Universidade Federal da Bahia
Instituto de Letras
Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura

DINAMEIRE OLIVEIRA CARNEIRO RIOS

VOZES DISSONANTES: A REPRESENTAÇÃO DA MULHER COLONIAL NO NOVO ROMANCE HISTÓRICO

Salvador
2018

DINAMEIRE OLIVEIRA CARNEIRO RIOS

VOZES DISSONANTES: A REPRESENTAÇÃO DA MULHER COLONIAL NO NOVO ROMANCE HISTÓRICO

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, da Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do título de Doutora em Literatura e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Décio Torres Cruz

Salvador
2018

Aos meus pais, por todo esforço e carinho de sempre.

Ao meu amor e companheiro de vida, Rhelrison Lima.

À minha irmã Deidi Rios, inspiração e alma-gêmea.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Celestino e Dinalva, por todo apoio que sempre recebi para estudar, por todo amor dedicado e por serem presenças tão importantes para mim;

Ao meu companheiro, Rhelrison Lima, por ser meu parceiro em todos os momentos que precisei, por dividir a vida comigo de forma tão plena e leve, por ser o sorriso que ameniza os dias difíceis;

Às minhas irmãs que tanto amo e ao meu irmão, pois ter vocês em minha vida deixa tudo mais bonito e cheio de sentido;

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura, pelas aulas inspiradoras e valiosas;

Ao meu orientador Décio Torres Cruz, por todo o acompanhamento ao longo deste percurso, pelas leituras atentas e os direcionamentos nos momentos necessários;

Aos muitos colegas e amigos queridos do Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura que foram parceiros nesta jornada, especialmente a Clarissa Macedo, Tatiane Almeida e Rita Lírio;

Aos amigos e amigas que contribuíram para a minha caminhada, muito bem representados aqui pelas amadas Ariane Miranda e Laura Magalhães.

RESUMO

Esta tese analisa a representação da mulher dentro do contexto colonial a partir de um *corpus* composto pelos romances *Desmundo* (1996), da escritora brasileira Ana Miranda, e *A árvore das palavras* (1997), da portuguesa Teolinda Gersão. As duas narrativas selecionadas são entrecortadas por características em comum, como o protagonismo de narradoras femininas, a ambientação histórica em antigas colônias portuguesas, Brasil e Moçambique, respectivamente, e uma revisitação da história a partir de um paradigma pós-moderno de incredulidade, questionamento e reatualização do passado, conforme propõe o novo romance histórico. Assim, interessa saber de que forma as mulheres são historicamente representadas nos dois romances, enquanto personagens articuladas pela autoria feminina, e como tais representações acionam novas possibilidades de pensar a participação da mulher, nas esferas públicas e privadas, ao longo dos processos históricos, além de desestabilizar os perfis femininos estereotipados pelo discurso masculino. Por meio do método comparativo, foi possível constatar que nas duas narrativas são construídas representações femininas que acionam, em seus respectivos contextos, outros lugares históricos para o protagonismo da mulher, não como espaços dicotômicos, mas constituídos por identidades femininas plurais.

Palavras-chave: Mulher; Romance; Representação; História; Colonial

ABSTRACT

This thesis analyzes the representation of women within the colonial context from a corpus composed by the novels *Desmundo* (1996), by the brazilian writer Ana Miranda, and *A árvore das palavras* (1997), by portuguese author Teolinda Gersão. The two selected narratives are interspersed with common features, such as the role of female narrators, the historical setting in former portuguese colonies, Brazil and Mozambique, respectively, and a revisiting of history from a postmodern paradigm of disbelief, questioning, and reappraisal of the past, as proposed by the new historical novel. Thus, it is important to know how women are historically represented in the two novels as characters articulated by female authorship, and how such representations trigger new possibilities for thinking about women's participation, in the public and private spheres, throughout historical processes, in addition to destabilize female profiles stereotyped by male discourse. Through the comparative method, it was possible to verify that in the two narratives women representations are constructed that trigger, in their respective contexts, other historical places for the protagonism of the woman, not as dichotomous spaces, but constituted by feminine plural identities.

Keywords: Woman; Romance; Representation; History; Colonial.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO..... 7

2 O ROMANCE HISTÓRICO: DAS ORIGENS AO ATUAL 12
2.1 Percurso do romance histórico.....12
2.2 Entre o histórico e o literário.....26
2.3 Alguns aspectos do novo romance histórico 42

3 A MULHER NA LITERATURA 56
3.1 O lugar da mulher na literatura..... 56
3.2 Ficção histórica de autoria feminina 73

4 *DESMUNDO*: TRAVESSIA E ENCONTRO DE MUNDOS 84
4.1 Entrando no *Desmundo* 84
4.2 A mulher no *Desmundo* colonial 102

5 *A ÁRVORE DAS PALAVRAS:* TERRAS OUTRAS, CAMINHOS BIFURCADOS.....126
5.1 Vivências da sociedade colonial 126

6 REPRESENTAÇÕES FEMININAS: CHEGADAS E PARTIDAS.....179
6.1 A mulher e o contexto colonial.....179
6.2 A maternidade no espaço colonial 189
6.3 Corpos que transgridem 199

7 CONCLUSÃO 206

REFERÊNCIAS 212

1 INTRODUÇÃO

A literatura ocidental, desde a sua origem, mantém um forte diálogo com a história. Na Grécia antiga, Aristóteles já empreