 sai nova edição e, nesta, o romance recebeu o título de *História de Diófanes, Clymenea e Hemirena, Príncipes de Thebas*. Desta vez, a folha de rosto trazia impresso não mais o pseudônimo, nem o nome de Alexandre de Gusmão, nem tampouco o nome de Teresa margarida. Nessa única edição do século XIX é acrescido à folha de rosto: “História moral, escrita por huma Senhora portuguesa”. Além disso, alguns capítulos desaparecem e, curiosamente, esses são os que fazem pesadas críticas ao sistema governamental; outros sofrem alterações, o que pode justificar-se por “obra da censura que em 1818 estava a cargo do Santo Ofício, da autoridade episcopal e do Desembargo do Paço” (MARTINS, 2002, p. 78).

Depois de todas essas edições, sendo que as ocorridas no século XVIII se fizeram ainda com a autora em vida, porém sem ver o seu nome publicado em nenhuma delas, o romance ficou por um longo tempo esquecido pela crítica e só em 1945, graças a um trabalho de resgate feito pelo Instituto Nacional do Livro (INL), criado em 1937, o romance voltou a ser publicado, estampando, finalmente, na folha de rosto, o nome de sua verdadeira autora: Teresa Margarida da Silva e Orta.

A edição é acompanhada de prefácio e estudo bibliográfico de Rui Bloem, pesquisador conceituado, como bem esclarece Raimundo de Menezes, no *Dicionário literário brasileiro*:

(...) Secretário da Faculdade de Filosofia da USP e da própria Universidade. Professor de Sociologia no Colégio Universitário e Secretário da Educação e cultura do Estado de S. Paulo (...) Em 1933 ingressou nas Folhas, onde chegou a redator-chefe. (...) As atividades da imprensa prejudicaram, em parte, o escritor que poderia ter sido. A bibliografia não dá a medida de seus dotes, realmente relevantes, para o cultivo das letras. (...) (MARTINS, 2002, p. 80, 81)

Ceila Martins, ao referir-se a Rui Bloem, diz que os ensaios que acompanham a edição de 1945, intitulados “Teresa Margarida e o romance brasileiro” e “O primeiro romance brasileiro: retificação de um erro da história literária brasileira”, demonstram “qualidades apreciáveis de pesquisador atento, disposto a inquirir o cânone da literatura brasileira” (MARTINS, 2002, p. 81). Sendo assim, essa edição contribuiu para o estabelecimento da tradição a respeito de *Aventuras de Diófanos*, há mais de um século no esquecimento, além de possibilitar um maior contato do público leitor e de críticos e historiadores da literatura brasileira com essa obra de inegável valor.

Já em 1993, surge nova edição de *Aventuras de Diófanos*, publicada pela Graphia Editorial na Série Revisões, intitulada *Obra Reunida*, organizada por Ceila Montez, autora de dissertação de mestrado e tese de doutoramento sobre esse romance de Teresa Margarida.

Nessa edição, além do romance de Teresa Margarida, são publicadas outras produções literárias da autora, como o *Poema Épico-Trágico* e a *Novena do Patriarca S. Bento*. São apresentados também textos críticos a respeito de *Aventuras de Diófanos*, sendo alguns produzidos na época em que viveu Teresa Margarida e outros produzidos em pleno século XX.

Assim, a edição de 1993 permite ao público leitor e à crítica uma visão geral dessa obra que só no século XX ressurgiu nas pesquisas literárias de Portugal e do Brasil. Durante mais de um século, a controvérsia a respeito da autoria das *Aventuras de Diófanos*

impossibilitou que se atribuísse o verdadeiro valor a essa notável obra de autoria feminina, produzida em pleno século de repressão portuguesa.

O fato de essa última edição ter saído nos anos 90 fez com que a aceitabilidade fosse maior entre o variado público, pois é justamente nesse período que ganham impulso os estudos de gênero, iniciados nos anos 60 e 70, e o resgate da história e da obra de mulheres.

No mesmo ano de publicação da *Obra Reunida*, é fundado, no Rio de Janeiro, o Núcleo Interdisciplinar de Estudos da Mulher na Literatura, o NIELM. Ceila Montez, organizadora da edição de *Aventuras de Diófanes* em 1993, tomando contato com as reflexões teóricas que o grupo de pesquisadoras do Núcleo desenvolvia, pôde dar à edição uma abordagem mais aprofundada no que diz respeito à obra de autoria feminina e, sobretudo, de defesa dos direitos da mulher:

A *Obra Reunida* abraça tal proposta dos grupos de estudos de mulheres, como também a de se fazer o resgate de textos de autoria feminina e da memória de escritoras esquecidas pelo cânone literário. É o que se tenta fazer com Teresa Margarida da Silva e Orta e suas *Aventuras de Diófanes*. (MARTINS, 2002, p. 86).

Assim, nesse resgate de textos de autoria feminina, o romance de Teresa Margarida volta a ser palco de reflexões, mas não mais para se discutir sobre a nacionalidade de sua autora e, conseqüentemente, sobre a questão da nacionalidade de *Aventuras de Diófanes*, e, sim, como documento de uma época, o século XVIII português, em que o território feminino era bastante limitado, sobretudo ao se falar em literatura. De fato, durante séculos, a mulher foi objeto de inspiração e, nesse romance, tem-se exatamente uma mulher invertendo o papel que a sociedade sempre designou a ela, assumindo o lugar de escritora.

Porém, é interessante observar o papel que a crítica desempenhou ao longo do século XX na abordagem de *Aventuras de Diófanos* e de sua autora, Teresa Margarida. A discussão centra-se ora sobre a brasilidade da autora, ora discute-se a autoria do romance e, por fim, a importância ou não da obra como gênero pertencente ao romance. Em nenhum momento, no entanto, a crítica discute o fato de se demorar tanto para que aparecesse o nome da autora na capa do romance; não se discute sobre a não atribuição da autoria até 1818, o que se sabe, hoje, não ter acontecido por se tratar de romance escrito por mulher, prática pouco comum para a condição feminina aquela época.

A fim de melhor conhecer o que diz a crítica, apresentaremos o parecer de alguns renomados críticos literários do Brasil e de Portugal sobre o romance de Teresa Margarida.

Devido à importância atribuída a essa obra, sobretudo pelo número de edições publicadas em aproximadamente meio século – 1752/1818 - (número significativo, se levarmos em conta que se tratava do século XVIII e de obra escrita por uma mulher), críticos e estudiosos levantaram muita polêmica acerca da autoria e da importância de Teresa Margarida no cenário literário português e brasileiro, além de questionar sua relação com a formação de um gênero que está em franco processo de formação nesse momento, o romance. Como veremos, a crítica não faz menção nem atribui importância ao fato de *Aventuras de Diófanos* ser obra produzida por mulher e demorar tanto para ter seu nome estampado na folha de rosto.

Uma das discussões mais inquietantes que envolvem a autora diz respeito justamente ao fato de ter sido a autora a responsável pelo surgimento do primeiro romance brasileiro, apontando Teresa Margarida como precursora desse gênero no Brasil. O problema, no entanto, não consiste simplesmente em considerar-se *Aventuras de Diófanos* obra brasileira ou não; a complexidade se faz maior, pois, no Brasil, no século em que o

romance em questão surge, a literatura brasileira estava em processo de formação e não há, entre os críticos, unanimidade com relação a esse fato. *Aventuras de Diófanés* surge em 1752 e, para alguns críticos, nesse período não há efetivamente uma literatura brasileira, o que, para esses críticos, torna-se justificativa para se excluir a obra do nosso cenário literário.

O ano de 1750, marco do início da formação de um sistema, segundo Candido, (1981), coincide com o fato de Teresa Margarida ter apresentado ao Santo Ofício as suas *Aventuras de Diófanés* e não há em *Formação da Literatura Brasileira*, livro essencial para a compreensão da nossa literatura, nem sequer uma palavra sobre o romance de Teresa. Candido nem menciona o nome da autora, embora chegue a falar em "literatura comum" (brasileira e portuguesa) e até mesmo a citar o nome de Matias Aires, irmão de Teresa, afirmando ser este escritor pertencente exclusivamente à literatura portuguesa, por não desempenhar papel na formação do sistema. Talvez, por esse mesmo motivo, Candido nem chegue a citar o nome de Teresa Margarida, por não considerar sua obra documento que colabore para a formação desse sistema, por ele referido. *Aventuras de Diófanés* não estaria, portanto, inserido em uma continuidade literária, e, por isso, não pertenceria à literatura brasileira.

Não existe unanimidade da crítica a respeito desse romance de Teresa Margarida. Afrânio Coutinho, Nelson Werneck Sodré e José Aderaldo Castelo, estudiosos da literatura brasileira, também não relacionam o romance à produção cultural brasileira. Todos concordam que Teresa Margarida é de nacionalidade brasileira (vários estudos de investigação comprovam que a autora nasceu em São Paulo), porém afirmam que não se pode considerá-la pertencente às letras brasileiras, "uma vez que, de brasileira, tivera apenas o acidente do nascimento" (SODRÉ, 1969, p. 110). Embora esses críticos

concordem sobre a nacionalidade de Teresa, não adotam os mesmos critérios para excluir seu romance da nossa produção cultural.

Afrânio Coutinho (1969) não considera *Aventuras de Diófanés* pertencente ao meio literário brasileiro, pois “sua autora não viveu no Brasil, não participou da formação literária brasileira, nem escreveu a respeito da história do Brasil”:

(...) não é brasileiro, não diz respeito ao Brasil, nem exerceu a mínima influência em nossa literatura. Sua autora aqui apenas nasceu, é de completa formação européia, e o livro, confessadamente uma imitação de Fénelon, não pode ser incluído nos quadros da literatura brasileira. (COUTINHO, 1969, p. 220)

O crítico afirma que, se considerarmos brasileira a obra de Teresa Margarida, pelo simples fato de ter nascido no Brasil, estaríamos impedidos de classificar como brasileiras as obras de autores nascidos em outros países, mas que viveram no Brasil e dedicaram-se às letras e à história brasileiras como, Anchieta, Vieira e Gonzaga, entre outros. Assim, segundo Coutinho, não se poderia considerar *Aventuras de Diófanés* obra brasileira, pois não há referências à nossa história, nem à nossa gente e, por isso, não pertenceria ao nosso passado intelectual.

Para Castello, em *Manifestações literárias do período colonial* (1975), o problema que envolve o romance de Teresa Margarida apresenta dois aspectos: "o de natureza genética e o de sua integração no acervo literário do Brasil Colônia" (1975, p. 125). Na abordagem do primeiro aspecto, Castello afirma que o romance de Teresa enquadra-se na teoria do romance que era difundida no século XVIII, segundo a qual a obra era vista "como um divertimento aguçando a fantasia ou a imaginação, devia ser um veículo de educação moral e espiritual do leitor, preparando-o para o bem da vida em sociedade..."

(1975, p. 128). Diante dessas propostas, *Aventuras de Diófanés* está, segundo Castello, rigorosamente enquadrado, não restando dúvida quanto à denominação de romance para a referida obra, classificação contestada por alguns críticos, como por exemplo, Nelson Werneck Sodré, que veremos mais adiante.

Mas, quanto ao segundo aspecto, Castello diz que não há como considerar *Aventuras de Diófanés* parte integrante da produção literária brasileira, pois a narrativa de Teresa "repousa numa situação retomada à tradição grega" (1975, p. 129) e, por isso, não se relaciona ao nosso país; não apresenta o sentimento necessário para uma integração com a paisagem física e social do Brasil; não explicita nenhum "interesse pelos nossos problemas e realidade em termos presentes ou em perspectiva de futuro" (1975, p. 130).

No livro *Aspectos do romance brasileiro*, Castello discute de forma mais ampla o problema que envolve as origens do romance brasileiro, no qual *Aventuras de Diófanés* está inserido. O autor esclarece que o romance não pode ser aceito nem mesmo "como uma tentativa isolada de romance brasileiro, para que o único argumento possível seria o da origem brasileira de Teresa Margarida" (s/d, p. 18). Castello admite a importância da obra, porém relacionada ao meio literário português, pois entende que toda a formação da autora é essencialmente portuguesa. Assim, Teresa pode ser considerada brasileira de nascimento, mas literariamente portuguesa. Por todos esses motivos, Castello é categórico ao afirmar que *Aventuras de Diófanés* não pertence à literatura brasileira e, sim, à portuguesa, pois está presa à história dos meios intelectuais de Portugal, embora reconheça a importância de sua obra, que se enquadraria nos moldes da teoria do romance própria do século XVIII, dominada pelo espírito do instruir e do deleitar.

Nota-se, portanto, na postura assumida por Castello que, para uma obra ser considerada efetivamente brasileira, não basta o escritor ter nascido no Brasil. Importa,

sobretudo, que em sua obra haja referências diretas ou não ao país, às suas belezas ou às suas dificuldades. A cor local parece ser para Castello um elemento diferenciador entre classificar uma obra como brasileira ou não. Como visto anteriormente: "*Aventuras de Diófanes* não apresenta aquele sentimento de integração em nossa paisagem física e social..." (CASTELLO, 1975, p. 130).

Sodré, no entanto, admite que para uma obra ser considerada brasileira não precisa, efetivamente, descrever a cor local, ou seja, descrever suas paisagens, mas acaba excluindo a obra de Teresa Margarida do cenário literário brasileiro por não estar, segundo ele, relacionada a um "sentimento nacional". Para Sodré, a primeira figura literária brasileira que merece atenção é Cláudio Manuel da Costa, com a publicação de *As Obras*, em 1768, o que descarta de antemão o nome de Teresa Margarida, cuja obra é de 1752. Sodré, em *História da literatura brasileira*, diz que "ser brasileiro é sê-lo no âmago do espírito, com todos os nossos defeitos e todas as nossas virtudes" (1969, p. 109), o que não poderia ser constatado em Teresa Margarida, que, de brasileira, teria somente o nascimento.

Para ser brasileira, uma obra deve estar ligada, segundo Sodré, ao desenvolvimento de nossas Letras; o sentimento nacional deve estar, senão explícito, ao menos implícito na obra, o que, para Sodré, não acontece com *Aventuras de Diófanes*. Para ele, o romance não apresentaria relação com o desenvolvimento literário do Brasil Colônia, nem sequer há, na narrativa, referências à terra em que a autora nasceu. Assim, "incorporá-lo ao patrimônio nacional é procedimento estranho, sem fundamento" (SODRÉ, 1969, p. 110).

Sodré chega a afirmar que "nem Teresa Margarida escreveu romance, a rigor, nem romance brasileiro", contraditando autores como Ernesto Ennes e Rui Bloem, estudiosos que não só afirmam que Teresa Margarida escreveu romance, bem como atribuem, postumamente à autora o título de primeira romancista brasileira, mas que Sodré contesta.

Desde aproximadamente 1940, por esforço desses dois pesquisadores, um português, Ernesto Ennes e um paulista, Rui Bloem, o interesse em torno da figura da autora de *Aventuras de Diófanés* voltou a ser destaque nos meios literários.

Ernesto Ennes, pesquisador português que elaborou extensa pesquisa sobre a vida social e literária de Teresa Margarida, reconhece a autora como uma figura ilustre no cultivo das letras, escritora que soube com leveza, emoção, formosura e maestria elaborar belíssimas páginas que podem ser consideradas o primeiro romance brasileiro. A obra de Teresa Margarida representa, segundo Ennes, um importante documento que atesta o alvorecer de um novo pensamento, que teve suas influências tanto em Portugal quanto no Brasil: o Iluminismo. Para Ennes a autora marca, com sua obra, uma importante fase de transição:

Teresa Margarida é, pois, um símbolo, e representa uma época que nasce, em contraste com um tempo que foge, com a superioridade de contar a ascendência, a energia dos fortes e velhos paulistas, que lhe foi transmitida por sua mãe D. Catharina Dorta. (ENNES, 1952, p. 209)

O autor afirma que não há meios de contestar que *Aventuras de Diófanés* seja mesmo um romance brasileiro e a primeira obra escrita nesse gênero, "visto não se poder atribuir essa qualidade a outras obras anteriores, cujo objeto era apenas a propaganda religiosa" (ENNES, 1952, p. 214). Ennes admite que a obra de Teresa ainda não apresenta as particularidades que as concepções modernas nacionalistas impõem ao romance brasileiro e que estariam relacionadas à paisagem, aos costumes e até mesmo à índole de seus habitantes, como apresentam-nos Castello e Sodré, dentre outros, mas que, nem por

isso, o romance pode ser excluído da classificação brasileira, visto que fora "escrito por uma brasileira, nascida no Brasil, filha de brasileiro..." (ENNES, 1952, p. 215).

Tristão de Athayde em um artigo publicado na *Revista do Brasil* em 1941, número especial dedicado ao romance brasileiro e intitulado "Teresa Margarida da Silva e Orta, Percursora do romance brasileiro", atesta a importância do pesquisador Ernesto Ennes, ao ressuscitar um dos maiores nomes do romance brasileiro: Teresa Margarida. Afirma o autor que Teresa é sem dúvida a maior romancista luso-brasileira e que sua obra é metáfora de suas grandes paixões: a política, as letras e as ciências.

Tristão de Athayde atribui à autora de *Aventuras de Diófanes* não apenas o título de primeira romancista brasileira, mas a considera símbolo da nova fase política e social que se iniciava tanto em Portugal quanto no Brasil e que serviu de inspiração para tantos outros escritores:

Flagrante a atualidade de tudo o que escreve a "matriarca" dos nossos romancistas... Não foi ela apenas a primeira romancista brasileira ou pelo menos nascida no Brasil. Seu romance é um documento capital para nossas letras, como expressão do espírito do século XVIII, como iniciador de uma nova fase do pensamento em Portugal e no Brasil (os poetas da Inconfidência estão cheios de conceitos bebidos, ou em Teresa Margarida, ou em fontes idênticas às em que ela se desalterou). (ATHAYDE Apud MONTEZ, 1993, p. 218)

Já Rui Bloem aponta os aspectos que acabaram por fixar, com um século de atraso, o aparecimento do romance em nosso país. Diz Bloem que, para a maioria dos historiadores de nossa literatura, o primeiro romance brasileiro teria surgido entre 1839 e 1844, com destaque para os nomes de Pereira da Silva, Teixeira e Sousa e Joaquim Manuel de Macedo, mas discorda dessa maioria e aponta o romance de Teresa Margarida,

justificando seu posicionamento por levar em consideração o momento histórico e literário brasileiro no qual o romance surgia; a organização literária brasileira e a consciência de nacionalidade, ainda em formação, não permitiram que o romance surgisse no Brasil, mas, nem por isso, *Aventuras de Diófanés*, escrito por uma brasileira que vivia em Portugal, pode ser banido do acervo literário brasileiro. Segundo Bloem,

O primeiro romance brasileiro surgiu um século antes, em 1752. É brasileiro no sentido de ter sido escrito por um romancista nascido no Brasil, porque pertence à fase da nossa literatura em que apenas se começava a esboçar uma consciência de nacionalidade nos homens da pátria que mal surgia, e em que, portanto, os escritores brasileiros não se preocupavam em situar a ação dos seus livros no ambiente da colônia paupérrima e oprimida. Nem por isso, contudo, deixa de ser um livro brasileiro, e não pode nem deve ficar esquecido em nossa história literária. (1945, p. 222)

Bloem posiciona-se como Castello ao afirmar que a narrativa de Teresa Margarida é categoricamente um romance, não restando dúvida quanto à caracterização do gênero. É um romance de ação, tipicamente nos moldes do século XVIII e que, segundo o autor, aproxima-se em grande parte do "romance moderno, do romance de aventuras: fazendo viajar os seus heróis, procura a um só tempo, instruir o leitor e distraí-lo" (BLOEM, 1945, p. 222).

João Gaspar Simões, autor da *História do romance português*, admite que *Aventuras de Diófanés* é uma obra disputada por brasileiros e por portugueses, mas considera o romance pertencente à literatura portuguesa:

Vale a pena, em verdade, reclamar o seu nome para a história do romance nacional, embora ela nos não tenha proporcionado uma obra novelística de vulto. No entanto, só ela, entre todos os autores de novelas alegóricas

dos séculos XVII e XVIII, pode ser lida ainda hoje. (SIMÕES, 1967, p. 212).

Para Simões, o romance de Teresa Margarida é conciso, direto e linear, caracterizando uma narrativa clássica. Embora na referida obra sejam evidentes os preceitos morais, próprios da novelística alegórica da época, esses discursos não se sobrepõem à intriga, que faz desse romance o mais famoso da literatura setecentista portuguesa. Assim, Simões, apoiando-se na importância da narrativa de Teresa Margarida, acaba consagrando as *Aventuras de Diófanos* ao cenário literário português.

Diante dos vários posicionamentos tomados pelos diferentes críticos aqui apresentados, confirma-se a complexidade do problema que envolve uma autora durante muito tempo esquecida pelos estudos literários e que só neste último século voltou a ser retomada. Teresa Margarida da Silva e Orta é, sem dúvida, uma autora que merece destaque, pois sua obra representa um importante documento acerca dos valores representativos de um período importante não só para o Brasil e para Portugal, mas para o mundo.

Sabe-se que em Portugal o período entre o século XVI e o século XIX é bastante conturbado, marcado pelo poder de repressão e perseguição instituído pela Inquisição. É nesse cenário de repressões e perseguições que surge *Aventuras de Diófanos*, obra que, além de se opor claramente ao Absolutismo, apresenta uma das mais raras e inquietantes histórias de insubmissão feminina e, sobretudo, de participação da mulher no cenário político, econômico e cultural de um país conservador e moralista em seus princípios, como é o caso de Portugal no século XVIII.

Assim, atribuída a verdadeira importância que a autora merece pela ousadia em publicar o romance em pleno século XVIII, deve-se analisar de que forma o romance está estruturado, e de que trata a temática de um romance escrito por uma mulher, nas condições culturais e sociais de Portugal àquela época.

1.2- Aventuras de Diófanos: “lembre-te que é de mulher”

Teresa Margarida da Silva e Orta nasceu em São Paulo, em 1711 ou 1712. Filha do português José Ramos da Silva, que fez imensa fortuna no Brasil, e da paulista Catarina de Horta, mudou-se para Portugal aos cinco anos de idade. Já em Portugal, foi admitida no convento, o qual acabou abandonando na adolescência, para casar-se, contra a vontade paterna, aos 16 anos, com Pedro Jansen Moller. Dona de uma audácia inquestionável e de um espírito revolucionário, Teresa não mediu esforços, nem tão pouco comoveu-se com as súplicas familiares até conseguir, judicialmente, o direito de sair da casa do pai para casar-se.

Ernesto Ennes, ao referir-se a essa atitude ousada de Teresa Margarida, aparentemente pouco relevante, revela a revolução que começava a operar-se nos meios socioculturais e que já evidenciava a emancipação feminina:

A verdade é que este conflito, na aparência sem importância, mas duma transcendência singular no fundo, atingia em cheio a autoridade patriarcal, que a partir desta data jamais se poderia impor às filhas insubmissas, desobedientes e irrefletidas, na contingência do primeiro namorado que surgisse. Erma como que os primeiros alvares da revolução operada nos costumes, com que o advento do reinado de D. João V haviam de

transformar a sociedade portuguesa do século XVIII. (ENNES, 1952, p. 34-35)

Começava, assim, uma vida ousada e reveladora de uma mulher que, desde cedo, rompeu regras, transgrediu normas em seu tempo. Devido à condição financeira e social de prestígio que a família de Teresa possuía, a autora acabou por receber uma educação esmerada para seu tempo e que a fez destacar-se nos meios intelectuais. Como diz Bloem, no estudo crítico apresentado na primeira edição brasileira da obra, de 1945, “a autora revela com a obra, inteligência e cultura excepcionais para a época, sobretudo se se considerar a orientação dada à educação feminina a esse tempo” (1945, p. XV).

A importância de *Aventuras de Diófanos* como obra reveladora da insubmissão feminina ganha consistência se pensado e lido sob a luz do Iluminismo, corrente filosófica de suma importância, que predominou no século XVIII e que, em Portugal, ganhou proporções inusitadas, devido aos fortes preceitos religiosos, conservadores e moralistas que o país mantinha.

Do Iluminismo a obra possui as alegorias e a valorização das ciências e da razão, além de possuir o que pode ser chamado de máscara, pois, a partir do efeito da alegoria e do uso de disfarces por parte dos personagens e, até mesmo, da própria autora, pelo uso de um pseudônimo, o romance ganha conotações expressivas, em um período em que a Igreja, com a criação da Contra-Reforma, perseguia e proibia qualquer manifestação que julgasse suspeita, impedindo que a intelectualidade ascendesse entre a classe média e pusesse em risco a sua autonomia.

O que se percebe é que, ao longo de nossa História, a mulher viu-se obrigada a ocupar um lugar que lhe foi destinado pelos homens. A caracterização como ser frágil e

romântico que durante muito tempo prevaleceu sobre a figura feminina explica a definição de que não cabe à mulher o papel de criadora, pois tal atitude não condiz com a formação fragilizada e sonhadora, próprias da condição feminina. A força e a razão pertenciam à natureza masculina, enquanto que a sedução e a fragilidade eram fonte de poder para a natureza feminina:

Para a maior parte dos filósofos iluministas, que à mulher falte razão ou tenha apenas uma razão inferior é de uma evidência tranquilizadora, mas que, no entanto, pretende apoiar-se em factos. Entre esses fatos, o mais freqüentemente citado é que não existem mulheres capazes de invenção, elas estão excluídas do génio, ainda que possam ter acesso à literatura e a certas ciências. Esta incapacidade é baseada numa psicologia "natural". A mulher é o ser da paixão e da imaginação, não do conceito. (DUBY E PERROT, 1991, p. 386)

Por excesso de imaginação pode-se ficar doente, enlouquecer ou morrer. É por isso que a fixação do espírito feminino no estágio imaginativo explica que ele continue a ser infantil, frágil e incontrolável. Um dos remédios indispensáveis mas sempre insuficiente para esta "loucura" latente no ser feminino é proibir-lhe a leitura dos romances, essas obras de ficção de que somente a solidez do espírito viril pode fazer uso. (DUBY E PERROT, 1991, p. 387)

Definindo a mulher como o “ser da paixão, não do conceito” a figura feminina adentra pelo século XVIII tendo a sua função restrita ao espaço do lar, no cuidado dos filhos e do marido, pois sua condição frágil e sonhadora não lhe permitia outro papel.

Embora o pensamento no século XVIII em Portugal tenha sido bastante "beato", ligado a moralismos e comportamentos conservadores, uma obra destacou-se no processo de formação do ideário setecentista português, revelando importância e interesse para a poesia: *O Verdadeiro Método de Estudar* (1756), de Luís Antonio Verney. A obra caracteriza-se pelas propostas pedagógicas inovadoras que apresenta e pela crítica às instituições pedagógicas tradicionais. Verney, nessa obra de combate e crítica, prima pela

democratização do ensino e pela instrução das mulheres, como se pode notar na transcrição, abaixo, de trechos do *Verdadeiro Método de Estudar*:

Quanto à necessidade, eu acho-a grande que as mulheres estudem. Elas, principalmente as mães de família, são as nossas mestras nos primeiros anos da nossa vida. (...) Além disso, elas governam a casa, e a direcção do económico fica na esfera da sua jurisdição. E que coisa boa pode fazer uma mulher que não tem alguma idéia da economia? Além disso, o estudo pode formar os costumes, dando belíssimos ditames para a vida; e uma mulher que tem alguma notícia deles pode, nas horas ociosas, empregar-se em coisa útil e honesta, no mesmo tempo que outras se empregam em leviandades repreensíveis. (...) Persuado-me que a maior parte dos homens casados que não fazem gosto de conversar com suas mulheres, e vão a outras partes procurar divertimentos poucos inocentes, é porque as acham tolas no trato; e este é o motivo que aumenta aquele desgosto que naturalmente se acha no contínuo do trato de marido com mulher. (VERNEY, 1746, p. 125)

Nesse apêndice, em que Verney apresenta o “Estudo das Mulheres”, é perceptível a preocupação com esse aspecto da Nova Pedagogia que se pretendia implantar em Portugal e que estabelecia um plano de igualdade entre homens e mulheres, em termos da educação que ambos deveriam receber, ou seja, segundo Verney, a capacidade feminina dependia apenas das oportunidades que durante muitos séculos foram negadas às mulheres:

(...)Parecerá paradoxo a estes Catões Portugueses ouvir dizer que as Mulheres devem estudar; contudo, se examinarem o caso, conhecerão que não é nenhuma parvoíce ou coisa nova, mas bem usual e racional. Pelo que toca à capacidade, é loucura persuadir-se que as Mulheres tenham menos que os homens. Elas não são de outra espécie no que toca a alma; e a diferença do sexo não tem parentesco com a diferença do entendimento. A experiência podia e devia desenganar estes homens. Nós ouvimos todos os dias mulheres que discorrem tão bem como os homens; e achamos nas histórias mulheres que souberam as Ciências muito melhor que alguns grandes Leitores que nós ambos conhecemos. (VERNEY, 1746, p. 123-125)

Em meio a esse pensamento filosófico divergente, surge, em 1752, *Aventuras de Diófanes*. As idéias que norteiam as páginas do romance, na voz dos personagens, demonstram que a autora era grande conhecedora do pensamento filosófico iluminista, sobretudo no que se refere à figura feminina. A autora tinha "sutileza de espírito" suficiente para perceber que a diferença entre os homens e as mulheres existia porque a mulher, durante toda a história, fora objeto de representação masculina; por isso, as concepções, criadas por homens, colocavam as mulheres em uma posição de inferioridade: "Eles vieram primeiro ao Mundo, fizeram as leis, e tomaram para si as regalias" (ORTA, 1993, p. 95).

Há, no romance, críticas à educação feminina da época, que, em pleno século de combate às idéias que não se baseavam na razão, insistem em manter uma imagem estereotipada da mulher, definindo-a pela sua beleza e pela sua coquetaria. A autora critica essa imagem da mulher ociosa e incapaz e destaca a importância da leitura e do trabalho como meios para garantir a afirmação da capacidade feminina como veremos no capítulo de análise do romance em questão.

Percebe-se, portanto, que *Aventuras de Diófanes* é um romance consciente dos direitos femininos que busca, a partir de uma obra de cunho didático e moralista (pois só assim o livro pôde ser publicado), criticar o pensamento filosófico que continuava a definir a mulher a partir de sua condição sexual.

Teresa Margarida é, portanto, personagem de uma história que, seja na vida social, ao enfrentar o pai, aos 16 anos apenas, e casar-se contra a sua vontade, seja na vida literária, ao escrever um romance e discutir o papel da mulher, mostra-se audaciosa e inovadora em uma época pouco acostumada a ver mulheres escritoras e, sobretudo, escrevendo sobre a própria condição feminina.

É interessante observarmos as palavras iniciais do Prólogo, de *Aventuras de Diófanes*, pois nos permite refletir sobre a alusão que a autora faz sobre a “razão particular” que a levou a escrever o romance:

Leitor prudente, bem sei que dirás ser melhor método não dar satisfações; mas tenho razão particular, que me obriga a dizer-te, que não culpes a confiança de que me revisto, para representar a figura dos doutos no teatro deste livro... (ORTA, 1993, p. 56).

Como esclarece Montez, será essa “razão particular” o “fato de ser mulher e escrever, saindo do espaço restrito da ignorância para o espaço amplo do saber confirmado pelas páginas de *Aventuras de Diófanes*? Talvez...” (MONTEZ, 1993, p. 32). O fato, porém, é que Teresa Margarida não se calou, mesmo vivendo em um momento histórico, social e literário em que a figura feminina era pouco expansiva. Como lamenta Xavière Gauthier: “enquanto as mulheres permanecerem em silêncio, elas estarão fora do processo histórico” (GAUTHIER, In: Hollanda, 1994, p. 37). A autora de *Aventuras de Diófanes* só conseguiu fazer parte desse referido “processo histórico”, sendo hoje reconhecida pela crítica, por ter ido além do que lhe era permitido, não se calando mesmo numa sociedade em que a mulher não tinha voz, mesmo sendo necessário escrever romance alegórico e encobrir seu verdadeiro nome com o uso de um pseudônimo.

A crítica feminista ao discutir o papel da mulher escritora aborda questões interessantíssimas que nos permitem refletir sobre a atuação da mulher ao se colocar no espaço masculino e registrar a sua visão sobre a própria condição feminina, distanciando-se da “visão falocêntrica” que durante séculos prevaleceu em nossa cultura, já que toda a imagem ou retrato que se fazia das mulheres na literatura, e na sociedade em geral, era fruto de uma sociedade machista, que insistia em marcar as diferenças entre homens e mulheres,

apresentando as mulheres como inferiores, frágeis e sonhadoras. É exatamente a visão invertida que se tem em *Aventuras de Diófanés*, pois, além de se ter uma obra de ficção escrita por uma mulher, nela tem-se o retrato, através da escrita dessa autora, da própria figura feminina:

O estudo da imagem biológica na escrita das mulheres é útil e importante na medida em que compreendemos que outros fatores além da anatomia estão envolvidos. As idéias a respeito do corpo são fundamentais para que se compreenda como as mulheres conceptualizam sua situação na sociedade; mas não pode haver qualquer expressão do corpo que não seja mediada pelas estruturas lingüísticas, sociais e literárias. A diferença da prática literária das mulheres, portanto, deve ser baseada (nas palavras de Miller) “no corpo se sua escrita e não na escrita de seu corpo”. (BUARQUE DE HOLLANDA, 1994, p. 35).

Assim, em *Aventuras de Diófanés*, estaremos em contato com um documento que nos permite uma visão diferenciada da mulher do século XVIII, pois é sob o ponto de vista feminino que as personagens do romance, sobretudo Hemirena, personagem principal, serão retratadas. Até o século XVIII, a mulher, como já dito anteriormente, foi musa e inspiração em muitos poemas e em prosa, porém, sob a visão masculina, pois eram os homens os escritores.

É interessante observarmos, sobretudo, que o romance de Teresa Margarida, se por um lado mostra-se “atrasado”, como diz a crítica e como veremos no capítulo de análise, por não apresentar as categorias narrativas com as mesmas abordagens que vinham apresentando romances da Inglaterra, França e Espanha, por exemplo, desde o início do século XVIII, ou, ainda por não se referir à “cor local”, por outro lado, merece destaque por ser a primeira obra de ficção escrita por uma mulher, de nacionalidade brasileira, a

reivindicar os direitos femininos, em uma autêntica defesa da igualdade entre homens e mulheres.

Teresa Margarida faleceu aos 80 anos em Lisboa, depois de uma vida atribulada. Assistiu a quase todos os importantes acontecimentos de Portugal no século XVIII: os horrores da Inquisição e o terrível terremoto de 1755. Além disso, viveu sete anos de cárcere no Mosteiro de Ferreira de Aves, por haver mentido ao Rei D. José, afirmando que seu filho engravidara uma rica moça de família portuguesa. Encerra-se, assim, em 1793, uma vida de muita luta e insubmissão, que nos deixou como legado páginas de um brilhante documento acerca da revolução social e da emancipação feminina em um período marcado pela repressão.

Embora o romance de Teresa não se enquadre perfeitamente no modelo de romance que o século XVIII começava a apresentar e que está baseado nos princípios do “realismo formal”, sua importância não pode ser negada. Sob a máscara alegórica, esconde-se a verdadeira intenção da obra e é ela que devemos valorizar ao lermos e analisarmos o romance, sem esquecermos, é claro, das reais condições da ficção e da sociedade portuguesa da época.

CAPÍTULO II

O ROMANCE NO SÉCULO XVIII

2.1- O “realismo formal” e sua importância para a formação do romance moderno

Nos últimos séculos, o romance afirmou-se como um gênero de magnitude e importância. Passou a ser considerado, sobretudo, a partir do século XIX, a mais complexa forma de expressão literária dos tempos modernos, envolvendo-se em questões de ciência, de arte e filosofia, ora ressaltando a alma humana, ora as relações sociais, deixando, assim, para trás as narrativas de entretenimento.

Somente a partir do século XVIII, porém, o romance se formou como gênero. Embora se considere que o romance tenha surgido no início do século XVII, na Espanha, com o *Dom Quixote* de Cervantes e que autores como Quevedo e Fénelon, juntamente com a picaresca, em grande parte, tenham contribuído com inovações temáticas e estruturais, o seu período de ascensão ocorre no século XVIII, sobretudo na Inglaterra com Defoe, Richardson e Fielding. O novo clima de experiência social, além do crescimento do público leitor, neste período, instaurou um novo gosto e, neste novo ambiente, o romance pôde surgir, ganhando aspectos inovadores, capazes de torná-lo a modalidade mais fiel à experiência individual e na mais apreciada e lida.

Não se trata de tarefa fácil determinar as peculiaridades dessa nova forma. O romance moderno, que começa a se formar no final do século XVII e início do século XVIII, vai se constituir pela dissolução da narrativa fabulosa, que até então se praticava, e

pela dissolução da estética clássica. Esse novo gênero aparece com o objetivo de “pintar a vida real, descrever caracteres, sugerir normas de conduta e julgar motores da ação” (SIMÕES, 1942, p. 282), e não simplesmente recriar ou exaltar a imaginação como comumente se via nos romances que circulavam pela Espanha, pela França do século XVII, ou até mesmo, na Idade Média.

A passagem desta literatura, no entanto, dita tradicional, para a literatura moderna, já que se considera o romance “como uma das mais ricas criações artísticas das modernas literaturas européias” (SILVA, 1993, p. 672), requer muita reflexão e estudo por não apresentar a mesma desenvoltura em todos os países.

O romance, segundo uma concepção moderna, é uma forma literária nova que se iniciou com Defoe, Richardson e Fielding no século XVIII, apresentando características distintas da prosa de ficção do passado. Mesmo reconhecendo que esses autores representam uma espécie de divisor de águas do romance moderno, não é fácil determinar as peculiaridades que fazem deles os inauguradores dessa nova tendência para a narrativa de ficção. O problema se faz ainda mais complexo, pois Defoe, Richardson e Fielding não constituem uma escola literária e, sendo assim, como explicar o surgimento desses três romancistas ingleses num mesmo período se suas respectivas obras pouco se assemelham? Para se chegar a um denominador comum faz-se imprescindível um estudo sob o ponto de vista literário e social para se verificar as condições da época e, assim, determinar de que forma tais condições propiciaram o trabalho realizado por esses três grandes romancistas.

A definição de romance seria suficiente para especificar as características desse novo gênero, diferenciando-o dos tipos de narrativas anteriores, porém o termo “romance” só se consagrou no final do século XVIII, ou seja, embora a consciência de que uma nova

forma literária já existisse, sobretudo com Richardson e Fielding, não havia uma definição exata que conceituasse tais diferenças.

Os historiadores do romance, no entanto, preocupados em determinar as peculiaridades dessa nova forma “consideram o “realismo” a diferença essencial entre a obra dos romancistas do início do século XVIII e a ficção anterior” (WATT, 1990, p. 12). O termo realismo é aplicado em oposição a “idealismo” e foi usado pela primeira vez em 1835, para denotar a *verité humaine* de Rembrandt em oposição à *idéalité poétique* da pintura neoclássica.

O realismo presente na ficção, que a partir do século XVIII se consagrou, consiste no retrato das experiências humanas, sejam elas positivas ou negativas, bonitas ou feias. Trata-se de um realismo descritivo, no sentido do concreto, do particular. Assim, o seu sentido está na maneira como se apresenta a vida, revelando ora as dificuldades e anseios da alma humana, ora suas qualidades; ou seja, a denominação de “realismo” foge à concepção simplista e primária do real e nos leva a perceber que o realismo é “não característica duma fase da literatura, mas elemento fundamental dum gênero: o romance” (MONTEIRO, 1964, p. 3).

Diferentemente do conceito de realismo que até a Idade Média se processava e que via as “verdadeiras realidades” como universais e abstratas, esse novo gênero, surgido na era moderna, traz implicações distintas das conhecidas até então e, em uma perspectiva filosófica, o “realismo” passou a conceituar os objetos particulares e concretos, ou seja, o individual passou a se opor ao coletivo.

A correspondência entre palavras e realidade, entre vida e literatura, passa a ser característica da prosa de ficção, sobretudo a partir dos romances de Richardson e Defoe. Diante dessa nova concepção é que o romance vai constituir-se como forma específica e

original. As formas literárias anteriores internalizam tendências gerais de suas respectivas culturas, não se importando com a experiência individual. O romance é o primeiro a chocar-se com essa tradição, buscando revelar a originalidade, a novidade.

O romance, a partir desse realismo, reintegrou a literatura nas correntes da experiência humana, evidenciando ora experiências individuais, ora coletivas, enquanto que os gêneros “nobres” do classicismo iam perdendo terreno por afastar cada vez mais o “homem de carne e osso” da literatura. Sendo fiel à experiência humana e individual, o romance distancia-se da tragédia e da ode, por exemplo, e passa a recusar os enredos tradicionais, destacando uma diferença essencial entre as formas literárias anteriores e a prosa de ficção que está a surgir. Os enredos, que até aquele momento tinham suas raízes na Mitologia, na História e em lendas ou fontes literárias do passado, começam a ganhar novo aspecto a partir dos romances de Defoe e Richardson, que incorporam, em suas obras, uma percepção individual da realidade, baseados em fatos imediatos da consciência. O romance vai apresentar enredos com pessoas específicas e não com tipos humanos genéricos como mandava a convenção literária que durante séculos prevaleceu na prosa de ficção. A tradição coletiva, tão comum em obras como *Ilíada*, de Homero, *A Eneida*, de Virgílio, ou de escritores como Spenser e Shakespeare fora substituída pela experiência individual, caracterizando um importante aspecto na formação do romance.

Essa consciência arraigada ao pensamento individual em oposição ao coletivo, segundo Lukács em *O romance como epopéia burguesa* (1934), que relaciona a formação do romance a uma perspectiva histórica, o romance é tratado como um gênero literário que, embora apareça na Antigüidade Clássica e na Idade Média, somente adquire caracteres específicos na sociedade burguesa. Para Lukács, a cisão entre o eu e o mundo, aspecto fundamental dessa sociedade em formação, é o que irá caracterizar o romance como

produto literário da sociedade burguesa. A própria condição da vida moderna torna-se característica formal do romance, manifestando as contradições inerentes ao desenvolvimento do modo de produção capitalista, que, para Lukács, é entendido como a base material da civilização burguesa.

Desta relação entre o romance e a formação da sociedade burguesa resulta o entrecruzamento de ideais e propostas que, ambos, romance e sociedade, passam a desenvolver e que explicam as características formais e contedísticas que a prosa de ficção adquire. As contradições da vida burguesa, algumas vemos refletidas nos romances, como o aspecto antagônico da relação existente entre as classes sociais; o caráter fetichizado das relações humanas; a incompatibilidade entre a vida individual e a social; além da ambivalência que o sistema capitalista-burguês evidencia, pois, se de um lado, tem-se o abandono das relações feudais, de outro, tem-se, com a produção capitalista, a degradação do homem. Essa relação pode ser facilmente percebida em romances que começam a despontar nesse período, como, por exemplo, em *Moll Flanders* (1722), de Daniel Defoe, em que as características do homem econômico são claramente evidenciadas, ao se trabalhar o tema de uma heroína criminosa, fazendo relação com a ideologia social e individualista, numa sociedade desigual. Assim, os romances deixam de ser alegóricos ou fantásticos e passam a apresentar uma preocupação com os aspectos da vida “real”.

Lukács, num estudo sobre a natureza do romance no artigo *O romance como epopéia burguesa* (1934), ao qual faz referência Antunes, em seu estudo sobre o romance, apresenta a diferença que começa a dar formas específicas ao romance, em contraposição à epopéia clássica, ao fazer relação entre as condições de vida do homem na sociedade moderna em seu choque com o mundo, ou seja, entre a vida e o seu significado. Desta comparação, o pensador e teórico afirma que, enquanto a epopéia clássica apresentava um

mundo perfeito, sem cisões, em que o “indivíduo se encontra numa relação orgânica com a sociedade à qual pertence e aprende intuitivamente o sentido da vida” (ANTUNES, 1998, p. 182), no romance moderno, a própria condição de vida não permite a unificação desse cosmo perfeito e a cisão entre o eu e o mundo torna-se inevitável. A degradação dos valores dá-se pelo processo de mercantilização entre todas as relações, principalmente entre os seres humanos, o que acentua a individualização, traço marcante do romance em formação.

Embora ainda no século XVIII predominasse uma forte preferência clássica pelo geral e universal, tendências estéticas contrárias já apontavam para elementos que favoreciam a particularidade. O novo pensamento que passou a circular na Europa e que tinha sua base fundamentada nas idéias filosóficas inovadoras de Descartes e Locke, em grande parte contribuiu para essa reorientação particularista que o romance passa a designar. Lord Kames, um dos divulgadores dessa tendência, em seus “*Elementos da crítica*” (1762), declarou que “termos abstratos ou gerais não produzem bons resultados numa composição destinada à distração; porque é somente com objetos particulares que as imagens podem se formar” (KAMES apud WATT, 1990, p. 18). Assim, a particularidade da descrição parece ser uma constante nas obras dos romancistas, sobretudo ingleses, que despontam no século XVIII.

Nesta proposta do realismo formal, e a partir de uma concepção de romance que passa a defini-lo como uma forma nova de narrativa que apresenta os fatos e o homem como figuras vivas de uma realidade objetiva, o romance, que se caracteriza a partir desse momento, passa a apresentar as ações em sua relação entre os indivíduos, ou seja, entre o homem e a sociedade. Ao apresentar o homem vivendo em sociedade, torna-se evidente a oposição entre o indivíduo e essa mesma sociedade, uma vez que o antagonismo entre a burguesia, que é a detentora do capital, e o proletariado, que é quem possui a força de

trabalho, é o que irá caracterizar o aspecto individual que o romance passa a privilegiar, pois cada indivíduo passará a representar tão somente uma das classes antagônicas e não a totalidade social, como se via nos romances dos séculos anteriores e, até mesmo, na epopéia clássica.

2.2- Os elementos da narrativa e sua adequação às idéias do realismo formal

A partir de uma concepção “realista”, o romance passa a ser a representação de uma ação imaginária, porém capaz de captar, extrair da sociedade, as leis que a fundamentam, que a caracterizam em um determinado período, ou seja, passa-se a evidenciar o homem em sua relação direta com a natureza, com a sociedade da qual ele participa. Nas palavras de Lukács, “a fantasia poética do narrador consiste, precisamente, em inventar uma história e uma situação onde encontre expressão ativa esta “essência” do homem, o elemento típico de seu ser social” (LUKÁCS apud ANTUNES, 1998, p. 197).

O material poético do romance passará a ser a vida no que ela tem de individual, de particular, revelando as relações sociais e, com ela, o indivíduo que age não mais representando a totalidade social, ou tão somente defendendo direitos coletivos, mas indivíduos que lutam isolados, ora como representantes da classe social a que pertencem, revelando as diferenças econômicas, ora contra a sociedade como um todo. O fato, porém, é que a nova forma de romance terá a representação de indivíduos comuns, lutando e defendendo direitos individuais, em uma sociedade burguesa marcada pelas diferenças de classe.

Enquanto na epopéia clássica e mesmo nos romances de cavalaria da Idade Média tinha-se um herói caracterizado por representar/encarnar aspectos sociais como um todo, no romance moderno tem-se o que Lukács irá chamar de “herói problemático degradado”, ou seja, o homem será representado como um indivíduo isolado que vê, na sociedade e, portanto, nos outros indivíduos que a compõem, meios para que seus projetos e interesses possam ser concretizados. Essa relação estabelecida entre os indivíduos é, na realidade, consequência da relação de antagonismo econômico que a sociedade burguesa acabou por estabelecer.

Até meados do século XVIII, predominaram, nas narrativas de ficção, os obstáculos casuais, fortuitos, em que as personagens, convencionais, não possuíam relação direta com o meio no qual estavam inseridas, ou seja, seus conflitos não eram provocados pelo ambiente social e, sim, por meras coincidências. Porém, a partir dos romances de Daniel Defoe e Henry Fielding, as personagens passaram a ser a representação de indivíduos nitidamente desenhados que refletem os conflitos e dramas decorrentes de sua posição na sociedade.

Diante dessas propostas que privilegiam o individualismo, numa relação estabelecida pela particularidade realista, alguns aspectos específicos da técnica narrativa como enredo, caracterização das personagens, organização temporal, espacial e linguagem, ganham novas proporções. Assim, tanto a individuação das personagens, quanto a apresentação detalhada do ambiente, no qual essas personagens são inseridas, vão apresentar diferenças específicas das formas anteriores de ficção.

Como já visto, as correntes filosóficas que, no século XVIII, permeavam o pensamento, contribuíram para que, nos romances, os escritores dedicassem ao indivíduo particular maior atenção. No romance moderno, as personagens não mais serão

representadas de maneira estática, figurativa, mas serão seres dinâmicos com um aprofundamento psicológico que os caracteriza como seres individuais. Nesse sentido, a abordagem particularizante da personagem funde-se na definição de pessoa individual, ou seja, o romance se preocupará em apresentar a personagem como um indivíduo particular e, para isso, irá nomeá-lo, assim como na vida real os indivíduos são nomeados, adquirindo identidade particular.

Nas formas literárias anteriores a esse período, embora as personagens tivessem nome, a preocupação com esta escolha não recaía sob a intenção de criar uma entidade individualizada. Normalmente, os nomes referiam-se a figuras históricas ou a tipos, o que, de antemão, exclui qualquer intenção com o aspecto individual. Assim, a preocupação com os nomes próprios passou a ser uma constante nos romances. Segundo Watt:

... o problema da identidade individual tem íntima relação com o status epistemológico dos nomes próprios; assim, nas palavras de Hobbes, “os nomes próprios trazem à mente uma única coisa; os universais lembram muitos a todos. “ Os nomes próprios tem exatamente a mesma função na vida social: são a expressão verbal da identidade particular de cada indivíduo.”(WATT, 1990, p. 19)

Na literatura, contudo, foi o romance que estabeleceu essa função. Assim, a personagem deixou de ser vista como um tipo para ganhar *status* de pessoa particular. Os primeiros romancistas romperam com a tradição clássica no que se refere ao nome e passaram a atribuir nome e sobrenome a suas personagens, a fim de garantir um reconhecimento social. Por esse atributo, o nome passou a ser condizente com a personalidade de seu portador: “o nome da personagem funciona freqüentemente como um indício , como se a relação entre o significante (nome) e o significado (conteúdo

psicológico, ideológico, etc.) da personagem fosse motivada intrinsecamente” (SILVA, 1973, p. 275).

Assim como o problema da individualidade alterou a perspectiva do gênero romance a partir do século XVIII, a categoria de tempo e de espaço também passou a ter outra abordagem, embora de menor profundidade. A individuação do homem, proposta por Locke, processava-se desde que determinada por um local particular do espaço e do tempo. Da mesma forma, passou a ser o romance que, para criar personagens como seres individualizados, situava-os num contexto determinado por tempo e local.

Diferentemente da tradição literária anterior que, baseada numa concepção platônica, utilizava-se da atemporalidade para marcar suas histórias e assim “refletir verdades morais imutáveis”, o romance passou a conceber o tempo como uma categoria definidora capaz de tornar única uma circunstância, um momento, uma lembrança, o que, na verdade, marca a identidade pessoal, ou seja, “o tempo é não só uma dimensão crucial do mundo físico como ainda a força que molda a história individual e coletiva do homem” (WATT, 1990, p. 22). Sendo assim, segundo Watt, os episódios narrados passarão a se desenvolver em um espaço e em um tempo historicamente determinados, decorrentes da situação social da personagem.

Em virtude da importância que o romance passou a atribuir ao tempo, as narrativas modernas ganharam uma coerência maior, pois os disfarces e coincidências, tão comuns na ficção anterior, foram substituídos por uma relação causal de tempo, ou seja, o romance passou a utilizar a experiência passada como causa ou explicação da ação presente. A denominação de “tempo físico” que essa relação de causa e efeito estabelece explica de forma regular a sucessão dos eventos narrados.

O desenvolvimento das personagens no curso do tempo ganhou aspecto notório no romance, diferindo da literatura antiga, em que a restrição da ação comprova a falta de atenção e importância que se atribuía à dimensão temporal na sua relação com a vida do ser humano:

o papel do tempo na literatura antiga, medieval e renascentista certamente difere muito do que tem no romance. A restrição da ação da tragédia a 24 horas, por exemplo, a decantada unidade de tempo, na verdade equívale a uma negação da importância da dimensão temporal na vida humana; (...) As decantadas personificações do tempo como o carro alado ou o sombrio ceifeiro revelam uma concepção essencialmente similar. Concentram a atenção não no fluxo temporal, mas na morte, que é atemporal; (...) Na verdade essas personificações se assemelham à doutrina da unidade do tempo por serem fundamentalmente a-históricas e, portanto, típicas da menor importância atribuída à dimensão temporal na maioria das obras literárias anteriores ao romance. (WATT, 1996, p. 23)

Na ficção anterior, portanto, a seqüência de acontecimentos situava-se em um tempo e espaço abstratos, em que pouca importância se atribuía ao tempo como um fator dos relacionamentos humanos, ou seja, a dimensão temporal era muitas vezes vaga e não particularizada. Mas, a partir de uma noção moderna de tempo, proposta por estudos realizados por Locke e Newton, uma compreensão mais profunda da diferença entre passado e presente se fixou. A noção individual e particular que o romance passou a apresentar tem relação direta com a dimensão de tempo e espaço:

Na verdade para muitos propósitos as duas dimensões são inseparáveis, como sugere o fato de as palavras “presente” e “minuto” poderem referir-se a qualquer dimensão; e a introspecção mostra que não conseguimos facilmente visualizar um momento particular da existência sem situá-lo também em seu contexto espacial.”(WATT, 1990, p. 26)

A noção vaga e genérica que as narrativas anteriores atribuíam ao espaço e ao tempo foram substituídas por descrições vívidas e particularizadas, dando a impressão de que a narrativa se desenrola num ambiente físico e real, e não mais abstrato. O romance, assim, passou a exigir respeito pela expressão do ritmo próprio de existir e a vida do homem, quer seja ela retratada em seus aspectos interiores, quer seja evidenciada em suas relações; passou a apropriar-se das noções de tempo e espaço como complemento indispensável e que em muito contribui para estabelecer o caráter individual e particular, próprios do romance.

O romance do século XVIII, não apresenta ainda de forma acentuada a importância do meio ambiente no retrato total da vida. As descrições de ambiente, no entanto, presentes nas narrativas de Defoe, Richardson e Fielding, revelam uma preocupação em situar o homem em seu cenário físico, revelando a busca, por esses autores, da verossimilhança narrativa.

Todas essas características presentes nas narrativas desse período vão ao encontro de um único objetivo compartilhado tanto por romancistas quanto por filósofos: “a elaboração do que pretende ser um relato autêntico das verdadeiras experiências individuais” (WATT, 1990, p. 27). O realismo filosófico que permeava o pensamento neste momento era bastante diferente dos padrões estabelecidos pela prosa literária vigente. Além das novas concepções acerca das noções de tempo, espaço, enredo e nome das personagens, todos baseados numa idéia de individuação e particularização, tem-se uma importante mudança no campo da linguagem. Operou-se uma adaptação do estilo da prosa na busca de uma maior autenticidade.

O uso da retórica parece ser uma constante na tradição estilística da ficção antiga. Porém, uma preocupação com a linguagem no que se refere à correspondência entre

palavras e coisas passou a se processar. As narrativas, que começam a surgir, deixam para trás as belezas extrínsecas que o uso da retórica tinha por objetivo, rompendo, assim, com os cânones do estilo da prosa. Segundo as intenções realistas, que alguns autores já obedeciam em suas obras, a linguagem tinha como objetivo representar a transcrição da vida de forma real: “o propósito primordial consiste em fazer as palavras trazerem-nos seu objeto em toda a sua particularidade concreta, mesmo que isso custe repetições, parênteses, verbosidade” (WATT,1996, p. 29).

As inovações com relação ao enredo, nome das personagens, tempo, espaço e linguagem condizem com o que o indivíduo esperava naquele momento histórico. O homem se conscientizava de que sua individualidade e suas experiências eram únicas, pois vivenciadas em determinada época e lugar, daí o romance que busca retratar a realidade social apropriar-se desses elementos para tornar suas narrativas mais fiéis à experiência humana. Desta forma, torna-se típico dessa modalidade narrativa o realismo formal, por incorporar essa visão circunstancial da vida: “o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações” (WATT, 1990, p. 31).

2.3- O crescimento do público leitor em sua relação com o surgimento do romance

O realismo formal do romance foi sem dúvida alguma o responsável pela ruptura ocorrida com a tradição literária vigente. De acordo com Ian Watt em *A ascensão do romance*, 1996, obra fundamental para esse estudo e por nós adotada nesta pesquisa, vários

fatores contribuíram para que esse processo de ruptura ocorresse primeiramente na Inglaterra no século XVIII, como as já mencionadas idéias que permearam o século, a partir das filosofias defendidas por Descartes e Locke, o processo de mudança operado no público leitor e o desenvolvimento do capitalismo e suas conseqüências, como a ascensão da classe média e com ela o aparecimento da burguesia.

Merece destaque nesse processo de ascensão do gênero, em pleno século XVIII, a extensão que o público leitor atingira e que acabou afetando o desenvolvimento da literatura que a ele era dirigida. As mudanças ocorridas fizeram com que o cenário se tornasse propício para o surgimento do romance, que veio atender às necessidades de um público ávido e com interesses crescentes pela leitura. Vale, no entanto, ressaltar que, embora o número de leitores fosse considerável para a época, se comparado aos padrões modernos e ao fato de o auge do romance ter sido no século XIX, o público leitor ainda era restrito. Em parte, tal fato se deve às limitadas oportunidades de instrução, pois a grande massa trabalhadora era composta de analfabetos.

As famílias de baixa renda, em geral, não tinham acesso à escola e, quando isso era possível, o objetivo da instituição escolar não era o de tornar os alunos leitores (ensinando-os a ler e a escrever), mas propor uma educação centrada na disciplina social e religiosa que embutisse no pensamento dessas crianças, futuros trabalhadores, a idéia de submissão e respeito que os levasse ao conformismo diante da vida difícil e do trabalho árduo a que eram submetidos. As escolas, assim como muitos empregadores e economistas, acreditavam que a leitura pudesse interferir na paz dos menos favorecidos, já acostumados a uma vida miserável: “Ler, escrever, contar são (...) muito perniciosos aos pobres (...) Homens que devem permanecer e terminar seus dias numa quadra da vida árdua, fatigante e

dolorosa, quanto antes se instalarem nela, tanto mais pacientemente a suportarão” (MANDEVILLE apud WATT, 1996, p. 37).

Outro fator que contribuiu para a restrição do crescimento do público leitor foi o fator econômico. No século XVII e XVIII, pesquisas comprovam que mais da metade da população mal conseguia suprir suas necessidades básicas. Vivendo, portanto, no nível da mera subsistência, essa grande parcela da sociedade não podia se dar ao “luxo” de gastar dinheiro com livros.

Uma classe intermediária, porém, composta de pequenos proprietários, comerciantes, artesãos, situada entre os pobres e os abastados, permitiu uma alteração no quadro do público leitor. Graças a esse público, o número de leitores aumentou, sobretudo se considerarmos que o custo dos livros diminuiu e, embora esses leitores “menos endinheirados” não tivessem condições de adquirir as epopéias francesas, “geralmente editadas em fólhos muito caros” , já era possível adquirir os romances que custavam um preço médio. No entanto, esse público leitor de romances não era pertencente à camada mais significativa da sociedade, a classe baixa, o que significa que a leitura ainda era vedada à grande massa popular.

Além de diminuir o custo dos livros, especialmente dos romances que eram editados em vários volumes, aparecem as bibliotecas públicas, chamadas circulantes, que em grande parte contribuíram para que mais pessoas tivessem acesso aos livros. Dados comprovam que, no século XVIII, em Londres, mais especificamente depois de 1740, em apenas uma década, o número desse tipo de biblioteca saltou de um para oito e, através de empréstimos, um maior número de leitores pôde começar a participar da vida literária, o que o alto custo dos livros até 1740 impossibilitou. Dentre as inúmeras possibilidades que o leitor podia encontrar nessas bibliotecas, sem dúvida o romance foi o gênero mais procurado neste

período: “A maioria das bibliotecas circulantes continha todo tipo de literatura, porém o romance constituía a principal atração e sem dúvida foi o gênero que mais contribuiu para ampliar o público de ficção ao longo do século” (WATT, 1996, p. 41).

Em meio a esse novo público leitor, merece destaque a figura feminina. As mulheres, em geral, constituíam uma das significantes parcelas que compunham os leitores de romance. Com a ascensão da classe média e com as transformações econômicas, muitas mulheres caíram no ócio por não precisarem contribuir com as despesas da casa e porque muitos de seus velhos afazeres como “fiar e tecer, fazer pão e cerveja, fabricar velas e sabão, entre outros, agora eram manufaturados e podiam ser comprados nas vendas e mercados” (WATT, 1996, p. 42). Mesmo as mulheres das classes média e alta dedicavam seu tempo à leitura, pois era restrita sua participação nas atividades masculinas, tanto no que se refere a negócios, quanto a entretenimento. Vale ressaltar, no entanto, que essa mudança no crescimento da participação feminina no século XVIII, mesmo significativo em termos numéricos, ocorreu apenas em Londres, em seus arredores e nas cidades provincianas de maior porte, sobretudo no meio urbano, pois nas regiões rurais a economia mudou para um ritmo bem menos acelerado.

Se por um lado aumentava o número de mulheres com acesso à leitura, de outro, o custo dos livros, como já discutido, e a falta de tempo, continuavam a dificultar a leitura. A maior parte da camada social - os trabalhadores braçais - trabalhavam geralmente seis dias por semana, quinze horas em média por dia, fator que afastava do lazer os pobres, que só tinham aos domingos e que geralmente os passava a beber, pois era bem mais barato que a leitura de um jornal ou livro.

Havia, no entanto, dentre essa classe de trabalhadores, dois grupos importantes que se destacavam pelas oportunidades de leitura que seus respectivos empregos

possibilitavam: os aprendizes e os criados: “Em geral dispunham de tempo e de luz para ler; normalmente havia livros na casa onde trabalhavam e se não havia podiam comprá-los, já que não tinham de gastar o salário com alimentação e alojamento; e como sempre tendiam a imitar o exemplo dos patrões” (WATT, 1996, p. 44).

As evidências confirmam que o público leitor do início do século XVIII apresenta um considerável crescimento. Porém, essa expansão não atinge todas as camadas sociais e os menos favorecidos economicamente, com exceção dos aprendizes e criados, continuavam distantes dos livros que começam a circular com mais frequência entre a classe média, composta por comerciantes, donos de indústria, proprietários, etc., e sobretudo, por mulheres. Essa mudança ocorrida no público leitor, embora já viesse sendo provocada há mais tempo, teve sua eclosão no século XVIII e tal “mudança do centro de gravidade do público leitor provocou um efeito geral interessante para o surgimento do romance” (WATT, 1996, p. 45).

Dirigindo-se a um público mais amplo, a literatura desse período deixou de ter como público alvo somente aqueles leitores que dispunham de boa instrução e de tempo para se dedicarem às letras clássicas e modernas. Passou a enfatizar uma forma mais fácil de entretenimento literário, o que se tinha com os romances, embora de menor prestígio, para os intelectuais. O romance no século XVIII passou a valorizar mais a leitura por prazer e distração e, embora essa seja uma tendência que sempre existiu, uma vez que as pessoas sempre procuram ler para se entreter, nesse período, a perseguição a esses intuitos aumentou.

Até o século XVIII, a maior parte dos livros publicados traziam como tema assuntos religiosos. Watt diz que “ao longo do século publicaram-se em média mais de duzentas obras desse tipo por ano” (1996, p. 46). Entretanto, outro fator chama a atenção, pois,

enquanto aumentavam essas vendas, aumentavam também o número de leitores com gosto cada vez mais laico e uma população interessada em outros tipos de publicação.

Os interesses literários nesse momento dividiam-se entre os temas religiosos e os laicos. Geralmente aqueles leitores provenientes de camadas menos instruídas iniciavam-se na vida literária com obras de devoção e depois passavam a nutrir interesses literários mais amplos, o que, de certa forma, foi favorecido pelo surgimento de alguns periódicos que passam a atender a uma necessidade do público que se formava naquele momento:

Esse meio termo entre os intelectuais e os menos instruídos, entre as belas letras e a orientação religiosa é, talvez, a tendência mais importante da literatura setecentista e encontra sua primeira expressão nas mais famosas inovações literárias do século, a criação do *Tatler* em 1709 e a do *Spectator* em 1711. (WATT, 1996, p. 47)

Esses dois periódicos importantíssimos contribuíram para a formação de um gosto que o romance também satisfazia, pois fazia referências a temas de interesse geral, conciliava o religioso e o laico. Assim como o romance, o jornalismo possui papel decisivo nesta fase de formação de um novo interesse pela leitura: “... tentavam tornar o erudito religioso e o religioso erudito, e seu ‘saudável projeto de tornar o conhecimento útil’ teve pleno êxito não só entre as pessoas cultas como com outros componentes do público leitor” (WATT, 1996, p. 47).

Outro periódico de grande repercussão foi o *Gentleman's Magazine*, criado em 1731 por Edward Cave, jornalista e livreiro. Neste periódico podia-se encontrar uma variedade literária que ia de ensaios a poesias, além de reunir uma miscelânea que apresentava desde receitas culinárias até charadas. O surgimento desse tipo de periódico, mesclando informações substanciais e informações práticas sobre a vida doméstica,

“demonstra o surgimento de um público leitor bastante independente dos padrões literários tradicionais e que por isso mesmo poderia aceitar uma forma literária não sacramentada pelos cânones críticos estabelecidos” (WATT, 1996, p. 48).

Neste sentido, pode-se afirmar que uma mudança no público leitor do século XVIII ia-se processando. O contato com esse tipo de texto que mesclava informações atraía cada vez mais um número maior de leitores interessados em termos laicos. No entanto, “o público ainda não havia encontrado uma forma de ficção que atendesse a seu desejo de informação, conhecimento, distração e leitura fácil” (WATT, 1996, p. 48).

Surge em meio a esse processo de transformação do mercado literário, em virtude do novo gosto que se instaurava, gente dedicada à produção e venda dos produtos da imprensa. Eram os editores ou os chamados “livreiros”, que, colocando-se numa posição de intermediários, ficavam entre os escritores e o impressor e entre este e o público. Uma vez cessado o patrocínio da corte e com a nobreza em decadência, o papel que até bem pouco tempo era exercido pelo mecenas foi substituído por esses livreiros que passaram a exercer grande poder de influência sobre autores e público.

A produção de livros passou a ser considerada, sobretudo pelos mais conservadores, um negócio rentável que fazia o livreiro prosperar, vendendo mais caro possível o que comprava por um preço bem baixo, e o romance, considerado, em geral, um típico exemplo desse tipo de literatura “aviltada” que os livreiros ofereciam ao público leitor.

Não se pode afirmar tal fato. Contudo, os indícios de que os livreiros contribuíram diretamente para estimular a composição de romances é falsa, embora deva-se considerar que mesmo indiretamente, contribuíram no estabelecimento de características que o romance passou a enfatizar como as “descrições e explicações”, como nos afirma Watt:

... se os livreiros pouco ou nada fizeram para promover o surgimento do romance, há alguns indícios de que, ao retirar a literatura da tutela dos mecenas e colocá-la sob o controle das leis de mercado, eles indiretamente contribuíram para o desenvolvimento de uma das inovações técnicas características da nova forma - suas copiosas descrições e explicações ... (WATT, 1996, p. 51).

Deixando de ter como principal característica atender e satisfazer os padrões dos mecenas e da elite literária, o escritor pôde escrever de maneira bem mais explícita, permitindo que os menos instruídos tivessem melhor acesso à obra, além do que eram os livreiros quem os pagavam e não o mecenas, o que exigia do escritor mais rapidez e volume, para assim garantir maior retorno econômico. Devido a esse fator econômico, a produção literária favorecia a prosa em contraposição ao verso. Os escritores recebiam por página escrita e a narrativa era uma forma mais rápida de se produzir, uma vez que as rimas “são coisas intratáveis” e demoram mais para serem elaboradas. Por isso, a produção de romances aumentou, e, assim como Defoe, que, no começo da carreira utilizou-se da sátira versificada e depois quase que exclusivamente da prosa, muitos escritores preferiram a prolixidade e a espontaneidade da narrativa para garantir maior compensação financeira: “elegância verbal, estrutura complexa, execução cuidadosa – tudo isso tomava tempo e podia exigir numerosas alterações” (WATT, 1996, p. 52).

Já Richardson foi até mesmo criticado pelas páginas de Clarissa. Atacavam-no por considerar abusiva sua prática como escritor e impressor: “produziu o livro desnecessariamente, com extravagante prolixidade (...) o que por certo não teria feito se não fosse impressor além de escritor – só o fato poderia autorizar tanta minúcia” (WATT, 1996, p. 53).

No entanto, como esclarece Watt, toda essa “extravagante prolixidade” nada mais era que marcas do realismo formal que, mesmo de forma inconsciente, já começava a ser percebida pelos críticos da época.

Defoe e Richardson são os maiores representantes desse período que começa a privilegiar o realismo formal e suas respectivas obras, exemplo dessa grande inovação literária. Para esses escritores, a liberdade para escrever e publicar seus livros era maior, pois eram eles os próprios impressores. Com a corte não mais subsidiando o trabalho do escritor, este pôde ganhar liberdade para criar e, com isso, romper com os velhos temas e com o estilo da ficção anterior, fazendo da Inglaterra o berço do novo estilo literário:

Defoe e Richardson por certo eram mais livres para apresentar o “objeto natural” com bem quisessem do que os escritores franceses, por exemplo, pois na França a cultura literária ainda se orientava basicamente para a corte; e essa é a provável razão pela qual foi na Inglaterra que o romance conseguiu romper mais cedo e de modo mais completo com os temas e o estilo da ficção anterior. (WATT,1990, p. 54)

Embora se considere que a substituição dos mecenas pelos livreiros tenha influenciado no surgimento do romance, a questão se apresenta de forma bem mais ampla, pois as transformações ocorridas neste momento são consequência de um fator econômico e social em pleno desenvolvimento: a ascensão da classe média.

Pertencentes a essa classe, Richardson e Defoe revelaram-se independentes com relação ao passado literário, sobretudo pelos contatos com tipografia e venda de livros e jornais, o que os possibilitou seguir seus próprios padrões de forma e conteúdo e que atendiam, seguramente, ao que o novo público esperava. Esse caráter de liberdade tanto em produzir quanto em editar é que fizeram desses escritores os pioneiros do romance moderno.

2.4 - *Moll Flanders* e o realismo formal

Em *Moll Flanders*, romance de Daniel Defoe, publicado em 1722, tem-se um típico exemplo de romance nos moldes do “realismo formal”, pois, além de apresentar as categorias da narrativa adequadas à proposta de ficção da época, faz uma nítida relação do tema que desenvolve e a individualização do homem. Sua temática está ligada ao contexto histórico da época e à problemática que o individualismo econômico estabeleceu na sociedade, fugindo, portanto, à proposta alegórica tão em voga em alguns países, ainda no século XVIII.

Essa evidente preocupação no romance com os aspectos referentes aos elementos da narrativa e sua aproximação com as idéias do “realismo formal” acabam atribuindo à narrativa um caráter muito mais “real”. *Moll Flanders* situa-se num lugar específico e real em que há a apresentação do ambiente no qual circulam as personagens. A partir do tempo e local definidos, tem-se o desenrolar da ação das personagens de forma bastante aproximada da realidade.

Ao contrário do que acontecia no modelo antigo de ficção, a determinação e, sobretudo, a atuação do tempo e do espaço irão operar significativas mudanças no caráter e nas atitudes da personagem que, condicionada por essa ação espaço/temporal, irá relatar suas próprias memórias, apresentando ao leitor suas vivências, experiências e imoralidades, enfim toda a ação do tempo e do espaço no decorrer de sua vida:

Assim, durante quarenta anos, minha vida havia sido uma pavorosa complicação de perversidade, de prostituição, de adultério, de incesto, de mentira, de roubo. A não ser o assassinato e a traição, eu havia praticado tudo, desde a idade de aproximadamente dezoito anos, até os sessenta (DEFOE, 1980, p. 296).

Resolvidas todas estas dificuldades, vivemos juntos com todo bem-estar e ternura imagináveis. Envelhecemos os dois. Voltei à Inglaterra aos setenta anos, tendo já, há muito, vencido o prazo de minha deportação (p. 355).

Diante dessa nova proposta que passa a apropriar-se o romance, *Moll Flanders* destaca-se por desenvolver uma temática individualista, já que se tem como figura central uma heroína criminosa, narrando suas próprias “aventuras e desventuras”, evidenciando e difundindo a ideologia individualista que aponta as desigualdades em uma sociedade onde nem todos podem obter sucesso.

Logo na página inicial que antecede o prefácio do autor, tem-se o registro de notas que causam certo estranhamento ao leitor, pois não era comum em pleno século XVIII o comportamento atípico de uma mulher, como é o caso da protagonista Moll Flanders:

Venturas e Desventuras da Famosa
Moll Flanders & Cia.

que viu a luz nas prisões de Newgate
e que, ao longo de uma vida rica em vicissitudes,
a qual durou três vezes vinte anos,
sem levar em conta sua infância,
foi durante doze anos prostituta,
durante doze anos ladra, casou-se cinco vezes
(uma das quais com seu próprio irmão),
foi deportada oito anos na Virgínia
e que, enfim, fez fortuna, viveu muito
honestamente e morreu arrependida;
vida contada segundo suas próprias memórias.
(DEFOE, 1980, p. 07)

Assim, a temática desenvolvida em *Moll Flanders* revela certas mazelas sociais a que o homem comum está submetido, porém apresentando como personagem central a figura de uma mulher, que naquela sociedade setecentista ainda era bastante reprimida. No

entanto, Flanders destaca-se pela astúcia, pela vaidade e pelo orgulho que desde a infância já a caracterizam, fugindo, dessa forma, do padrão e do ideal feminino da época.

Não parecia estranho que eu começasse agora a pensar, mas, pobre de mim, minhas reflexões não tinham nada de sério. Eu tinha muita vaidade e orgulho. Nada ou quase nada de virtude. (DEFOE, p. 34)

Nesta época, eu era muito astuciosa para fornecer à família qualquer suspeita da menor relação que pudesse ter com este cavalheiro (p. 35)

Ao contrário do que ainda nesse período se pregava nos romances, em *Moll Flanders* tem-se uma personagem que não acredita na honra e na virtude como meios de tornar a mulher mais feliz. Os conceitos apresentados pela protagonista e narradora do romance de Defoe destacam valores que, se por um lado, revelam-se imorais, por outro aproximam-se mais da realidade que a época, marcada pelo individualismo e pela particularidade realista, representa. Moll Flanderes, ao referir-se às mulheres e ao casamento, por exemplo, destaca os bens materiais como sendo a maior virtude para que a mulher alcance a felicidade desejada, o que certamente aponta para as mudanças sociais, culturais e morais que o individualismo econômico vinha operando:

Como dizia minha cunhada de Colchester, a beleza, o espírito e a educação, o bom senso, o humor, a conduta honesta, a virtude, a piedade ou qualquer outra qualidade física ou mental não constituem prendas. Só o dinheiro torna uma mulher desejável.

Com efeito, os homens escolhem suas amantes de acordo com seu gosto. É indispensável para uma mulher vadia ser linda, ter um bom corpo, um belo rosto e um porte gracioso. Mas, quando se trata de uma esposa, nenhuma deformidade contraria o desejo; nenhum defeito, o juízo favorável; só o dinheiro conta. O dote nunca é grotesco ou monstruoso, pois o dinheiro sempre é desejável, seja qual for a mulher. (DEFOE, p.77)

É interessante observarmos que, embora o romance apresente uma personagem destituída de características morais, a temática em *Moll Flanders* revela-se moralista, como, aliás, faz questão de apontar o próprio prefácio do autor, ao alertar o leitor quanto ao conteúdo da obra. A função moral que o romance de Defoe designa realiza-se, não a partir das atitudes das personagens, e, sim, pelo processo inverso, ou seja, vendo, na mulher sem virtudes, o exemplo do que não se deve fazer:

(...) E, como é possível fazer um bom uso da pior narrativa, a moral contida nesta levará o leitor a manter a seriedade, ainda que se incline a agir de modo contrário. Para que se relate a vida de uma corrupta e seu arrependimento, é preciso que se apresentem os trechos menos inocentes com a mesma crueza da história verídica, até onde seja suportável, a fim de que ilustre ou ressalte o trecho do arrependimento que é com certeza o melhor e o mais belo, caso venha apresentado espirituosa e vivamente. (DEFOE, p.10)

As atitudes que a própria personagem narra de sua vida são reveladoras de uma existência marcada pela ausência de virtude. Esse aspecto, sem dúvida, é caracterizador da inovação que a ficção vinha operando, pois até então os romances destacavam a virtude e a honra como pré-requisitos essenciais para a obtenção da felicidade. Criar um romance destacando como protagonista uma figura feminina pervertida em seus valores morais não era comum em meados do século XVIII e só pode ser possível em países como a Inglaterra, em que a estrutura social, econômica e cultural permitia certas aberturas e conseqüentemente a realização de uma literatura menos repressora e adepta a novidades.

Além de um cenário histórico-social propício para o surgimento desse tipo de romance, não podemos esquecer que a literatura, até por volta do século XIX, foi basicamente uma literatura feita por homens e, no caso especial de *Moll Flanders*, tem-se

uma produção masculina, e é sob o ponto de vista de um homem que se tem o retrato de uma mulher:

- Que foi, minha querida? – disse ele. - Adivinho o que quer dizer. O que aconteceria se ficasse grávida, não é isso? Pois bem - continuou -, eu tomaria conta de você e da criança; para que veja que não estou brincando, eis algo sério para você. Tirou uma bolsa de seda com cem guinéus e deu-ma. - Eu lhe darei - prosseguiu ele - outro tanto, todos os anos, até nos casarmos. Fiquei vermelha e depois empalideci, por causa da bolsa e de sua proposta. Não lhe pude responder. Ele percebeu isso. Colocou, então, a bolsa sobre meu seio. Não lhe fiz a menor resistência, deixando-o fazer tudo o que lhe agradasse, quantas vezes quisesse. Permiti, assim, de uma só vez, minha própria destruição, pois, a partir daquele dia, minha virtude e meu pudor me abandonaram. Eu não tinha mais nada que merecesse a bênção de Deus ou a assistência dos homens. (DEFOE, p. 37 - 38)

A produção masculina permitiu que se publicasse um romance com destaque para a figura de uma mulher trapaceira, prostituta e de atitudes pouco honrosas para a condição feminina, porém sancionada pelas leis que regem esse universo reprimido que, em princípio, a pune, o que a própria Moll reconhece ao declarar que a mulher que se “perde” está destituída da benevolência de Deus e dos homens. Embora o romance escrito por um homem permita falar-se da mulher e das suas “aventuras e desventuras” sociais, amorosas e sexuais, a punição acaba sendo inevitável para a afirmação de uma sociedade machista e patriarcal que penaliza as mulheres que não se enquadram no padrão pré-estabelecido para a sua condição.

Os romances de Defoe, em especial *Moll Flanders*, constituem-se como marcos da história da ficção por serem os primeiros a incorporar, além dos elementos estruturais do realismo formal, com destaque para o enredo e para a personagem, o desenvolvimento de uma temática moralista, que, no caso de *Moll Flanders*, desenvolve-se a partir das atitudes da protagonista; atitudes essas reveladoras de uma mulher pecadora, mas castigada e

arrependida, o que não poderia ser diferente por se tratar de uma produção masculina, carregada de valores machistas e patriarcais.

CAPÍTULO III

A FICÇÃO EM PORTUGAL NO SÉCULO XVIII

3.1- “Edificar, instruir e deleitar”

Em se tratando da formação do romance português, algumas considerações são indispensáveis. Em Portugal, entre o século XVI e o século XIX, houve uma estagnação no que concerne à formação do gênero romance, se comparado a outros países da Europa. Persistiam por lá, nesse período, as novelas sentimentais, alegóricas e exemplares e, não bastasse esse gosto, a Contra-Reforma, representada pelo Tribunal do Santo Ofício, instala a Inquisição e com ela a perseguição a todos que fugissem a seus preceitos e a tudo que pudesse pôr em risco a autonomia da Igreja e os valores por ela pregados. O país, assim, "transforma-se numa espécie de grande claustro, onde todos eram professos, mesmo que não vestissem o hábito ou não lhes aproovesse usar antolhos teológicos" (SIMÕES, 1967, p. 195).

Antonio Candido, em *Timidez do romance*, apresenta-nos um estudo que nos permite refletir sobre a formação de uma teoria do romance, fundamental para o entendimento do processo que classifica o romance português com certo atraso na história da literatura. Vimos que, enquanto alguns países europeus, como a Inglaterra, apresentavam desde o século XVII, uma concepção moderna de romance, com características distintas, preocupada com o retrato das experiências humanas, Portugal, mesmo no século seguinte, detinha-se em “estórias” de proveito e exemplo, impregnadas de moralismo cristão.

Em *Aventuras de Diófanes*, publicado em pleno século XVIII, tem-se um típico exemplo de romance nos moldes dos séculos anteriores, ou seja, carregado de moralismos e exemplos de virtude a serem seguidos.

Candido fala, no ensaio acima referido, sobre um estudo realizado por Arthur Jerrold Tieje, no qual são apresentados cinco intuítos imprescindíveis para o entendimento da formação de uma teoria sobre o romance, capaz de explicar por que, nos séculos clássicos e em países como Portugal, ainda em pleno século XVIII, a instrução moral e religiosa é evidentemente apresentada em um primeiro plano. São esses os intuítos: 1) divertir, 2) edificar, 3) instruir o leitor, 4) representar a vida cotidiana, 5) despertar emoções de simpatia. Ao se aplicarem esses intuítos nos diversos romances, no entanto, notou-se que apenas os três primeiros são constantes, o que se justifica por fatores ideológicos:

Com efeito, “edificar” significa elevar a alma segundo as normas da religião e da moral dominantes; “instruir” significa inculcar os princípios e conhecimentos aceitos; “divertir” significa quase sempre facilitar as operações anteriores por meio de um chamariz agradável, ou proporcionar “honesto passatempo”. (CANDIDO, 1989, p. 84)

A baixa ocorrência ou quase ausência do quarto e quinto intuítos justifica-se pelo fato de não haver diretamente uma ligação deles ao “sistema de valores religiosos, políticos e morais, mas à representação da vida e ao conhecimento da natureza da ficção” (CANDIDO, 1989, p. 85), o que não era interesse em uma sociedade predominantemente conservadora e moralista, como é o caso de Portugal.

Diante desses fatores, muitos romances, ainda no século XVIII, em Portugal, apresentavam-se como obras de propósito moral, destinados a elevar a virtude e a condenar os vícios, no sentido de reforçarem ideologias e propostas da classe dominante. Edificar,

instruir e divertir são claramente as propostas de *Aventuras de Diófanes*, que busca, a partir da conduta exemplar de seus personagens, levar o leitor a um “honesto passatempo”.

A prosa portuguesa do século XVIII, portanto, caracteriza-se por modalidades narrativas de cunho didático e moral que refletem valores que eram comuns no século XVI e XVII e que são marcados por traços medievais da Escolástica.

Examinando, neste capítulo, as narrativas que compõem o cenário literário entre esses três séculos, em Portugal, (XVI, XVII e XVIII), busca-se, primeiramente, verificar o teor das páginas que circulam no país, em um período importante de formação do romance como gênero.

3.2- A prosa de ficção portuguesa: “uma literatura no claustro”

Na tradição literária portuguesa, a inspiração para os primeiros “contos” provinha de apólogos e fábulas, ou seja, os contos apresentavam-se impregnados de moralismo, que acabou por tornar-se característica comum ou “essencial” para que os textos dessa natureza (ficcionais) pudessem ser publicados. João Gaspar Simões, em *História do Romance Português*, obra fundamental para o estudo da formação do romance em Portugal, e adotado por nós nesta pesquisa, esclarece que a tendência em utilizar esse moralismo, próprio do apólogo e da fábula, tornou-se “carro-chefe” da ficção que moralistas e doutrinários defendiam, por atender claramente aos ideais da religião e “claro prejuízo da literatura” (SIMÕES, 1967, p. 144). Ainda segundo o crítico, “somos obrigados a contentar-nos com as achegas sermonárias e ascéticas dos séculos XVII e XVIII para dizermos que tivemos contistas e novelistas antes do século XIX” (SIMÕES, 1967, p. 146). Assim, pode-

se afirmar que a literatura compreendida nesse período resume-se a modalidades narrativas cuja tendência concentra-se na intenção moralista e na exacerbação retórica.

Desde a publicação, em 1520, da *Crônica do Imperador Clarimundo*, para Simões, a obra inaugural da novelística portuguesa, tem-se uma “mediocre criação novelística” dado o caráter, predominantemente retórico, livresco e, portanto, pouco poético, de suas páginas.

Ainda nesse mesmo período, os *Contos e História de Proveito e Exemplo*, de Gonçalo Fernandes Trancoso, caracterizam a ficção portuguesa com elementos até então não vistos em nenhuma outra obra de ficção do país. Trata-se da presença, nestas narrativas, da “experiência colhida diretamente dos trabalhos da vida e da observação dos costumes e dos sentimentos do povo” (SIMÕES, 1967, p. 149). Se, por um lado, esses *Contos e História de Proveito e Exemplo* inovam nos aspectos acima referidos, por outro, continuam a evidenciar o moralismo e o didatismo como forma de atender às exigências de uma sociedade ideologicamente beata e clerical.

Enquanto na Espanha, por exemplo, depois de Timoneda, com seu *Patranuelo*, têm-se as obras de Cervantes dando continuidade ao trabalho de cultivo do conto “com liberdade apreciável e mesmo com particular licença”, em Portugal não se tinha nada além de contistas didáticos, estilo Manuel Bernardes, que, “depois dos Contos de Trancoso são os (...) que melhor representam a novelística didática portuguesa dos séculos XVII e XVIII” (SIMÕES, 1967, p. 157).

Assim, Simões confirma que os Contos de Trancoso e os que como ele seguiam a mesma proposta restringiam-se a propósitos edificantes, o que “matava à nascença uma arte de contar que só vingaria quando renunciasse ao proveito e ao exemplo” (SIMÕES, 1967, p. 159). Enquanto isso não ocorre, pois só no século XIX se desvincula da ficção o intuito edificante e moral, os contos eram publicados como obras de doutrina moral e religiosa.

Já no século XVII, ainda seguindo a mesma linha de moralismo cristão do século anterior, vê-se uma tentativa de reflexão sobre a literatura em Portugal na obra de Francisco Rodrigues Lobo, *Corte na Aldeia* (1619). Se, com o texto de Rodrigues Lobo, a prosa portuguesa “atingia a maturidade, nem mesmo nos diálogos deste perde as suas características retóricas” (SIMÕES, 1967, p. 152), ou seja, mais uma vez tem-se, em Portugal, uma tentativa de aproximação da linguagem falada – técnica utilizada pelo romance moderno - o predomínio, no entanto, acaba sendo o de uma forma retórica que mais uma vez se afasta da forma literária já corrente em outros países, como a Espanha, por exemplo, desde o século anterior.

No século XVIII, uma nova modalidade narrativa irá permear as páginas da literatura nacional. São as chamadas novelas alegóricas, tendo visível destaque para *As Aventuras de Telémaco*, (1699), de Fénelon, traduzida para o português em 1765. Em sua essência, essas narrativas alegóricas traduziam perfeitamente o ideal pretendido pela ideologia dominante, uma vez que o recurso alegórico permitia instruir e deleitar o leitor ao mesmo tempo, daí essa modalidade ter sido tão bem aceita, sobretudo pelo público da época.

Inserida em uma concepção didático-edificante, merece destaque, ainda, a *História do Predestinado Peregrino*, do padre Alexandre de Gusmão, publicada ainda no século XVII (1682). A primeira das novelas alegóricas de origem portuguesa é o *Compêndio Narrativo do Peregrino da América*, de Nuno Marques Pereira (1728). Na mesma linha alegórica, porém sem a exclusividade teológica das obras acima referidas, e com representações clássicas e mitológicas que ambientam a obra na Antiguidade Clássica, pode-se citar, em uma imitação a *As Aventuras de Telémaco*, as *Aventuras de Diófanes*, de Teresa Margarida da Silva e Orta. Porém, tanto nas primeiras quanto nesta última o

resultado é sempre a “instrução dos leitores a quem é necessário representar sempre a virtude recompensada e o vício castigado” (SIMÕES, 1967, p. 213), como veremos, mais adiante no capítulo que dedicaremos à análise da obra de Teresa Margarida.

No período compreendido entre o século XVI e o século XVIII, como nos afirma Simões, e como pudemos constatar, a novelística portuguesa estagnou-se, distanciando-se das técnicas inovadoras que alguns países já adotavam desde o século XVI e que teve seu auge em meados do século XVIII, com escritores como Defoe, Richardson e Fielding, pertencentes à literatura inglesa. Já entre os portugueses “durante dois séculos tudo o que se escreveu, (...) em matéria de ficção, se resume nas práticas edificantes, ilustradas de contos e apólogos” (SIMÕES, 1967, p. 155). Porém, Gaspar Simões destaca algumas obras que, segundo ele, podem ser tomadas como “fontes realistas” do romance português.

A primeira obra que merece destaque, segundo o autor, é a *Comédia Eufrosina* (1555) de Jorge Ferreira de Vasconcelos que, numa imitação a Fernando Rojas com a sua *La Celestina*, opera significativas mudanças na “passagem da narração à ação e do diálogo convencional ao diálogo vivo” (SIMÕES, 1967, p. 166), abrindo caminho para uma literatura de ficção, denominada por Simões como “realista” e que se afirmará na história da literatura portuguesa, somente no século XIX. A *Comédia Eufrosina* constitui para a época uma inovação, pois apresenta elementos que se aproximam mais da novelística propriamente dita que se afasta da ficção cavaleiresca, sentimental e pastoril tão em voga. Se nas comédias de Sá de Miranda e em autos de Gil Vicente e Camões a ação já se constitui de forma evidente, as cenas, no entanto, apresentavam personagens e costumes históricos, sendo que a *Comédia Eufrosina* é a primeira obra em prosa a ambientar personagens em um espaço nacional e atual “em que as coisas se passavam como no mundo”.

Para Simões, a *Comédia Eufrosina* representa uma inovação no campo literário português, uma vez que o “realismo do diálogo, aliado à atualidade da intriga e às condições verídicas do conflito (...) fizeram dessa obra um dos maiores êxitos de leitura das nossas letras quinhentistas” (SIMÕES, 1967, p. 172).

A outra obra apontada por Simões entre as que figuram sob “as fontes realistas “ da ficção portuguesa é *Peregrinação* (1614), de Fernão Mendes Pinto. A obra é apontada por apresentar marcas inovadoras para a literatura portuguesa, com indícios que antecipam o romance moderno: “narrativa livre, formada pela soma de episódios que só se ligam pelo fato de ser idêntico o ponto de vista do seu protagonista” (VALERDI Apud SIMÕES, 1967, p. 176). *Peregrinação* é a primeira obra de ficção autobiográfica de que se tem registro em Portugal, forma já corrente da picaresca na Espanha desde o século XVI. Não há, ainda, uma preocupação explícita em produzir verossimilhanças fictícias, porém *Peregrinação* já apresenta certos artifícios novelísticos ao descrever suas memórias: “o primeiro está na ambigüidade que resulta do fato de se não poder destringer com clareza o que na obra é ficção do que nela é autobiográfico” (SIMÕES, 1967, p. 182).

Assim é que Simões afirma que *Peregrinação* pode ser tomado tanto como um relato verdadeiro de um homem, Fernão Mendes Pinto, que realmente existiu, como uma criação imaginária – campo da ficção. Diferentemente da prosa de até então, nessa obra tem-se um retrato da vida e do homem tal qual era e não mais idealizada:

Nela se pinta uma natureza humana, tal como era, não como gostaria de ser, tal como a si própria se via, não como possivelmente, as veriam os outros. Eis o ponto de partida de um realismo psicológico que terá o seu apogeu no romance moderno. (SIMÕES, 1967, p. 183)

A terceira obra a integrar o panorama das “possíveis fontes realistas da ficção portuguesa”, segundo Simões, é a *História Trágico-Marítima*. Trata-se de uma compilação feita por Bernardo Gomes de Brito, em que se fala das relações de naufrágios ocorridos entre os séculos XVI e XVII, anterior, portanto, ao período em que foram publicadas, na primeira metade do século XVIII. Nessas narrativas, a ambigüidade entre a pura ficção e o relato verdadeiro é, para Simões, assim como em *Peregrinação*, a marca das narrativas. Os aspectos verídicos e ao mesmo tempo fabulosos encantavam o leitor que ainda se impressionava com o exotismo das terras que a narrativa apresentava e com a variedade das suas aventuras.

Embora essas obras mereçam destaque no cenário literário português pelo teor de suas páginas e pela possível aproximação com o que João Gaspar Simões irá chamar de “fontes realistas” do romance português, todas estão impregnadas por um alheamento da realidade física, por acabar transpondo um sentimento alegórico sobre o sentimento do real, pois só assim as obras podiam vir a público, devido ao forte poder inquisitorial, amplamente difundido em países católicos, como é o caso de Portugal.

3.3- Inquisição portuguesa: “*nada contém contra a nossa santa fé e bons costumes*”

Entre os portugueses, a persistência de valores medievais, impregnados de moralismo cristão, parece ser uma das causas para o atraso da formação do romance. Em pleno século XVIII, período em que grande parte da Europa assimilava valores modernos, advindos das novas concepções filosóficas, primeiramente com o Humanismo, em seguida com o Iluminismo, Portugal perseguia e punia as melhores inteligências do país, por julgá-

las capazes de abater ou ao menos enfraquecer o domínio da Igreja e da Monarquia, as grandes forças detentoras do poder naquela época.

Como nos esclarece Ivan Teixeira, em *Mecenato Pombalino e a Poesia Neoclássica* (1999), com o advento do Iluminismo buscava-se uma atualização da cultura que, até o momento, em muitos países, era fortemente marcada por traços medievais da Escolástica. Acreditava-se que a divulgação da ciência, baseada na Razão, dissiparia superstições e tornaria a humanidade mais feliz. Em países protestantes, ou naqueles em que a força da Igreja era menos atenuante, a razão recomendava a livre expressão do pensamento científico e artístico. No entanto, nos países católicos como Portugal a mesma razão fundamentava a limitação das liberdades individuais no que se referia à política, à ciência, à arte e à religião.

Para combater idéias reacionárias que julgassem perturbadoras da paz geral, diante do movimento que se expandia por toda a Europa, Portugal instaurou a Contra-Reforma, de intenções reacionárias e obscurantistas, para combater qualquer reação que pudesse pôr em risco o domínio da nobreza portuguesa e do clero. Para tanto, criaram uma instituição específica, capaz de julgar e punir crimes contra a “fé e os bons costumes”: a Inquisição.

Na Península Ibérica, segundo Saraiva, em *Inquisição e cristãos novos*, (1969), a Inquisição apresenta particularidades especiais, pois em nenhum outro lugar a organização inquisitorial foi tão bem articulada e coerciva. A severa perseguição aos cristãos-novos, sempre em nome da fé, teve, em Portugal, não só o objetivo de confiscar seus bens, mas, sobretudo, o de impedir que esse novo grupo de letrados, não pertencentes ao setor intelectual cristão, pudesse ascender e contribuir para a formação da opinião pública da época, o que poderia ser muito prejudicial para o poder político e econômico que estava centralizado nas mãos de uma minoria. Assim, com a Inquisição pode-se dizer que, entre

outros motivos, ela serviu de suporte para auxiliar o clero na defesa de seu monopólio, contendo a ascensão intelectual de um grupo laico em proveito da exclusividade do poder e domínio clerical.

Saraiva e Lopes, em *História da Literatura Portuguesa*, (2000), no estudo que dedicam a essa importante fase da história portuguesa, ressaltam que os efeitos da Contra-Reforma, aliados ao poder que a Inquisição assumiria no país, não foram exclusivamente a causa da decadência portuguesa. Para eles a perda do domínio português para a Espanha a partir de 1581 contribuiu amplamente para que a crise portuguesa se estabelecesse com maior rigor.

Com o desaparecimento da corte de Lisboa, transferida para a Espanha, ficaram cada vez mais escassas as produções literárias, haja visto que estava na corte o “único foco literário competente do país” (SARAIVA/LOPES, 2000, p. 178). Foi por isso que durante os séculos XVI e XVII a Inquisição conseguiu manter a atividade cultural portuguesa afastada das idéias inovadoras e intensas que surgiam por toda a Europa. Assim, passaram a circular pelo país quase exclusivamente obras edificantes, de temática predominantemente devota que evidenciam tanto o domínio espanhol sobre Portugal quanto o poder da Inquisição, representada pelo inquisidor do Santo Ofício.

A partir dessa dupla censura, espanhola e inquisitorial, justifica-se a literatura edificante e moralista que passa a dominar o campo das letras portuguesas. “Ora como manifestação do poder dominante, o Santo Ofício só poderia justificar uma literatura que interessasse a esse poder, ou seja, a literatura moralista e edificante, que passa, então, a ser uma literatura também dominante” (OLIVEIRA,1993, p. 28). Dessa forma, impedia-se que novas visões e concepções circulassem pelo país e influenciassem a opinião pública, colocando em questionamento o poder dominante.

Desde 1547, com o estabelecimento definitivo da Inquisição em Portugal, somado à perda de seu poder para a Espanha, em 1581, o país transforma-se, como afirma Simões, em um grande “claustro”. O papel policaresco e repressor da Inquisição ocasionou conseqüências avassaladoras para a cultura da época, em especial a literária. Nenhum livro, desde a segunda metade do século XVI, pôde ser publicado sem apresentar três licenças: “a do Santo Ofício, a do Ordinário eclesiástico na diocese respectiva e a do Paço” (SARAIVA/LOPES, 2000, p. 178). Os livros eram examinados pelo relator, ainda em manuscrito e, caso fosse necessário, o autor deveria alterá-lo ou até mesmo retirar páginas ou partes para que lhe fosse concedido o direito de ter sua obra publicada, depois de conter a fórmula: < *nada contém contra a nossa Santa Fé e bons costumes* >.

Além de fiscalizar todas as obras a serem publicadas a partir daquele momento, a Inquisição também criou, através dos índices censórios de 1547, 1551 e, sobretudo do grande índice de 1624, meios para proibir que obras com temáticas que ferissem *a moral e os bons costumes*, pudessem chegar até ao público leitor. Diante disso, em Portugal, durante séculos, a liberdade de pensamento e expressão foram suprimidos sob o pretexto de preservar a ordem.

Nesse ambiente de perseguição e repressão, o proveito e o exemplo apresentam-se como forma perfeita para auxiliar na divulgação das idéias de virtude e honra que o poder dominante tentava imbutir no pensamento da sociedade. Na prosa de ficção portuguesa, o proveito e o exemplo vão predominar entre fins do século XVI e durante todo o século XVII, pois caracterizam-se pela fuga ao contexto social e, sobretudo, pelo conformismo.

Diante disso, o caráter de disfarce da realidade ganhou notoriedade na literatura alegórica, que passou a atender e a se comprometer com o poder dominante, por ser a forma

que melhor enquadrava os princípios do exemplo e/ou moralidade que um grande número de seguidores da literatura edificante e doutrinária tinham como referência.

3.4 - As narrativas alegóricas e o século XVIII português

A literatura alegórica em Portugal, como já visto, adentrou pelo século XVIII, e teve algumas de suas obras publicadas em pleno século XIX, mesmo quando já apareciam livros como os de Alexandre Herculano que, desde 1840, cultivava o romance histórico, ainda os romances alegóricos eram editados e bem recebidos pelo público. Isto aconteceu, aliás, até bem pouco tempo antes de surgir *O Crime do Padre Amaro*, (1875), o que demonstra quão “atrasada” se apresentava a novelística portuguesa, em uma época em que o romance moderno fixava-se e expandia a sua influência.

Embora a mais remota novela alegórica portuguesa remonte de 1682, o auge do gênero se dará no século XVIII. Influenciado pela cultura francesa, Portugal terá como principal fonte de inspiração alegórica a obra de Fénelon, *Les Aventures de Télémaque* (1699), obra essa “decisiva para o setor didático-moral da ficção” (SIMÕES, 1967, p. 206). Em uma reação contra o Seiscentismo e guiada pelas propostas do Iluminismo francês, a tendência irá primar pelo culto de uma arte que se apresentava em todo o seu didatismo. Além dessa tendência, em Portugal, desde o século XVII o “proveito e o exemplo” subsistiam e é, assim, aliando esses princípios teológicos e edificantes ao didatismo de Fénelon, que se constituirá a ficção portuguesa nos séculos XVII e XVIII.

Dentre as narrativas alegóricas, destacadas por João Gaspar Simões, em sua *História do Romance Português*, merece destaque a *História do Predestinado Peregrino*

(1682), a primeira das novelas alegóricas portuguesas, que evidencia todo esse espírito didático-edificante que a ficção passará a privilegiar. A partir de uma narrativa e alegoria ingênuas, como afirma Simões, “o tom da novela tem seu quê de catecismo, e a figuração das personagens é decalcada, grosseiramente, em termos de catequese rudimentar” (SIMÕES, 1967, p. 208). Precursora no gênero em Portugal, a *História do Predestinado Peregrino* apresenta os vícios e as virtudes personificados na figura dos irmãos Predestinado e Precito que, pela conduta assumida na narrativa, conquistam cada um o seu espaço: o Céu e o Inferno, respectivamente, ou seja, os aspectos teológicos e doutrinários permeiam o enredo numa postura moralizadora.

Em 1688, o *Alívio de Tristes*, do padre Mateus Ribeiro, dará continuidade a essa novelística edificante. A obra instrui e corrige, a partir de sermões e discursos. Segundo Simões, neste sentido, a obra mais se assemelha ao *Traté de L’Origine des Romans*, de Daniel Huet, do que às próprias características da novela. Esse tratado de Huet a que nos referimos foi publicado em 1670 e tornou-se o “viático da novelística alegórica” na França e nos países sob a sua influência literária. O próprio romance de Fénelon, *Aventures de Télémaque*, teve como inspiração esse famoso tratado, escrito pelo arcebispo de Avranches, no qual dizia:

O fim principal dos romances, o fim que devem propor-se aqueles que os compõem, é a instrução dos leitores a quem é necessário representar sempre a virtude recompensada e o vício castigado. Mas, como o espírito do homem é naturalmente inimigo de lições e o seu amor-próprio se revolta contra os conselhos, é conveniente enganá-lo pelo atractivo do prazer, suavizar a severidade dos preceitos pela amenidade dos exemplos e emendar os seus erros condenando-os noutrem: assim, o objetivo que o romancista hábil tem em vista, isto é, o passatempo do leitor, deve subordinar-se ao fim essencial: instruir e corrigir (HUET, apud SIMÕES, 1967, p. 213).

Será seguindo essa tendência que a novelística do século XVIII tanto na França, quanto em Portugal se constituirá. Numa seqüência cronológica, tem-se, em 1728, o *Compêndio Narrativo do Peregrino da América*, de Nuno Marques Pereira, em que se apresentam, em uma peregrinação do personagem pelo Brasil, os preceitos da doutrina cristã: “esclarecer as verdades teológicas, lembrar os mandamentos da igreja católica, aconselhar como devem os senhores tratar os escravos, prevenir os homens contra o pecado da concubinação, eis alguns dos temas sobre que se alarga o Peregrino” (SIMÕES, 1967, p. 210).

Percebe-se, com os temas do *Compêndio Narrativo*, que teve cinco edições no século XVIII, o quanto as narrativas de ficção deste período estavam relacionadas às propostas de doutrina cristã e edificação.

Já em 1752 a obra que surgirá no cenário literário português é *Aventuras de Diófanes*, de Teresa Margarida da Silva e Orta. Essa é a novela alegórica que mais se aproxima das propostas didáticas evidenciadas em *Aventuras de Telêmaco*, de Fénelon, só em 1765 traduzida para o português. Com *Aventuras de Diófanes*, tem-se um alheamento da realidade, ao se construir uma narrativa sob uma representação clássica, mitológica. Porém, como veremos no próximo capítulo, *Aventuras de Diófanes* apresenta particularidades que já evidenciam ou prenunciam o avançar da mentalidade burguesa liberal que irá se impor no século seguinte.

Por fim, tem-se, em 1779, o *Feliz Independente* do padre Teodoro de Almeida que é uma das obras que marcam o atraso da ficção portuguesa, em relação à narrativa moderna, que tem publicada, até 1861, uma obra cujo paradigma é a novelística inspirada nos preceitos de Huet. Como nos confirma Simões, essa é a “novela setecentista que mais

louros colheu no seu tempo e que maior número de edições contou entre todas as novelas alegóricas da época” (SIMÕES, 1967, p. 214).

Embora haja relação entre o *Feliz Independente* e as *Aventuras de Telémaco*, elas só se aproximam em suas intenções didático-edificantes, pois parece ser no *Traité de L’Origine des Romans* que o padre busca inspiração. A partir de longas “digressões poemáticas”, a obra retrata “o homem, o seu destino e as suas paixões, dentro de um rigoroso espírito ortodoxo e de uma intransigente moral cristã” (SIMÕES, 1967, p. 216).

É com narrativas dessa natureza que a novelística portuguesa adentra o século XVIII e tem edições publicadas até a segunda metade do século XIX. Atendendo às exigências do poder dominante, a alegoria passou a ser o veículo divulgador dos preceitos e dos valores julgados necessários para doutrinar e elevar as virtudes do ser humano. Essa tendência, centrada em concepções ainda medievais da Escolástica, é que contribuiu para o “atraso” da formação do romance em Portugal.

3.5- Alegoria: uma literatura como expressão de um mundo ideal

A alegoria consiste na exposição de um pensamento sob uma forma figurada, o que faz dela, de acordo com Antonio Candido, um modo “não-ficcional de ver o mundo; é mesmo antificcional apesar das aparências, na medida em que nela a ficção é um pretexto e um veículo, a ser dissolvido quanto antes pelos fluidos da noção e da informação, que devem suplantar a aparência romanesca” (CANDIDO, 1989, p. 86). Assim, percebe-se que o elemento alegórico, em suas definições, está além de seu significado literal e sempre quer dizer algo diferente do que à primeira vista nos parece.

Para Flávio Kothe (1996), o artista pode construir novas alegorias apenas quando sente e capta certas forças sociais e consegue canalizá-las para a figuração alegórica. A alegoria tanto pode ser objeto de manipulação da classe dominante como mostrar-se favorável a uma radical mudança. Nas fábulas, é comum o uso desse recurso como instrumento para legitimar o interesse dos que detêm o poder. Ela é também um rico instrumento de expressão. O leitor, para encontrar o significado subjacente do alegórico, precisa fazer uma leitura crítica e transcender o significado convencional.

A alegoria traz implícita em seu texto uma conclusão moral, assim como nas fábulas, porém, diferentemente desta, a alegoria liga-se a um sistema de valores, próprios de determinada sociedade, tornando-se um estratégico instrumento ideológico. Dessa forma, subentendido na natureza convencional da linguagem alegórica, estão presentes um profundo conservadorismo e um autoritarismo que tendem a levar o leitor a uma única leitura, ou seja, a uma única conclusão, o que demonstra a dominação ideológica, capaz de fazer o público aceitar a leitura dirigida, sem nenhum tipo de questionamento.

Apresentando a alegoria como pertencente a um gênero que hoje já se supõe inexistente, que é o didático, Kothe afirma que a alegoria “facilita a manipulação à medida que legitima o poder por meio de conceitos positivos e lhe dá força através de conceitos negativos” (KOTHE,1996, p. 36). A formação da alegoria, nesse sentido, consiste em transformar experiências individuais e concretas em experiências coletivas, universalizantes, o que facilita a dominação através de conceitos de certo e errado, de vícios e virtudes, o que afirma o didatismo dos textos de natureza alegórica.

A fim de suplantar a moral e os efeitos edificantes e didáticos, a leitura alegórica transforma o acessório em principal e camufla o principal. Assim, em uma primeira leitura, o texto alegórico apresenta o texto ficcional, ou seja, deixa transparecer o “divertimento”;

já em uma segunda leitura, a “instrução” e a “edificação” ganham corpo através das ações das personagens, do enredo e de toda organização estrutural e temática da narrativa. Diante desse recurso, como nos afirma Candido, “a verdade crua e por vezes dura pode ser disfarçada com os encantos da fantasia, para chegar melhor aos espíritos” (CANDIDO, 1989, p. 85) .

Assim sendo, a tríade famosa de Tieje, por nós já referida, “divertir-edificar-instruir” parece favorecer de modo especial a alegoria, que fora, no século XVII e no século XVIII, amplamente divulgada e aceita, por se adequar perfeitamente à ideologia da classe dominante.

CAPÍTULO IV

UM ROMANCE DE MULHER NO SÉCULO XVIII

4.1- A trama romanesca

Aventuras de Diófanes apresenta-se dividido em seis livros, sendo cada qual iniciado por um sumário, que tem como objetivo adiantar os fatos que se vão suceder. O romance narra as desventuras de Diófanes, Rei de Tebas, sua esposa, a rainha Climinéia, e sua filha, a princesa Hemirena, que, naufragados logo após embarcarem rumo à Ilha de Delfos, onde assistiriam aos jogos públicos em honra a Apolo e, em cujo templo aconteceria o casamento de Arnesto, príncipe da mesma ilha, com a princesa Hemirena, são tomados por uma tragédia. Em meio ao caminho, uma terrível tempestade sobrevém e a esquadra que acompanhava a família real não consegue salvar-se. Passada a tormenta, a embarcação com a família de Diófanes, agora sem escolta, é pega por inimigos, sendo os seus ocupantes aprisionados. Levados para um porto de bárbaros, a família real foi separada e todos foram vendidos como escravos, cada qual para uma cidade. A partir de então, começam as “desventuras” de Diófanes, Climinéia e Hemirena, que sofrem os horrores da escravidão, doenças, humilhações, perseguições e fugas.

Toda a narrativa possui como eixo central a figura de Hemirena, que, a partir da virtude inquebrantável e de uma moral intocável, consegue reaver pai e mãe, além de reencontrar o noivo que há quinze anos lhe havia sido prometido.

A trama romanesca, utilizando-se dos artifícios pertinentes às categorias da narrativa, tais como personagens, enredo, tempo, espaço, foco narrativo e linguagem,

constitui-se numa ação em que as coincidências e a artificialidade são constantes e que contribuem para a leitura que, em um primeiro plano, salta às vistas do leitor: a felicidade recompensada pela virtude e a honra preservada.

4.2- O espaço na narrativa

Sabe-se que a dissimulação ambiental pode alcançar níveis bem complexos em romances contemporâneos, em cujas narrativas a apresentação espacial poderá apresentar-se ora “dispersa ao longo das páginas, às vezes de modo contíguo, quando não mesclados” (DIMAS, 1994, p. 32). Mas a importância atribuída ao meio ambiente no retrato das experiências vividas pelo homem, amplamente difundidas nos grandes romances modernos, surgiu no final do século XVII e início do século XVIII, nas narrativas dos romancistas ingleses, cuja preocupação em situar o homem em seu cenário físico, passou a evidenciar maior atenção com os aspectos verossímeis da narrativa. Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, em seu *Dicionário de Narratologia*, atribuem à categoria do espaço as seguintes especificidades narrativas:

Entendido como domínio específico da história, o espaço integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação e à movimentação das personagens: cenários geográficos, interiores, decorações, objetos, etc; em segunda instância, o conceito de espaço pode ser entendido em sentido translato, abarcando então tanto a atmosferas sociais (espaço social) como até as psicológicas (espaço ideológico). (2000, p. 135)

A percepção do espaço, entendido como elemento físico caracterizador do cenário no qual a ação, em uma narrativa, é arrolada em sua relação com as personagens, está na base da idéia do realismo formal que o século XVIII passou a privilegiar. Para Ian Watt, o romancista inglês Defoe foi o primeiro a visualizar “o conjunto da narrativa como se esta se desenrolasse num ambiente físico real” (1996, p.26). Ainda de acordo com Watt, a particularidade das descrições dos espaços, no que se refere ao cenário natural, ganha notoriedade nos romances ingleses do século XVIII.

Embora ainda não haja nos romances desse século a visualização nítida e, sobretudo, consciente do romancista, em retratar um momento particular do homem, situando-o em seu contexto espacial, como, aliás, acontecerá no século seguinte, romancistas como Defoe e Fielding, na busca pela verossimilhança, irão “colocar o homem inteiramente em seu cenário físico” (WATT, 1996, p. 27). Assim, o “espaço”, a partir do século XVIII, passa a caracterizar os romances, retratando o homem em sua relação com o espaço físico/social. As descrições de ambiente e os detalhes vívidos implicarão em maior verossimilhança narrativa, pois contribuirão para a particularização de um momento, situando o acontecimento no contexto espacial de que faz parte o indivíduo.

De acordo com Lukács, em *Narrar ou descrever* (1965), as descrições estão subordinadas à narração, atribuindo à ação ora um aprofundamento maior ou esclarecimento, ora objetivando acelerar ou retardar essa mesma ação. Isso ocorre na medida em que os ambientes, objetos e a própria caracterização das personagens, externa ou interna, relacionam-se organicamente com o homem e o seu meio ambiente.

Nesse sentido, os romances, a partir do século XVIII, irão caracterizar-se por aspectos particulares, diferentemente das epopéias clássicas e das narrativas de ficção anteriores, que tinham sua trama situada num espaço mitológico,

“o que mostra que, em meados do século XVIII, a idéia de Literatura como expressão do mundo ideal já se desgastara e já se começava a desejá-la como expressão da “verdade” da vida (como vai acontecer logo mais no Romantismo, quando são rompidos os limites entre arte e vida; e a Literatura passa a ser entendida como expressão da verdade da vida”. (COELHO, 1995, p. 25)

O fato de *Aventuras de Diófanos* ter sido escrito em pleno período de transformações, no âmbito da prosa de ficção, por passar a privilegiar as propostas do realismo formal e, conseqüentemente, da particularidade realista, chama-nos a atenção o fato de o romance de Teresa Margarida ainda se manter fiel a certos princípios e características comuns à narrativa anterior, embora possamos ver, mais à frente, existirem indícios que prenunciam a decadência da visão de mundo clássica.

Vimos que, a partir da nova proposta para o romance, o espaço passa a desempenhar funções mais específicas e não genéricas e universais como na ficção antiga. No entanto, em *Aventuras de Diófanos*, o espaço que percorre toda a narrativa é essencialmente mitológico. As cidades por onde passam as personagens em sua constante peregrinação são as famosas cidades gregas de Atenas, Corinto, Tebas, entre outras citadas: “Hemirena, que logo havia partido para Atenas ...” (ORTA, p.63); “Chegando a Corinto, determinou ir...” (ORTA, p.75).

Não há, em toda a narrativa, preocupação evidente em se fazer descrições do cenário natural, salvo raras exceções em que se percebe uma tímida descrição de algumas imagens; tímida talvez pelo exagero da linguagem retórica que acaba deixando em segundo plano a descrição do espaço:

Apenas perderam de vista as saudosas praias, quando ensoberbecendo-se as ondas, parecia que ameaçavam aos navegantes, indo a encontrar-se com eles.

Pouco a pouco se foi cobrindo de feias nuvens o Céu, e se trocou o dia em noite, mostrando-se no furioso vento a formidável imagem da morte.”(ORTA, p.60)

Na continuidade da cena, no entanto, não há mais descrições ou referências ao espaço, que antes fora marcado pela brutalidade de um temporal, capaz de “trocar o dia em noite” e fazer ter-se a nítida “imagem da morte”. A dimensão de todo o horror vivido pela embarcação em pleno alto mar, em meio à tempestade, é findado, sem mesmo ser descrito, quando o narrador nos informa de que “cessou a borrasca”:

Já os marinheiros esquecidos das grinaldas de flores, com que haviam saído de Tebas, se representava, que Netuno, apertando o soberbo tridente, vinha contra eles irado; pelo que, dando vozes, queriam mover a sua compaixão. Diófanes com sossego animava a gente, e enxugava as lágrimas da filha, ao mesmo tempo, em que a prudente consorte, não obstante a gravidade do perigo, havia mandado o querido filho a tomar parte na fadiga, lembrando-se de que assim se faz aos servos menos pesado o trabalho, e que parece que os elementos respeitam os Príncipes, que não temem os contratemplos, nem se negam aos seus rigores. Quando cessou a borrasca, descansou a maior parte da gente; (ORTA, 1993, p. 60)

Ao se fazer referência ao espaço no qual as personagens estão inseridas, a ausência de detalhes nas descrições é uma constante em toda a narrativa. Os “cenários geográficos, interiores, decorações e objetos” de que fala Carlos Reis, quase se anulam na trama, uma vez que as referências são vagas e de pouca importância. A significação da obra acaba privilegiando as atitudes das personagens, independentemente do espaço ou do mundo na qual estão inseridas, daí não se valorizar o espaço, retratado como mero ornamento e não como categoria essencial para a individualização do homem:

Diófanes se recolheu a uma pequena casa, onde determinaram se lhe curassem as feridas; Hemirena mal restituída dos sentido, foi levada a casa de Hortélio, capitão de uma das naus. (ORTA, p. 61)

No caso das descrições exteriores, são dados a conhecer os nomes das cidades, e, em poucos casos, tomamos conhecimento de lugares, porém pouco específicos, pois o que importa na narrativa não é o “local”, o espaço geográfico no qual o personagem está inserido, e, sim, as ações que serão por ele realizadas. As descrições dos lugares são por isso vagas e escassas:

Chegou à boca de uma brenha, que se compunha de grandísimos penedos, pelo quê, fazendo-lhe horror a negra sombra, estava imóvel. (p. 82)

Em amanhecendo, vieram uns Pastores, que vendo o belo mancebo, que em Belino se lhes representava, o levaram a ver a sua aldeia. (p. 77)

A inexistência de paisagens, ou melhor, de descrições de paisagens, evidencia a pouca atenção atribuída ao espaço como elemento que, juntamente com a categoria de tempo, estabelece a visualização de um momento particular do homem. No entanto, no romance de Teresa Margarida, embora o espaço seja referencialmente mitológico, a ação não recebe nenhuma interferência de figuras míticas ou de deuses.

Chegando Climinéia a Micenas, chorou a falsa morte de Hemirena, ou Belino; e sendo obrigada a continuar a viagem, chegou a Corinto, onde achou Diófanes, que com o suposto nome de Antionor se lhe ocultou, não obstante o conhecê-la, pelo que lhe conta seus trabalhos. (ORTA, 1993, p.102)

As cidades de Atenas, Corinto, Micenas, etc., mesmo apresentando, como personagens, homens e mulheres gregos, não estabelecem, no espaço que lhes serve de

cenário, relações com entidades do plano mitológico. As ações são estabelecidas nas relações entre homens e mulheres, ou seja, fixam-se na existência do mundo real, “e não entre humanos e deuses, como no mundo ideal clássico” (COELHO, 1995, p. 332). Os deuses chegam a ser citados, porém em nenhum momento interferem na ação, nem circulam pelo espaço que serve de cenário.

Nesse sentido, o romance de Teresa Margarida já apresenta inovação, pois não está inteiramente preso ao modelo de ficção antiga que privilegiava a visão de mundo clássico, embora, como vimos, não estabeleça, quanto ao espaço, a importância que a ficção desse período já atribuía a essa categoria, no retrato das experiências vividas pelo homem.

4.3- A categoria de tempo

Na mesma linha de pensamento do realismo formal, está a categoria de tempo, que, a partir do século XVIII, passou a ser entendida como uma força que condiciona a história individual e mesmo coletiva do homem, deixando de ser somente “dimensão crucial do mundo físico” (WATT, 1996, p. 22).

Na tradição literária anterior a esse período, a não valorização do tempo como categoria reveladora de um momento que marca a particularidade da existência explica-se por motivos ideológicos. A atemporalidade das histórias atendiam ao desejo de se transmitirem valores morais e imutáveis e que não dependiam, portanto, de nenhum tempo determinado, específico. Segundo Foster, em *Aspectos do romance* (1974), na ficção antiga, o retrato da vida era feito através dos valores que se queria cultivar e não no “retrato da vida através do tempo”, o que dispensava qualquer vínculo temporal.

No romance, esta preocupação com a dimensão temporal, no curso da vida do homem, passou a significar uma maior coerência, pois as ações das personagens passaram a ser condicionadas em virtude de fatos ocorridos, ou seja, utiliza-se a experiência passada como causa da ação presente: “uma relação causal, atuando através do tempo, substitui a confiança que as narrativas, mais antigas, depositavam nos disfarces e coincidências, e isso tende a dar ao romance uma estrutura muito mais coesa” (WATT, 1996, p. 22-23). Concentrando, portanto, a narrativa no curso do tempo, o romance passou a conceber a personagem em seus relacionamentos humanos, dado o momento específico em que está inserida. De acordo com Watt, antes da concepção moderna do romance, a atenção concentrava-se “não no fluxo temporal, mas na morte, que é atemporal; cabe-lhes (ao poder dominante) a função de minar nossa percepção da vida cotidiana a fim de que nos preparemos para encarar a realidade” (1996, p. 23).

Em *Aventuras de Diófanes*, não há uma preocupação evidente e consciente em situar os fatos em um tempo determinado, específico, pois o objetivo não é mostrar a personagem no curso do tempo e as possíveis transformações que isso pode ocasionar. A narrativa centra-se na percepção da vida como um todo, mostrando o cumprimento da ordem, da honra e da virtude como pré-requisitos, em qualquer época ou lugar, para se garantir, não só a felicidade terrena, mas, sobretudo, a “felicidade eterna”.

Predomina, em toda a narrativa de Teresa Margarida, um tempo indeterminado, com algumas exceções que apresentam marcas de um tempo cronológico que tem por objetivo mostrar o homem, não em sua relação com o momento do qual participa, mas mostrar a inalteração do caráter e da dignidade, que devem ser mantidos, independentemente do momento e das circunstâncias em que se vive. No caso do tempo indeterminado, os exemplos deixam clara a ausência de preocupação com o fluxo temporal:

Em os primeiros tempos, não me podendo capacitar do que entendia, reparava que uns se riam muito, outros com cautela, e que Anquísia, e Franésia investiam comigo... (Orta, 1993, p. 66)

Passados alguns tempos, quando as inferências a faziam crer que seus pais seriam restituídos à sua pátria com a ostentação, e grandeza, que mereciam ... (p. 70)

Passados alguns dias, acabou nos braços de Hemirena, que chegando-a estreitamente ao aflito peito, dizia com infinitas lágrimas (p. 71-72)

Neste tempo, o tiveram os malévolos para cultivarem o real agrado ... (p.80) (grifos meus)

Já no segundo caso, a marca de cronologia serve para evidenciar o traço característico das personagens, que as acompanha independentemente das circunstâncias e do fluxo temporal, como na passagem em que Diófanes (sob o disfarce de Antionor), reconhece a esposa, Ciminéia, na figura de Delmetra, depois de “quatorze anos” separados e admira, na esposa, as virtudes que conservara, além de continuar se fazendo “sensato”, como no início da narrativa, ou seja, há quatorze anos, não se revelando à esposa:

Delmetra toda aquela noite vacilava entre mil considerações, lembrando-lhe quanto aquele grato modo de falar era semelhante ao de seu querido Diófanes (que havia quatorze anos perdera). (...) e assim imóvel (Diófanes), por lhe não usurpar o descanso, parecia dizer-lhe: Adorada consorte, se os Deuses benignos me confiam a incomparável consolação de ver-te, como prêmio da veneração, que consagro às tuas virtudes, permita-me o teu amor que eu me negue ao teu conhecimento, porque não vejam os teus olhos os golpes, a que está exposta a minha vida...” (p. 111)

Ainda quanto ao tempo determinado, há marcados sequencialmente os anos em que os membros da família de Diófanes foram mantidos como escravos e separados uns dos outros. As marcas de tempo que aparecem de forma gradativa na narrativa vão apontando essa passagem do tempo:

Passados quatro anos, achando-se Beraniza gravemente enferma, principiava a desconsolação de Hemirena a anunciar a sua ruína. (Orta, p. 71)

Há seis anos que conservo aqui a vida para castigo de meus desacertos, que já a morte em tal estado fora mesmo da fortuna. (p. 84)

Graças aos Céus poderosos, que chega a bonança de tão larga tormenta, e se alegre o coração em que só tem achado lugar há quatorze anos mágoas, sustos, horrores, e saudades. (p. 139)

Vós sereis acaso algum dos da comitiva do infeliz Diófanes, que há mais de quinze anos, que foi entregue aos bárbaros? (p. 165)

No entanto, essas marcas temporais (quatro anos, seis anos, quatorze anos, quinze anos) não chegam a evidenciar qualquer preocupação com o “retrato da vida, através dos tempos”, como diz Foster (1974), começar a ocorrer no romance moderno, e, sim, com o retrato da vida através dos valores que se pretende cultivar com a conduta exemplar das personagens, no decorrer dos sofridos anos.

É exatamente essa ausência de relação causal como força atuante através do tempo que faz com que, em *Aventuras de Diófanes*, as coincidências marquem todos os encontros entre as personagens, até que a narrativa chegue ao tão desejado “final feliz”. O primeiro encontro entre Hemirena, já sob o disfarce de Belino, e a mãe, depois de “passados alguns tempos”, é marcado pelo acaso do “destino”, que possibilitou que Hemirena fugisse exatamente para o lugar em que sua mãe refugiava-se:

Em uma fresca tarde, quando as aves cantando saudosas se despediam das luzes de Febo, saía Belino de Corinto, e entrava em Argos, onde determinava descansar dos trabalhos, com que havia caminhado desde que saíra de Atenas. (...) Chegou à boca de uma brenha, que se compunha de grandíssimos penedos, pelo quê, fazendo-lhe horror a negra sombra, estava imóvel; e vendo que um vulto vinha de dentro como a buscá-lo, lembrando-lhe que podia ser alguma fera, o natural receio o inclinava a que temesse (...). Quando ouviu uma voz, que dizia: Quem és? (...) Não temas, nem fujas; se és racional, chega a consolar a quem nesta sepultura paga tributo à desgraça

A estas palavras entrou Belino naquela horrenda cova, e viu uma mulher, que mostrava no rosto quebrantado alguns vestígios de formosura, sumamente agradável, e parecia ter mais de setenta anos”. (p. 82)

Com a mesma “sorte”, Hemirena, em sua peregrinação, ainda sob o suposto nome de Belino, reencontra o pai e o noivo, em incessantes coincidências do Destino. O tempo, nesse caso, não atua como força que condiciona ações presentes; essas são substituídas pelos disfarces e coincidências que, em *Aventuras de Diófanos*, fez Hemirena, os pais e o noivo se reencontrarem, mesmo, em princípio, não revelando suas respectivas e verdadeiras identidades, já que todos se utilizam de disfarces: Hemirena é Belino; Diófanos é Antionor; Climinéia é Demetra e Arnesto é Albênio. Porém, a virtude, a dignidade e a honra os aproximam, fazendo com que mais tarde todos descubram ser quem de fato são. Na verdade, o que os aproxima, além das coincidências, são as ações honrosas de compaixão e companheirismo, como se nota no sumário do Livro V, por exemplo, em que a virtude torna-se fator decisivo que desencadeia e marca os reencontros:

Hemirena como Belino busca repetidas vezes a Climinéia, que tinha por Demetra; e como o ódio não sabe descuidar-se para fazer suas presas, prendem a Diófanos, e a Climinéia por traidores; foge Climinéia da prisão por indústria de Hemirena; e a Diófanos o permitam seus inimigos, que o mandavam ao suplício, por temerem as averiguações da verdade. Hemirena salva de um naufrágio a Climinéia, e a Arnesto, que com disfarce saíra a buscá-la; e continuam a caminhar para a pátria, sem se conhecerem, fugindo sempre aos inimigos da virtude, que por todo o mundo andam dispersos. (ORTA, p. 134)

O tempo não opera nenhuma mudança de caráter ou de qualquer outra qualidade intrínseca do homem, mesmo decorridos quinze anos, depois que a família real fora separada. A marca de tempo cronológico, que, a essa altura da narrativa, se faz notável,

serve, não para mostrar os relacionamentos humanos no curso do tempo, mas para evidenciar a felicidade recompensada, pela constância das virtudes, “apesar do tempo”, como se pode notar no parágrafo que encerra a narrativa:

Embarcando Ísicles, se repetiram festivas demonstrações, e muitos vivas àqueles soberanos, até que entre o estrondo das selvas, e as sonoras vozes dos clarins, perderam de vista a Delos, levando a notícia do gosto, e paz, com que ficavam gozando o verdadeiro afeto dos súditos, e os descansos, para que haviam concorrido as fadigas, conhecendo todos, que sempre é vencedora a verdade, e que a formosura triunfa, quando é constante a virtude. (p. 195)

Assim, o tempo em *Aventuras de Diófanes* configura-se de maneira linear, narrando acontecimentos numa seqüência cronológica que delimita o tempo da história em aproximadamente quinze anos, mas sem estabelecer nesse espaço de tempo a relação de causalidade e a noção de individualidade que os romances setecentistas já desenvolviam. As personagens não são condicionadas pelo tempo, ou seja, suas ações independem dos fatos ocorridos, e, nesse sentido, todas as personagens servem como exemplo, já que todas se mantiveram fiéis aos seus princípios, sem alterar o caráter e a dignidade de sua conduta, independentes do que já tinham vivido, do tempo e do espaço no qual estavam inseridos.

4.4- A personagem em *Aventuras de Diófanes*

De acordo com Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura* (1993), a personagem de ficção normalmente é apresentada a partir de um retrato que se refere às características tanto físicas quanto psicológicas, e, nos romances, esse retrato situa-se quase sempre nas páginas

iniciais. No caso da inexistência ou escassez das características que delineiam a personagem, a significação poderá ser adquirida “com maior ou menor clareza, através das suas palavras” (SILVA, 1993, p. 706).

Em *Aventuras de Diófanos*, as personagens não são caracterizadas por seus aspectos físicos. Em alguns trechos, no entanto, aparecem dados que se referem a um retrato fisionômico, mas que só servem para explicitar a passagem que se deu no tempo, e não como maneira de delinear as formas, individualizando determinado personagem com traços específicos. Exemplo disso tem-se na descrição do momento em que Hemirena, já disfarçada de Belino, encontra o pai, depois de um indeterminado tempo, (“passados alguns tempos”), mas que se imagina longo pela forma com que Diófanos é descrito:

... foi devagar chegando para aquela parte e, observou que tinha figura de homem, e que estava da cintura para cima sem vestidura alguma; o resto do corpo se cobria com uma pele de urso; tudo quanto tinha descoberto, era vestido de chagas; a barba crespa, e encarnecida lhe chegava a cobrir o peito; os olhos, que pareciam sem luz, eram cobertos de carne, a cabeça calva; e da mesma sorte chagada.” (p. 76)

No desenvolver da trama, outra passagem apresenta uma caracterização física, mas, assim como no exemplo acima, o objetivo não é o de caracterizar o indivíduo como pessoa particular, e sim determinar o tempo que já se passou e as marcas (físicas, nunca de caráter) que este imprimiu às personagens. Nesse trecho, Hemirena, também sob o disfarce de Belino, encontra a mãe, cujas marcas evidenciam a crueldade do tempo que acabou maltratando toda a família:

A estas palavras entrou Belino naquela horrenda cova, e viu uma mulher, que mostrava no rosto quebrantado alguns vestígios de formosura, sumamente agradável, e parecia ter mais de setenta anos. (p.82)

A escassez que se processa na caracterização física das personagens é, por outro lado, recompensada pela significação que essas mesmas personagens adquirem, por meio das suas próprias palavras. O retrato que o leitor vai formando das personagens vai sendo, aos poucos, fornecido pelas falas, que objetivam mostrar o caráter e os aspectos morais que condicionam as ações dos indivíduos envolvidos na trama:

... e Hemirena discretamente aflita animava a magoada mãe, dizendo:
Suspendei, Senhora, as correntes do amargo pranto, se acaso mais vos afligem a meu respeito os pesados grilhões da escravidão; nem seja cruel despertador do vosso cuidado a perigosa idade, em que me vedes; que eu juro aos Deuses, que me sustentam, fazer sempre ações dignas de quem teve lugar nas vossas entranhas.

(...)

Amada filha (disse) já que o tão miserável estado te reduziu a minha cruel fortuna, conserva sem desmaios as sólidas doutrinas da tua educação, o exercício das tuas virtudes, e a lembrança da distinção, com que nasceste, para sempre serem nobres as tuas ações; teme os deuses, ama constantemente o decoro, despreza o ócio, e serve o teu destino.

(...)

Consorte amada, (lhe disse) vive, e conserva na fortaleza do ânimo o melhor instrumento para as vitórias, e resiste fiel aos assaltos da desventura . (p. 61)

De acordo com Candido (1976), a personagem, inserida em um tempo e em um espaço determinados, liga-se à visão da vida, ideologicamente afetada, carregando os valores que passam a determiná-la. Assim sendo, “em meio ao enredo, a personagem avulta representando a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificação, projeção, transferência, etc. A personagem vive o enredo e as idéias, e os torna vivos“ (CANDIDO, 1976, p. 54).

Em *Aventuras de Diófanés*, a partir, portanto, dessa correspondência entre o leitor e a personagem, que torna viva a idéia ou ideal que defende, percebe-se que a construção das personagens é de tal forma envolvente, sobretudo na figura da protagonista, Hemirena, eixo

central de toda a ação narrativa, que o leitor é levado a identificar-se com a personagem que, a partir da conduta exemplar, reservada à dignidade de sua honra e ao cumprimento da virtude, consegue vencer “os mais apertados lances da desgraça”.

Toda a caracterização das personagens principais, Hemirena, Diófanes e Climinéia, é feita por aspectos morais do homem, como honra, dignidade, honestidade, etc., primando sempre pela coletividade nas ações do indivíduo, e não revelando o homem no que ele tem de particular e individual, como destacavam as teorias que pelo século XVIII já se difundiam.

De acordo com Foster, em *Aspectos do romance* (1974), as personagens podem ser classificadas em dois tipos: “planas” ou “redondas”. No caso de ser denominada plana, a personagem será delineada por um único traço que a caracterizará por todo o transcorrer da narrativa. Nas palavras de Foster, “as personagens planas eram chamadas ‘humourus’ no século XVIII, às vezes, chamam-nas tipos, às vezes, caricaturas. Em sua forma mais pura são construídas ao redor de uma única idéia ou qualidade” (FOSTER, 1974, p. 54). Já as personagens redondas, ao contrário das planas, desenvolvem mais de uma característica e tendem a surpreender e, sobretudo, convencer o leitor quanto às suas atitudes e mudanças: “as personagens redondas combinam concepções e relações” (FOSTER, 1974, p. 53), nunca chegam ao final de um romance sem significativas transformações, seja em relação às idéias ou às atitudes.

Em se tratando do romance de Teresa Margarida, não há dúvida quanto a classificar todas as personagens como “planas” ou “tipos”, quer se trate das personagens principais ou secundárias. As personagens do romance de Teresa Margarida podem ser facilmente reconhecidas em qualquer ponto da narrativa, pelos traços característicos, imutáveis, que as moldam. Hemirena, a heroína, por exemplo, mostra-se uma mulher virtuosa, que, em toda a

narrativa, faz-se reconhecer pela nobreza de caráter e pelas “ações dignas” que jurou ao pai logo que foram submetidos à escravidão: “... eu juro aos Deuses que me sustentam, fazer sempre ações dignas de quem teve lugar nas vossas entranhas” (ORTA, 1993, p. 61). Mesmo a mudança que há (de mulher a homem) é plana, pois esse disfarce torna possível sua movimentação pelo universo masculino, sem alterar as qualidades morais da personagem que continua mantendo a virtude e a dignidade, características essenciais em sua caracterização, desde o início da narrativa.

Outro importante elemento para construção da personagem diz respeito ao nome que lhe é atribuído. As narrativas anteriores ao século XVIII e, portanto, às novidades do “realismo formal”, apresentavam as suas personagens com nomes, normalmente de figuras históricas ou de tipos, que, em geral, deviam ser “característicos”, conforme esclarece Watt. Os romancistas ingleses são os primeiros a romper com essa tradição, passando a atribuir nome e sobrenome a seus personagens, de modo a sugerir relação com indivíduos particulares no contexto social. De acordo com Watt,

... os nomes têm (na ficção) exatamente a mesma função na vida social: são a expressão verbal da identidade particular de cada indivíduo.(...)
 Nas formas literárias anteriores evidentemente a personagens tinham nome próprio, mas o tipo de nome utilizado mostrava que o autor não estava tentando criá-las como entidades inteiramente individualizadas.(...)
 De qualquer modo os nomes situavam as personagens no contexto de um amplo conjunto de expectativas formadas basicamente a partir da literatura passada, e não do contexto da vida contemporânea. (1990, p. 19-20)

No romance, o nome da personagem passou a relacionar-se ao próprio modo de ser do indivíduo. Dessa forma, o nome “funciona frequentemente como um indício, como se a relação entre o significante (nome) e o significado (conteúdo psicológico, ideológico, etc.)

da personagem fosse motivada intrinsecamente” (SILVA, 1993, p. 275). Exemplo dessa relação é o que se tem em romances de Daniel Defoe, como, *Robinson Crusoe* ou *Moll Flanders*, em que aparecem “nomes e alcunhas completos e realistas” (WATT, 1990, p.20).

Em *Aventuras de Diófanés*, no entanto, tem-se exatamente nomes que excluem qualquer sugestão de vida real e contemporânea. Os nomes soam como “gregos”, mas, quando pesquisados em dicionários de mitologia, não são encontrados o que demonstra que, embora os nomes das personagens atendam às convenções clássicas, que durante séculos predominaram nas narrativas, são, na realidade, invenções da autora. Aproximam-se, é verdade, das aparentes formas míticas da Era Clássica, além de relacionarem-se, quanto à simbologia e aproximação da grafia, com alguns nomes da Antiguidade. Conforme esclarece Nelly Novaes Coelho (1995), há uma aproximação entre os nomes das personagens de *Aventuras de Diófanés*, com figuras gregas:

Diófanés lembra diógenes e sua sabedoria (como é o pai de Hemirena)
 Climinéia lembra Climena, mãe de Atlas e Prometeu (representa no romance a mãe de Hemirena, a Grande Mãe).
 Hemirena lembra Hermione, filha de Menelau e Helena que depois da Guerra de Tróia, é dada em casamento ao filho de Aquiles (tal como Hemirena foi prometida a Arnesto).
 Delmetra lembra Deméter, divindade da terra cultivada, Deusa-mãe, Grande Mãe (nome sob o qual se esconde Climinéia para não ser reconhecida quando fugiu do cativoiro).
 Antionor lembra Antinoo, principal pretendente à mão de Penélope durante a ausência de Ulisses (nome sob o qual se oculta Diófanés para não ser reconhecido pela esposa Climinéia) (1995, p. 34).

Assim, se, por um lado, os nomes das personagens do romance de Teresa Margarida revelam-nos certo parentesco com a Era Clássica, atendendo, portanto, às convenções clássicas, por outro, mostram certa deterioração dos valores desse mundo, ao apresentar personagens cujos nomes são invenções e que possuem um “esvaziamento mítico”.

4.5- A linguagem e sua significação no romance de Teresa Margarida

No que diz respeito às experiências humanas, o romance internalizou a nova concepção filosófica que o século XVIII desenvolvia, buscando a elaboração de um retrato, o quanto mais possível fiel dessa realidade individual do homem. No romance, diante da nova proposta de “realismo”, a linguagem passou a buscar uma relação mais íntima com a vida, a fim de dar uma “impressão de absoluta autenticidade”. A adaptação no estilo da prosa foi, nesse sentido, imprescindível.

A linguagem figurativa, ornada com os primores da retórica, é uma característica que se faz presente nas narrativas de ficção, predominantemente, até fins do século XVIII. A importância dada à estilística, na prosa de ficção antiga, atribuía menor valor à correspondência entre palavras e coisas, e notava-se uma visível preocupação no emprego das palavras e na construção das frases, ou seja, “com as belezas extrínsecas que o uso da retórica podia conferir à descrição e ação” (WATT, 1996, p. 28).

A partir do século XVIII, no entanto, uma transformação começou a operar-se no emprego da linguagem. O uso de expressões denotativas passou a substituir o excesso de conotações e figurações que se representavam nas narrativas. Objetivou-se, com isso, estabelecer, nos romances, uma relação muito mais referencial no emprego dessa linguagem, o que, certamente, aproximou a linguagem do seu próprio objetivo: “transmitir o conhecimento das coisas” (LOCKE apud WATT, 1996, p. 30).

Partilhando das idéias inovadoras, tanto filosóficas, quanto literárias, o romance passa a constituir-se, segundo Watt,

num relato autêntico das experiências humanas e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor, detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações – detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias (1996, p. 31).

No romance de Teresa Margarida, no entanto, não se tem uma nítida valorização da linguagem, no sentido de aproximá-la “da vida”, a partir da utilização de uma linguagem mais referencial, como passava a ser comum a essa época, embora as expressões não se utilizem do exagero de metáforas, como era fundamental na linguagem barroca. *Aventuras de Diófanes* expressa, ainda, uma relação com o final da época barroca, em que a linguagem seguia a disciplina retórica, ou seja, primava pelas “regras do bem escrever”, sobretudo quando da utilização do discurso em primeira pessoa, ou simplesmente quando o personagem adquire voz. A linguagem no romance, em se tratando da sintaxe, obedece a uma estrutura complexa que, sobrecarregada, em muito, aproxima-se da retórica latina:

Sabei, Senhora, que sou filha dos Reis Diófanes, e Climinéia; e que eu era levada a Delos, para se celebrarem o meu desposórios com o Príncipe Arnesto... (ORTA, 1993, p. 69).

Já quanto ao vocabulário, as frases tendem para a objetividade e para a simplicidade, quando o discurso é o de terceira pessoa, não apresentando uso de metáforas, como era comum no Barroco. De acordo com Nelly Novaes Coelho, “as poucas figuras que aparecem no discurso narrativo estão em falas de primeira pessoa, nos quais a influência da oratória está patente” (1995, p. 34):

Suspendei, Senhora, as correntes do amargo pranto, se acaso mais vos afligem a meu respeito os pesados grilhões da escravidão: nem seja cruel

despertador do vosso cuidado a perigosa idade, em que me vedes. (ORTA, 1993, p. 60)

Ai de mim! Ó fado tirano, que ordenaste o desamparo, em que padeço, executa os estragos da tua impiedade, que ou me queiras conservar a vida para emprego de teus golpes, ou com ela queiras lisonjear os da Parca, nunca poderás conseguir que me falte fortaleza para defender-me dos inimigos da virtude (p. 67)

Quando o discurso se faz em terceira pessoa, predomina a simplicidade dos vocábulos, em uma maior proximidade com o “falar cotidiano”, porém sem abandonar o tom retórico que no século XVIII era comum:

Passados alguns tempos, quando as inferências a faziam crer que seus pais seriam restituídos à sua pátria com a ostentação, e grandeza, que mereciam, como se havia determinado, mandou o Príncipe Ibério propor-lhe por Miquilena, Dama das mais graves, que se haviam destinado para servir a Hemirena, que ele desejava contrair com ela o mais feliz himeneu. (ORTA, 1993, p. 70)

Fugindo, portanto, aos exageros das figuras de linguagem, privilegiando a expressão direta das coisas, a escritora “esvazia o conteúdo mítico das referências mitológicas que, embora reduzidas, pontuam sua linguagem, para reduzi-las a expressões puramente estilísticas” (COELHO, 1995, p. 34). Assim, os vocábulos, cujo referencial é mitológico, não fazem parte essencialmente da trama, servindo apenas como ornamento:

Em uma enganosa madrugada se despediram de Tebas, entregando as velas ao benigno Zéfiro, que aos matizados galhardetes animava com alegres movimentos. (...)

... já os marinheiros esquecidos das grinaldas de flores, com que haviam saído de Tebas, se representava, que Netuno, apertando o soberbo tridente, vinha contra eles irado; pelo que, dando vozes, queriam mover a sua compaixão. (p. 59-60)

Percebe-se, no uso dos termos mitológicos, que não há nenhuma interferência desses mitos na ação narrativa, ficando o seu emprego restrito à ornamentação da frase. Quando citado, ao acaso, *Zéfiro* apenas nomeia o vento, e *Netuno* aparece com o intuito de anunciar a tempestade que sobrevém a esquadra de Diófanes.

A linguagem expressa no romance evidencia certo distanciamento do rebuscamento formal, peculiar ao Barroco, embora ainda mantenha-se presa às normas do “bem falar”, sobretudo quando da utilização do discurso em primeira pessoa. Essa oscilação entre formas estilísticas do passado clássico e as novidades na adaptação no estilo da prosa acabam por evidenciar uma linguagem com certa tendência, muito tênue, para a expressão direta da realidade, aproximando-se, assim, mesmo que timidamente, da nova proposta para o romance.

4.6- O foco narrativo

O foco narrativo é um dos elementos mais importantes para a constituição de um texto narrativo, ou seja, para a estruturação da diegese. É a partir da análise dessa categoria que se observa e se questiona quem é o narrador, qual seu ponto de vista ou perspectiva.

Na ficção antiga, “o narrador tinha uma visão de conjunto e se colocava a distância do mundo narrado” (LEITE, 2001, p. 11). Narrador e leitor, nesse caso, aproximavam-se pelas mesmas experiências e mesmos valores. A universalidade era comumente aceita como representação de “valores comunitários”. A partir, no entanto, de uma concepção de romance que passou a privilegiar a particularização do indivíduo, por volta do século XVIII, o narrador ganhou novas especificidades, abandonando o “tom solene” das

narrativas antigas. De acordo com Ligia Chiappini Moraes Leite, em *O foco narrativo*, 2001, a focalização passa a compreender as relações que o narrador mantém com o universo da diegese e mesmo com o leitor:

O narrador do romance – quando a narrativa se prosifica na visão prosaica do mundo, quando se individualizam as relações, quando a família se torna nuclear, quando o que interessa são os pequenos acontecimentos do quotidiano, os sentimentos dos homens comuns e não as aventuras dos heróis – perde a distância, torna-se íntimo, ou porque se dirige diretamente ao leitor, ou porque nos aproxima intimamente das personagens e dos fatos narrados. (2001, p. 11-12)

Já em *Aventuras de Diófanes*, mesmo sendo publicado em um período em que a particularização se fazia presente em boa parte da narrativa européia, não se tem essa “proximidade” com os fatos narrados, uma vez que a atenção concentra-se nas qualidades intrínsecas das personagens, e não na ação narrativa. Diante dessa organização do romance de Teresa Margarida, a narrativa constrói-se a partir da utilização do foco narrativo em 3ª pessoa e, em especial, como denomina Friedman, “narrador onisciente neutro”, por não participar dos fatos, restringindo-se à narração das ações. *Aventuras de Diófanes* apresenta um narrador “tímido”, que muito sutilmente narra as ações, apenas ligando os fatos em uma seqüência narrativa:

Determinava Diófanes achar-se na Ilha de Delos, para assistir à função dos jogos públicos, que ali se faziam em reverência de Apolo, em cujo templo se devia contrair himeneu de Arnesto, Príncipe da mesma ilha, com a Princesa Hemirena, func’~oes, para que haviam concorrido muitos Príncipes Estrangeiros. Embarcou Diófanes, Climinéia e sua mulher, e seus dous filhos Almeno, e Hemirena, levando uma esquadra em sua guarda, conforme pedia a decência. (ORTA, 1993, p. 60)

Não há, como se pode perceber, nenhum tipo de envolvimento do narrador com os acontecimentos narrados, pois, diferentemente do que afirma Leite (2001), o interesse não se volta para os “pequenos acontecimentos do cotidiano” ou para os “sentimentos dos homens comuns”. Embora o narrador seja um conhecedor dos sentimentos, dos medos e das angústias das personagens, ele apenas os apresenta, sem comentários; isso não o torna íntimo do leitor, nem tão pouco o aproxima, pois há superficialidade e distanciamento ao revelar certos anseios das personagens:

Continuava Beraniza as suas aplicações, que muito moderava a discreta indústria de Hemirena, pois temia que a delicada Princesa perdesse a saúde como já com reverente afeto, e verdadeiro zelo lhe avia ponderado. (p. 71)

Ibério não podendo reprimir os violentos impulsos do seu afeto, foi vê-la, para moderar o seu justo sentimento (p.72)

Toda aquela noite (Hemirena) passou vacilando entre horrores da morte, e crueldades do amor, considerando-se vizinha aos perigos; porque via em Ibério prendas estimáveis, e discrição tão poderosa, que temendo passar da estimação das boas qualidades a algum desordenado afeto; e refletindo em que as forças do amor só pode vencer quem lhe sabe fugir, determinou ausentar-se em a noite seguinte para dever amparo às sombras, antes que lhe faltassem as luzes. (p. 73)

Enquanto o narrador de terceira pessoa apenas relata os fatos, interligando-os em uma seqüência linear, a significação do romance fica a cargo do discurso de cada personagem, quando estas adquirem o poder de “fala” na narrativa. É interessante ressaltar que o narrador de 3ª pessoa não se envolve com a narrativa e todos os elementos fornecidos na construção das personagens nos são dados por elas mesmas no momento em que discursam. O tom solene e eloqüente, nesse discurso das personagens, é preservado, confirmando a predominância da retórica como meio de persuadir, convencer o leitor sobre o que se prega:

... e Hemirena discretamente aflita animava a magoada mãe, dizendo: Suspendei, Senhora, as correntes do amargo pranto, se acaso mais vos afligem a meu respeito os pesados grilhões da escravidão: nem seja cruel despertador do vosso cuidado a perigosa idade, em que me vedes; que eu juro aos Deuses que me sustentam, fazer sempre ações dignas de quem teve lugar nas vossas entranhas. A este tempo, em que as lágrimas, e suspiros mais vivamente expressavam o sentimento, se repartiram os escravos, negando a filha aos olhos da mãe; e Diófanes, por chegar mal ferido, o venderam para Corinto por preço muito limitado, entendendo teria poucos dias de vida; e como via chegar o tempo da sua separação: Amada ilha, (disse) já que a tão miserável estado te reduziu a minha cruel fortuna, conserva sem desmaios as sólidas doutrinas da tua educação, o exercício das virtudes, e a lembranças das distinções com que nasceste... (ORTA, p. 60-61)

O que podemos observar com o exemplo acima é que o que vai sendo dado a conhecer ao leitor não são as características físicas das personagens, essas aliás nem chegam a ser fornecidas em nenhum momento, e sim as características morais que devem preservar. A voz das personagens, sempre que aparece, é para justificar ações, atitudes ou relatar acontecimentos vividos por elas desde o início da peregrinação, porém sem se esquecer de afirmar a boa conduta, exemplar para o “exercício das virtudes”. Sempre que o foco narrativo centra-se na figura de uma das personagens, tem-se um discurso predominantemente moralista e alegórico, em que se pretende passar valores morais. É exatamente essa a função que exerce cada personagem no momento em que toma o lugar do discurso: pregar exemplos de virtude, moralistas e de educação:

Os ternos sentimentos da mãe os não devem conhecer os filhos, e convém não brincar com eles desde muito pequeninos, porque desde então principia a obrar o respeito. Bem sabeis que o vosso maior cuidado se deve aplicar em que tremam, sendo ameaçados convosco, e que uma vossa palavra, ou olhar severo, sintam como o maior castigo; e como há ocasiões, que no falar pode ser grosseiro cuidado, é preciso que o vosso enfado também dos olhos o entendam, e que com a maior vigilância os ensinam a temer a ira do Céu, a amar a honra, a verdade, a pobreza, as virtudes, e as letras. (ORTA, p. 99)

A narrativa é marcada pela voz das personagens Hemirena, Climinéia e Diófanes sempre que o narrador delega o poder de fala a eles. No entanto, esses discursos revelam-se como verdadeiros manuais para a educação dos filhos, para a arte de bem governar e, sobretudo, para a educação das mulheres. Quanto a esse último tema, as mulheres, as reflexões prolongam-se em cansativas páginas, nas quais se objetiva dizer às mulheres o que fazer para serem virtuosas. Nos fragmentos abaixo, é possível perceber essa preocupação com a educação feminina:

Há mulheres, que em acabando os primeiros cumprimentos já não querem mais que dizer mal, e falar em enfeites, e outras semelhanças ninheiras; estas fora melhor que aprendessem a calar, se não sabem tratar o conveniente; não digo que sejam sábias como as Musas e Sibilas; mas que conforme sua esfera, e possibilidade, se apliquem às ciências, e ao que sirva para a boa direção dos costumes, que como não são animais, que tirem das flores, veneno, não podem abusar da celestial ambrósia, que nos livros se acha; porque o ignorar a gravidade da culpa, e os preceitos da modéstia, conduzem para o tropeço. Nem digo que seja útil o lerem a toda casta de livros, pois são perniciosos os que tratam das paixões, que insensivelmente costumam introduzir-se nos ânimos; porque ainda que se pintem com agradáveis cores, elevado estilo e invenções honestas, nem assim nos convém lê-los, e basta que nos apliquemos aos que nos encham de documentos admiráveis, e fazem temer os efeitos do ócio. (p. 90)

Eu instruí as donzelas a contemplarem na modéstia, e recato, dizendo ser nelas tão igual a glória da sisudeza, quanto prejudicial, e desprezável qualquer pequeno descuido; às outras advertia, que a mulher, que mais estimação merece, é a que menos faladora se ostenta; porque os mesmos, que celebram as graças, e desembaraço, as murmuram de chacorreiras. (p. 163)

Assim, a focalização concentra-se, não nas ações em sua relação com a diegese, mas no discurso das personagens. Busca-se, dessa forma, com a “proximidade” de quem narra, convencer, persuadir o leitor quanto à verdade do que se diz.

4.7- O enredo

Com a intenção de incorporar uma percepção individual da realidade, o romance, por volta do século XVIII, passa a desenvolver-se com “pessoas específicas em circunstâncias específicas, e não como fora usual no passado, tipos humanos genéricos atuando em um cenário basicamente determinado pela convenção literária adequada” (WATT, 1996, p. 17).

Em narrativas pertencentes à ficção antiga, o enredo apresentava-se inter-relacionado ao mito, que, a partir de narrativas “inventadas”, portanto, não relacionadas ao homem, em sua atuação espaço/temporal, buscava significações gerais, universais, a fim de explicar os enigmas do Universo. Além dessa função, a narrativa mítica ligava-se a certos valores ideológicos, provenientes da sociedade de “onde se originava ou de onde se difundia o mito” (MESQUITA, 2002, p. 9). Mas, a partir da nova concepção de realismo que o século XVIII passou a desenvolver, os acontecimentos narrativos foram distanciando-se do plano das divindades e do mito, que explicavam a formação do Universo, para dar lugar às experiências cotidianas, individuais, apresentando, para tanto, heróis (personagens) humanos, o que faz com que a “visão *mítica* do Universo, tranquilizadora, seja substituída pela visão *romanesca*, fragmentária, conflitiva do mundo” (MESQUITA, 2002, p. 10).

Com essa alteração no centro vital do enredo, as narrativas, que antes se bastavam pela sucessão de eventos míticos, como seqüência para os fatos, passou a necessitar do estabelecimento da relação de "causalidade", como forma de explicar ações do presente, a partir de fatos passados. A individualidade das experiências humanas, nesse sentido, implicou em enredos inseridos em uma “temporalidade histórica” e em um “espaço geográfico da realidade concreta”.

Porém, não é exatamente essa expressão da “realidade concreta”, situada em uma “temporalidade histórica”, que se tem em *Aventuras de Diófanés*. No enredo, não há marcas evidenciadas de ações particularizadas das personagens, sobretudo porque não se tem um concreto espaço geográfico e temporal, na sequência narrativa. A atenção, no enredo, volta-se para aspectos essencialmente didáticos e políticos, que ora tendem a retratar a educação das mulheres e dos casados, ora evidenciam aspectos relacionados à “arte de bem governar”, arrastados pelo idealismo político. Tristão de Athayde (1993), ao referir-se a esse aspecto de *Aventuras de Diófanés*, diz: “Teresa em seu livro, fala ao rei e aos ministros, dá-lhes lições de sabedoria na arte de governar, que não são apenas do seu tempo, mas de todos os tempos” (ATHAYDE, 1993, p. 216). Nesse sentido, o romance de Teresa Margarida apresenta-se como um verdadeiro tratado político:

(...) no dia seguinte saí com dissimulação a informar-me do que diziam os pobres, e como viviam os ricos, e os que administravam a justiça. (...) Fui a presença de Anfiarau, e lhe disse: Sabei, Senhor, que o vosso Reino, que há pouco mais de três anos, que governais, se acha reduzido a um estado miserável; não há nele caminho algum, que seguro seja; não há lugar privilegiado (...); o comércio está arruinado, porque lhes quebrantaram os privilégios, e não há verdade; os que admitis no vosso agrado servem-se da vossa autoridade, arruinando os créditos, e corrompendo as vossas Leis; (...) É certo, Senhor, que não só nasce o Rei para defender os seus domínios com a lança, mas também para governar os seus vassallos com prudência; não só para destruir inimigos, como também extirpar vícios; e não só para ir à guerra, como também para resistir na República, mantendo em boa ordem a justiça; (...) Não consintais que sirvam as ocupações homens ambiciosos, pois não há na República animal mais pernicioso. Também deveis cuidar em que só se dêem os cargos da justiça a homens doutos e de conhecida prudência. (..) Para haverem bons soldados na guerra, basta que os homens sejam valerosos; mas para governar, e administrar bem a República, é preciso que tenham sabedoria, nobreza, e prudência, porque esta virtude sabe discernir entre o claro, e o escuro, entre o nocivo, e o útil, o que se deve apetecer, ou desprezar; e é tão própria virtude do Soberano, quanto precisa no que reger a justiça; assim como é da nobreza um grande efeito o vencer as paixões próprias. (ORTA, 1993, p. 117-118)

Anunciando todos esses aspectos capazes de tornar a vida melhor, porque mais justa, entre “súditos” e “vassalos”, Teresa Margarida, com seu romance social, torna-se “precursora de um idealismo econômico” (ATHAYDE, 1993, p. 217) que tende à “utopia”, à idealização de um modo de vida que, na prática, supõe-se impossível de realização:

Com estas palavras, e muitas coisas, que não repito, acabei aqueles discursos. Anfiarau com as lágrimas nos olhos me apertou entre seus braços; e ainda que de enternecido não pôde proferir palavra alguma, deu mostras de seu bem disposto ânimo. Foram conhecidos os adutores, remediadas as opressões do público, desterrados os vagabundos, os empregos repartidos pelos beneméritos, punidos os malfeitores, e amparados os pobres; as terras já se cultivavam, e abundantes repartiam com seus filhos os frutos à proporção de suas fadigas; contentavam-se as gentes em lhes não faltar o preciso, observava-se a paz, alegria, e concórdia, com que todos viviam; os pais ensinavam os filhos, costumando-os desde sua primeira infância a aborrecerem o ócio, e desprezavam o supérfluo; e só os que se haviam mantido desenganos, traziam nos semblantes a culpa. (p. 123-124)

Essa preocupação com a vida social, mais especificamente em sua relação com o poder governamental, está vinculada à profunda transformação que o “Século das Luzes” propunha. Buscava-se a abolição do Absolutismo Monárquico e depositava-se maior confiança na ação do governo, que, baseado no bem estar coletivo, tendia a favorecer o desenvolvimento capitalista. Essa influência das idéias “iluministas” podem ser claramente percebidas no romance de Teresa Margarida. Embora se tenha, em um primeiro plano, evidências de uma obra essencialmente didática e moralista, que se sabe ser a única forma do livro ter sido publicado naquele período da história em Portugal, a narrativa apresenta marcas que comprovam ser a autora grande conhecedora da corrente filosófica inovadora que pela Europa era divulgada. O enredo de *Aventuras de Diófanes* confirma-nos essa preocupação, ao referir-se às “Luzes”:

Se me chama ditoso, porque estou gozando desta amável soledade, como reparas na minha alegria? Canto, porque já não posso ver as sombras, e só me disponho para as luzes. (p. 76)

... os Soberanos não podem com os olhos descobrir todas as luzes da verdade, porque trabalham em escurecê-la os que com zelo aparente tratam de seus interesses, fingindo que amam os acertos de seu Rei, quando é certo que só estimam as suas grandezas. (p. 78)

Não era culpa do Soberano a desordem, que chorava o povo, mas sim dos que lhe ocultavam as luzes da verdade. (p. 124)

Enquanto o Iluminismo lutava contra o absolutismo, em Portugal “o regime pombalino representa o apogeu do absolutismo” (SARAIVA/LOPES, 2000, p. 564). Teresa Margarida, no entanto, consegue, a partir desse enredo alegórico, construir um romance didático, mas de “intenção feminista e liberal” (Ibid., 2000, p. 595). Embora se tenha, em *Aventuras de Diófanes*, um enredo que pouco se relaciona à vida particular e individual do homem, em sua atuação em um determinado tempo e espaço, a obra, por outro lado, inova por acabar revelando-nos certa crítica ao poder governamental de Portugal, pois o Iluminismo não só combatia, com suas idéias reformistas, o Absolutismo Monárquico como questionava a atuação da Igreja Católica, por esta criar condições de “direito divino do poder” para aquele. De acordo com Carraro (1980), Portugal, pelo intenso domínio da Igreja, “adequou” as propostas do Iluminismo, a fim de garantir a hegemonia de seu poder:

Em Portugal, assim como na Europa, destacar-se-á o prestígio da razão humana na experiência científica. No entanto, mesmo mantendo contanto com a Ilustração européia, Portugal não abandonará os antigos valores espirituais e aquele reformismo pedagógico – que constituirá a nota dominante do Iluminismo português – vai ser promovido, não por livres pensadores, como o são, em França, Bayle, Montesquieu (...), mas por Homens “ilustrados” da própria Igreja. (1980, p. 13)

No enredo, além das referências à forma de governo, também faz-se menção à educação dos casados, com propósitos morais e edificantes. Há, no entanto, críticas a certos costumes que podem levar à infelicidade ao matrimônio ou à mulher que, em sua obediência e subserviência, cede aos desejos e conveniências dos pais:

A perfeição dos casados consiste naquela generosa paixão de amor decente, que com sua boa ordem esmalta as virtudes, e alegremente conserva a felicidade dos matrimônios, porque o gosto dá sempre asas ao amor.

Disto se não lembram os pais, que cegos pela avareza, e encantados pela suavidade de seus interesses, casam as filhas dotadas de vivacidade, e mais graça do Céu, com maridos cheios de vícios, e achaques. Estas merecem que o aplauso universal lhes laureie o sofrimento, pois desde sua tenra idade se reservam para amar um monstro. (ORTA, 1993, p. 95).

Assim, no romance de Teresa Margarida, há, além de uma nítida preocupação com a moralidade e com os efeitos didáticos, uma percepção, por parte da autora, em tratar criticamente, temas controversos e polêmicos que, para aquela sociedade, eram ainda mais restritos, sobretudo se quem os debatia era uma figura feminina. O enredo de *Aventuras de Diófanes*, dessa forma, longe de se adequar às propostas do “realismo formal” que por boa parte da Europa se fazia sentir, mostra, mesmo que sob máscaras, uma autora consciente, mas com a “voz embargada”, naquela sociedade altamente repressora.

4.8- Sob as máscaras de *Aventuras de Diófanes*

Aventuras de Diófanes mostra-nos a confluência de forças antigas e modernas, baseado nos princípios do Barroco, que já perdia forças, e do Iluminismo, que surgia

conquistando um importante espaço em nossa história. O romance revela-nos, por meio dos valores que propaga, preconceitos que hoje supõe-se completamente superados, mas que, para a época, eram notáveis. O fato de *Aventuras de Diófanes* ter sido escrito por uma mulher, em pleno período de perseguições e punições em que à mulher só cabia o papel de musa inspiradora, ou ainda de mãe e esposa, Teresa mostra-se à frente de seu tempo, ao defender, ao longo da narrativa, os ideais femininos de liberdade e igualdade.

Virgínia Woolf, em *Um teto todo seu* (1985), ao tratar o tema “a mulher e a ficção”, relata-nos, sob o prisma ficcional, a condição da mulher que durante séculos reduziu o seu papel na história literária. Se, por um lado, a mulher sempre fora tema, sempre “brilhou como fochos luminosos em todas as obras de todos os poetas desde o início dos tempos”; (p.57) se atravessa a poesia de uma ponta à outra, por pouco esteve ausente da história. “Ela domina a vida de reis e conquistadores na ficção; na vida real, era escrava de qualquer rapazola cujos pais lhe enfiassem uma aliança no dedo. Algumas das mais inspiradas palavras, alguns dos mais profundos pensamentos saem-lhe dos lábios na literatura; na vida real, mal sabia ler, quase não conseguia soletrar e era propriedade do marido” (p.58).

Continuando o seu estudo, Virgínia conclui que a mulher jamais escrevia sua própria vida, pois faltavam-lhe oportunidades. Ao homem era permitido freqüentar a escola, aprender gramática e lógica; à mulher cabiam os deveres da casa e dos filhos, o que a impedia de escrever, de entrar para o mundo da literatura e das Artes como criadora e não apenas como “musa”, “criatura”. Foi-se percebendo que as mulheres não apareciam na história como escritoras, pois eram sustentadas pelos maridos e isso as tornava submissas a eles, devendo servir-lhes e obedecer-lhes.

Porém, a partir do século XVIII, centenas de mulheres começaram a contribuir para as despesas pessoais ou ir em socorro da família. Nas prateleiras das bibliotecas já se

notava um número considerável de romances, peças, crítica, dentre outros gêneros, escritos por mulheres, comparando-se com a escassez que isso representava, por exemplo, no século XVI. Esse fator fez com que se percebesse que talvez as mulheres estivessem começando a usar a literatura como uma arte e não como um método de expressão pessoal.

Embora se tenha notado que a mulher no século XVIII começou a buscar o seu espaço, foi-se percebendo que os homens eram sempre elogiados pelas suas qualidades: "Colombo descobriu a América; Newton descobriu as leis da gravidade" e etc. (WOOLF, 1985, p. 113). No entanto, as mulheres continuavam no anonimato, pois "não há metros, criteriosamente divididos nas frações de um centímetro, que se possam dispor sobre as qualidades de uma boa mãe ou a dedicação de uma filha, ou a fidelidade de uma irmã, ou a capacidade de uma dona-de-casa" (WOOLF, 1985, p. 113).

O que se constata, portanto, é que poucas mulheres tiveram a oportunidade de diplomar-se em universidades. Porém, sempre foram capazes de ser poetas ou grandes romancistas, faltando, para a concretização disso, tempo, dinheiro e lazer, uma vez que seu tempo era preenchido por atividades domésticas; dinheiro não tinham, pois esse pertencia ao marido e lazer eras-lhe vedado para que pudessem cuidar dos filhos e do marido.

Assim, chega-se à conclusão de que é necessário para a mulher ter "quinhentas libras por ano e um quarto com fechadura na porta", ou seja, ter um teto todo seu se quiser escrever ficção ou poesia. Dessa forma, fica claro que o que precisa ser colocado em "cheque" não é a capacidade das mulheres de escrever, e, sim, o tratamento que lhes foi conferido durante séculos.

Por fim, Virgínia diz que a liberdade intelectual depende de coisas materiais. "E as mulheres sempre foram pobres, não apenas nos últimos duzentos anos, mas desde o começo dos tempos. (...). As mulheres, portanto, não tem tido a mínima chance de escrever poesia.

Foi por isso que coloquei tanta ênfase no dinheiro e num quarto próprio" (WOOLF, 1985, p.136). Ao final desse estudo, Virgínia evidencia por que o tema "as mulheres e a ficção" pareceu-lhe tão complexo. Embora as mulheres tenham aparecido na literatura, sua participação como criadora lhes foi negada até que no século XVIII, e mais especificamente no século XIX, com o movimento feminista, as mulheres começassem a ter sua independência financeira, profissional e pessoal e, a partir desses fatores, a ficção começou a deixar de ser praticada exclusivamente pelo sexo masculino. Por isso, teto e dinheiro são requisitos básicos para que a mulher escreva ficção.

Pensando em tudo o que Virgínia Woolf, nesse interessante estudo, apresenta-nos, fica, ao menos mais evidente, a importância da audácia de Teresa Margarida no cenário literário setecentista, ao escrever um romance. A escritora, que desde cedo recebeu educação "esmerada" para seu tempo, conseguiu ser mãe, esposa e ainda escrever ficção. Foi "criadora", ao publicar um romance, sendo mulher, e mais, falando sobre a própria condição feminina, tema controverso e polemizador, em uma importante fase de transição da história da humanidade.

A obra, que em 1752 fora atribuída a Dorotéia Engrássia Tavadra Dalmira e que mais tarde descobriu-se ser o anagrama do verdadeiro nome da autora Teresa Margarida da Silva e Orta¹, revela-nos o medo de possíveis represálias, por parte da autora, por ter tido a audácia de escrever um romance, prática pouco comum para a condição feminina da época. O romance, assim, chama-nos a atenção sobre o verdadeiro papel da mulher na sociedade e na literatura setecentista, que eram bastante limitados, mas, ao mesmo tempo, mostra a coragem de uma mulher que conseguiu enfrentar leis tanto na vida quanto na literatura.

¹ Para que o anagrama seja perfeito, deve-se acrescentar "Dona" ao nome da autora, prática comum na época, ficando, portanto, Dona Teresa Margarida da Silva e Orta.

Outro elemento que comprova o medo de perseguições e punições por parte da autora está presente nos contundentes pedidos de desculpas que aparecem, já nas páginas iniciais do romance, que se referem ao Prólogo:

Leitor prudente, bem sei que dirás ser o melhor método não dar satisfações; mas tenho razão particular, que me obriga a dizer-te, que não culpes a confiança de que me revisto, para representar a figura dos doutos no teatro deste livro, pois nele basta que o natural instinto observe os preceitos da razão, para satisfazer ao ardente desejo, com que procuro infundir nos ânimos daqueles, por quem devo responder, o amor da honra, o horror da culpa, a inclinação às ciências, o perdoar a inimigos, a compaixão da pobreza, e a constância no trabalho, porque foi só este o fim, que me obrigou a desprezar as vozes, com que o receio me advertia a própria incapacidade, e como em toda a matéria pertence aos sábios advertir imperfeições, quando reparares em erros, que desfigurem esta obra, lembre-te que é de mulher, que nas tristes sombras da ignorância suspira por advertir a algumas a gravidade de Estratônica, a constância de Zenóbia, a castidade de Hipona, a fidelidade de Políxena, e a ciência de Cornélia. (ORTA, 1993, p. 56) (Grifos nosso)

Levando-se em consideração o momento histórico vivido em Portugal, é possível perceber uma dualidade logo neste início do Prólogo, pois, se de um lado a autora pede desculpas por ter tido a audácia de escrever um livro, fugindo ao papel de musa e de criatura que o século XVIII atribuía à figura feminina, de outro, apesar do medo de sofrer, possivelmente, futuras perseguições políticas e religiosas, Teresa Margarida ousa filiar um romance à palavra escrita de uma mulher, assumindo o papel de criadora.

O século XVIII, como já dito anteriormente, caracteriza-se pela predominância da corrente filosófica do Iluminismo. O Século das Luzes, como também ficou conhecido esse período, configura uma época esclarecedora, segundo os filósofos e o discurso mantido pelos iluministas, e propõe que todos os homens sejam por natureza iguais em direitos, ou

seja, toda espécie humana possui os mesmos direitos, o que estabelece a igualdade entre homens e mulheres.

Esse conceito de igualdade entre homens e mulheres, no entanto, como afirmam Duby e Perrot, *História das mulheres – do Renascimento à Idade Média* (1991), não predominou entre todos os filósofos da época. Poullain de La Barre, por exemplo, lutava contra os preconceitos, pregando a igualdade dos sexos; Rousseau, entre outros, explicava a diferença baseado na educação que as mulheres deveriam receber para se tornarem, efetivamente, mulheres:

Eis por que se não devem cultivar na mulher as qualidades do homem; as mães devem fazer da sua filha não um homem honesto, mas uma mulher honesta. Ela valerá mais para si própria e para nós. Daqui resulta que o sistema da sua educação deve ser, neste aspecto, contrário ao da nossa. (ROUSSEAU apud DUBY E PERROT, 1991, p. 376)

As diferenças, porém, não se limitam à formação, tanto de um quanto de outro sexo. As divergências entre os filósofos chegam à esfera da "questão física", ou seja, acreditava-se em uma servidão fisiológica feminina, que limitava as funções da mulher. Segundo Voltaire:

Quanto ao físico, a mulher é, pela sua fisiologia, mais fraca do que o homem, as perdas periódicas de sangue que enfraquecem as mulheres e as doenças que aparecem com a sua supressão, os tempos de gravidez, a necessidade de amamentarem os filhos e de velarem constantemente por eles, e a delicadeza dos seus membros, tornam-nas pouco propícias para todos os trabalhos e para todas as profissões que exigem força e resistência. (VOLTAIRE apud, DUBY E PERROT, 199, p. 382)

Teresa Margarida, no entanto, prioriza, em sua obra, o trabalho feminino, apontando a ociosidade como pernicioso às mulheres. Ao contrário do que muitos filósofos da época

pregavam, a autora acreditava no trabalho e na capacidade feminina, como fica claro com trechos do romance, abaixo transcritos:

Há mulheres na Corte, que em oitenta anos, que viveram, nunca tiveram mais aplicação que a dos seus enfeites; e é coisa lastimosa que deixemos de enriquecer-nos os conhecimentos necessários com a leitura de bons livros, que são companheiros sábios de honesta conversação. Nós não temos a profissão das ciências, nem obrigação de sermos sábias; mas também não fizemos votos de sermos ignorantes. (ORTA, 1993, p. 90)

Vós, as serranas, que não podeis instruir as filhas nas ciências, basta que não as deixe viver ociosas, pois é tão precioso o costumá-las com o trabalho cotidiano, como ao lavrador o arado, e ao militar as armas. A natureza dotou aos homens de mais forças e as mulheres de mais sutileza de espírito. (p. 91-92)

Verney (1952), já citado por nós, no primeiro capítulo, destaca-se no cenário didático da época contemporânea à Teresa Margarida, que tem em *Aventuras de Diófnas* a defesa da igualdade de direitos, assim como Verney o faz, em *O Verdadeiro Método de Estudar*, deixando claro que as diferenças de sexo não servem para apontar diferenças intelectuais, como comprova-nos trechos do romance e do estudo crítico de Verney, respectivamente:

Não resplandece em todas a luz brilhante das ciências, porque eles ocupam as aulas, em que não teriam lugar, se elas frequentassem, pois temos igualdade de almas, e o mesmo direito aos conhecimentos necessários. (ORTA, 1993, p. 92).

Pelo que toca à capacidade, é loucura persuadir-se que as Mulheres tenham menos que os homens. Elas não são de outra espécie no que toca a alma; e a diferença do sexo não tem parentesco com a diferença do entendimento. (VERNEY, 1952, p. 124)

O romance, que é narrado em terceira pessoa, apresenta as aventuras de uma heroína, princesa de Tebas, que, ainda muito jovem, é obrigada, devido às circunstâncias a

que é submetida e que a transformam em escrava, a enfrentar inúmeras dificuldades e contratempos e a peregrinar de uma cidade a outra, numa busca incessante pelos pais, separados dela depois que uma nau estrangeira abate a esquadra de seu pai e os toma por prisioneiros.

Porém, mesmo tendo que passar pelos mais diversos lugares e pelas mais inusitadas situações, Hemirena, a heroína, mantém dignamente a honra e a virtude, não tirando proveito de nenhuma situação. Esses traços característicos da personagem que a acompanham durante toda a narrativa - honra e virtude - são, na realidade, ideais de mulher naquele período e requisitos essenciais para a obtenção da tão desejada felicidade. Através dessa "máscara", criada pela autora e, sobretudo, a partir do efeito da alegoria, *Aventuras de Diófanes* apresenta uma preocupação moral e didática, reveladora dos princípios religiosos e políticos que predominavam naquele período. Assim, a obra pôde circular livremente por Portugal, depois de aprovada pelo Santo Ofício, como pode ser comprovado em nota feita por Rodrigo de Sá, qualificador do Santo Ofício:

NADA CONTÉM ESTE LIVRO CONTRA NOSSA FÉ

(...) Obra toda de engenho, porque ao de sua Autora deve todo o ser. Este felicíssimo engenho lhe ministrou a matéria nos fabulosos sucessos, que em sua alta compreensão soube discretamente idear. Este mesmo Engenho lhe introduziu a melhor forma na boa ordem, dedução, e coerência, com que introduz, como na realidade, acontecimentos, esses parabólicos sim, mas bem ideados sucessos; e revestindo este nobre composto, como de primorosos acidentes, de uma limada frase, natural eloquência, bem aplicada erudição, e (o que é mais estimável) de morais ditames para abraçar virtudes, e desterrar vícios, fez que resultasse um dos tão especioso, e agradável, que após si leva suavemente arrebatados os ânimos dos que atentamente o chegam a contemplar. (...) Bem empregado tempo o que a Autora gastou nesta composição, e estudos para ela conducentes! (...) Eu confesso (o que já poderia supor de tão católica e Douta Escritora) que nada contém este livro contra nossa Santa Fé, e bons costumes, pelo que o julgo por muitos títulos digno de estampa. (ORTA, 1993, p. 199)

Como fica explícito nas próprias palavras do inquisidor, essa obra contém os princípios que elevam a virtude e condenam os vícios, numa prazerosa leitura que "nada contém contra nossa Santa Fé. "

No entanto, por trás dessa máscara, essencial para tornar o romance público, escamoteiam-se pesadas críticas à marginalização feminina. O romance apresenta marcas evidentes de defesa dos direitos da mulher, apresentando uma heroína forte e decidida, diferente do modelo da época que formava mulheres frágeis, sonhadoras e dependentes. Essas marcas de mulher forte e virtuosa já estão presentes logo no início da narrativa, quando ao serem tomados como escravos, Hemirena não fica chorando a sua sorte e, ao conversar pela última vez com a mãe, Climinéia, enfrenta com coragem seu destino e pede a ela que não chore, pois mesmo "discretamente aflita", Hemirena não quer demonstrar fraqueza:

(...) e Hemirena discretamente aflita animava a magoada mãe, dizendo: suspendei, senhora, as correntes do amargo pranto, se acaso mais vos afligem a meu respeito os pesados grilhões da escravidão: nem seja cruel despertador do vosso cuidado a perigosa idade, em que me vedes; que eu juro aos Deuses, que me sustentam, fazer sempre ações dignas de quem teve lugar nas vossas entranhas. (ORTA, 1993, p. 60-61)

O romance, portanto, exalta o heroísmo de uma mulher capaz de enfrentar, corajosamente, situações pouco comuns para as mulheres de seu tempo. Fato inusitado, porém, é a forma como Hemirena foge. Ela veste-se de homem e nessa inversão nota-se uma crítica à condição de submissão feminina. Assim, pode-se afirmar que em Teresa Margarida esse "artifício" ou "máscara" é usado como meio de apresentar, de forma clara, as desigualdades sociais e de gênero:

... recomendando ao silêncio da noite o livrá-la dos tumultos da Corte, saiu com vestido de homem, disposta com aquele fingimento a vencer os maiores assaltos de sua cruel fortuna. (p. 74)

Hemirena, depois de assumir a máscara masculina, passa a se chamar Belino e a realizar ações convencionalmente pertencentes ao universo dos homens. No entanto, no decorrer de toda a narrativa, o narrador procura alertar o leitor sobre a verdadeira condição de Belino, ou seja, de que se trata de uma mulher, Hemirena:

Com o suposto nome de Belino principiou a fugir Hemirena dos perigos...(p. 75)

Continuando Hemirena como Belino a caminhar para Argos... (p. 82)

Nessa inversão de comportamento, ou seja, assumindo características masculinas, Hemirena conseguiu mostrar à sociedade sua força e sua capacidade, mesmo que tenha sido preciso vestir-se de homem. A figura da mulher transvestida de homem é um recurso que permite a realização de tarefas e ações que socialmente seriam impedidas ou recriminadas, se realizadas por uma mulher.

Nessa passagem, Hemirena pode ser comparada à "virgem guerreira", que faz referência ao mito de Joana d'Arc. O culto a Joana começou no século XV e com o passar dos séculos foi ganhando diferentes conotações. Porém, importa-nos, aqui, a coragem de Joana e a denominação de mulher virtuosa que foi capaz de honrar o sexo feminino, mesmo tendo que se vestir de homem para ser admitida no exército e lutar com a coragem e a determinação dos homens:

Talvez Joana tenha inspirado as poucas mulheres francesas que participaram publicamente em batalhas, no século XVIII, mas para as

mulheres que, em Inglaterra, na França ou na Holanda, quisessem integrar-se no exército ou na Marinha, o melhor stratagem era disfarçarem-se de homem. As numerosas mulheres que acompanhavam abertamente todos os exércitos eram cozinheiras, criadas, vivandeiras e prostitutas. (DUBY E PERROT, 1991, p. 230)

Assim, vestindo-se de homem, Hemirena mostra que a mulher é tão capaz quanto os homens, no entanto, faltam-lhe oportunidades; e, através do uso das "máscaras", Teresa Margarida quer mostrar a desigualdade existente entre os seres humanos, destacando a condição de inferioridade a que a mulher está submetida.

Interessante é notar a forma com que Teresa Margarida trabalha toda essa crítica à condição da mulher da época, a partir da construção de suas personagens femininas, sobretudo na representação da heroína. As personagens submetem-se, de maneira inquestionável, às leis da vida e ao poder dos que lhes são superiores. A ênfase do romance é dada ao Amor Ideal, cuja concretização depende exclusivamente das virtudes cultivadas pela mulher, que, no caso de Hemirena, representa o arquétipo da mulher cristã que, tendo obedecido aos pais, casa-se com o homem que lhe fora prometido, buscando na servidão ao marido e no amor e dedicação aos filhos que terão, a felicidade recompensada. No entanto, Hemirena, embora represente uma personagem típica para o conceito que se tinha da mulher àquela época, está longe de ser uma mulher frágil, passiva ou insegura, incapaz de tomar suas próprias decisões. Representa a coragem da mulher, a força inquestionável e mesmo "varonil".

Assim, toda a estrutura narrativa, composta pelas categorias de tempo, espaço, personagem, foco narrativo, linguagem e enredo, se por um lado não se adequam perfeitamente ao modelo proposto pelo século XVIII, como visto neste capítulo, afastando-se do modelo de romance que por toda a Europa já se difundia, por outro lado apresenta

uma narrativa com preocupações temáticas inovadoras e de grande importância para a história social e literária de Portugal, em um período marcado por profundas transformações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aventuras de Diófanés é uma das mais importantes obras que o século XVIII luso-brasileiro produziu. Em suas páginas encontram-se valores, ideais e temas que o Século das Luzes privilegiou e que já apontavam para uma nova concepção de mundo, valorizando aspectos humanos que até então passavam despercebidos.

O romance escrito por Teresa Margarida da Silva e Orta ficou durante muitos anos esquecido pela crítica, em parte pelos problemas relacionados com a autoria da obra, que só no século XX puderam ser, definitivamente, solucionados. Contudo, hoje, não mais se justifica tal esquecimento, nem tão pouco pode-se negar a importância de *Aventuras de Diófanés*, pois o romance apresenta aspectos inovadores ante o contexto de uma época marcada pela repressão social, cultural e política, em um país conservador e moralista, como era o caso de Portugal nessa época.

Outro fator que contribuiu para o esquecimento, ou simplesmente para a não atribuição do verdadeiro valor do romance, está relacionado aos aspectos estruturais que passam a fundamentar o romance moderno, no período em que *Aventuras de Diófanés* foi publicado. Enquanto, em pleno século XVIII, alguns países da Europa já assimilavam os valores e propostas do “realismo formal”, tem-se em Portugal uma obra alegórica, didática e moralista, aparentemente pouco relacionada às propostas inovadoras do gênero. O romance de Teresa Margarida, diante do quadro cultural que sobretudo a Inglaterra vinha apresentando, distancia-se das inovações estruturais e mesmo da ideia de individualismo que as novas correntes filosóficas do século propunham.

Como vimos, romances como *Moll Flanders*, de Daniel Defoe, diferentemente de *Aventuras de Diófanés*, caracteriza-se por apresentar uma anti-heroína, vivenciando os

problemas enfrentados por uma sociedade corrompida e degradada pelo dinheiro. Moll Flanders movimenta-se em um cenário marcado pelas diferenças sociais, que a obrigam a todo tipo de falcatura, a fim de garantir a própria sobrevivência. Assim, nos atos que realiza Defoe parece querer problematizar a mudança pela qual aquela sociedade passava, relacionada à problemática do individualismo econômico, internalizando, pois, formalmente o contexto histórico-social da Inglaterra àquela época.

Moll Flanders, mesmo publicado três décadas antes do surgimento de *Aventuras de Diófanos*, já se caracterizava por apresentar os elementos estruturais do “realismo formal”, com uma nítida preocupação em atribuir à narrativa um caráter mais “real”, ou seja, mais próximo da realidade social da época. Contrário a esse “realismo” de *Moll Flanders*, o efeito alegórico criado em *Aventuras de Diófanos*, afasta a obra dessas novidades formais e só permite criar-se uma heroína idealizada, que atenda aos ideais da sociedade portuguesa setecentista, cujos princípios, moralizantes e conservadores, enquadrava a figura feminina em uma esfera de submissão, respeito e honra, independente da situação em que se viva.

Portanto, o romance deve ser lido e analisado sob as condições sócio-culturais de Portugal àquela época, ante as quais, de fato, podem ser notados aspectos inovadores e críticos, que, mesmo encobertos pelo recurso alegórico - aliás, única forma de o romance ser publicado -, comprovam a audácia e a inteligência de Teresa Margarida. Esta, aliás, tanto na ficção como na vida, mostrou-se à frente de seu tempo, trazendo a palco uma reflexão sobre a mulher que chega até os dias de hoje. A literatura alegórica, nesse caso, teria, portanto, servido, providencialmente, para se fazer uma discussão que, se realista, não poderia vir à luz, ou seja, em Portugal esse era o único recurso possível para a publicação do romance de Teresa Margarida, pois a mentalidade e os aspectos culturais, ainda bastante ligados ao pensamento medieval, não permitiam grandes inovações no campo da ficção.

A temática que, sob máscaras ou disfarce, é desenvolvida, aponta o romance como a primeira obra de ficção em língua portuguesa, escrito por uma mulher a defender os próprios direitos femininos. Teresa Margarida não produziu romance realista, nos moldes do romance inglês, porque o material cultural e social português não dava condições para que fosse possível fazer um romance diferente. Diante do romance da época e das novidades que o “realismo formal” propunha, *Aventuras de Diófanos* apresenta-se, realmente, “atrasado”; no entanto, Teresa Margarida é a primeira “escritora” a reivindicar os direitos femininos e a discutir o poder machista sobre a mulher - o que, certamente, aponta para uma inovação na literatura portuguesa, no conturbado cenário do século XVIII.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTUNES, Letizia. "Teoria da narrativa: o romance como epopéia burguesa". In: _____(org.). **Estudos de literatura e lingüística**. São Paulo: Arte e Ciência; 1998.

ATHAYDE, Tristão de. "Teresa Margarida da Silva e Orta, Precursora do romance brasileiro". In: **Obra Reunida**. Introdução - pesquisa bibliográfica e notas: Ceila Montez. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1993.

BLOEM, Rui. "O primeiro romance brasileiro _ retificação de um erro da história literária do Brasil". In: **Aventuras de Diófanes**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1945.

BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Tradução Carlos Sussekind (et al.); prefácio à edição brasileira Nicolau Sevcenko. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CANDIDO, Antonio. "A personagem do romance". In: CANDIDO, A, ROSENFELD, A., PRADO, D. de A.; GOMES, P. E. S. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 53-80.

_____. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. Vol. III.

_____. Timidez do romance. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

CARRARO, José Ferreira. **O Iluminismo em Portugal e as reformas pombalinas do Ensino**. São Paulo: Impresso pela seção gráfica da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1980.

CASTELLO BRANCO, Lúcia; BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: LTC/ Casa-Maria, 1989.

CASTELLO, José Aderaldo. "O problema das origens do romance brasileiro". In: **Aspectos do romance brasileiro**. São Paulo: Ministério da Educação e Cultura, s/d.

_____. **Manifestações literárias do período colonial (1500-1808/1836)**. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1975.

COELHO, Nelly Novaes. A imagem da mulher no século XVIII: *Aventuras de Diófanos* de Teresa Margarida. In: **Revista da Biblioteca Mário de Andrade**. São Paulo, 1995, p.25-36).

COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil**. 2 ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1969. Vol. II.

DEFOE, Daniel. **Moll Flanders**. São Paulo: Abril S. A. , 1980.

DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1994.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das mulheres - do Renascimento à Idade Moderna**. Porto: Edições Afrontamento, 1991.

ENNES, Ernesto. Teresa Margarida da Silva e Orta e o primeiro romance brasileiro. In: **Dois paulistas insignes**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1952. Vol. II.

_____. "Uma escritora brasileira do século XVIII". In: **Estudos sobre história do Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1947.

FOSTER, E. M. **Aspectos do romance**. Trad.: Maria Helena Martins. Porto Alegre: Editora Globo, 1974.

FUNCK, S. B. Da questão da mulher à questão do gênero. In: (org). **Trocando idéias sobre a mulher e a literatura**. Florianópolis. Universidade Federal de Santa Catarina, 1994. p. 17-22.

HOLANDA, Aurélio Buarque. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Tendências e impasses – o feminismo como crítica de cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KOTHE, Flávio R. **A alegoria**. São Paulo: Ática, 1996.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 2001.

LOPES, Óscar. SARAIVA, Antonio José. **História da literatura portuguesa** 16.ed. Porto: Porto Editora, s/d.

LUKÁCS, G. “Narrar ou descrever”. In: KONDER, L. org. **Ensaio sobre literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MARTINS, Ceila Maria F. B. Rodrigues. **Entre as luzes e as sombras do Iluminismo: uma edição crítica de Aventuras de Diófnes ou Máximas de Virtude e formosura de Teresa Margarida da Silva e Orta**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2002, Tese de Doutorado.

MESQUITA, Samira Nahid de. **O enredo**. São Paulo: Ática, 2002.

MONTEIRO, Adolfo Casais. **O romance** (teoria e crítica). Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1964.

MONTEZ, Ceila Maria. O discurso iluminista e o discurso feminista em *Aventuras de Diófanos* de Teresa Margarida da Silva e Orta. In: **Boletim do GT - A mulher na literatura**, nº 6, Anpoll. 1996.

_____. **Subsídios para uma edição crítica de Aventuras de Diófanos de Teresa Margarida da Silva e Orta** Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1993, Dissertação de Mestrado.

OLIVEIRA Filho, Odil José de. **Carnaval no convento: intertextualidade e paródia em José Saramago**. São Paulo: Editora da Unesp, 1993.

ORTA, Teresa Margarida da Silva e. **Obra Reunida**. Introdução - pesquisa bibliográfica e notas: Ceila Montez. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1993.

REIS, Carlos. LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

SARAIVA, Antonio José. **Inquisição e cristãos novos**. Porto: Editorial Inova, 1969.

_____. **História da literatura portuguesa. Das origens ao romantismo**. Lisboa: Estúdios Cor, 1966.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. **Teoria da literatura**. 8.ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1993.

SIMÕES, João Gaspar. **História do romance português**. Lisboa: Estúdios Cor, 1967. Vol. I.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1969.

TEIXEIRA, Ivan. **Mecenato pombalino e a poesia neoclássica**. São Paulo: editora da Universidade de São Paulo (Edusp), 1999.

VERNEY, Luis António. **Verdadeiro método de estudar**. Lisboa: Editora Livraria Sá da Costa, 1952.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia da Letras, 1996.

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.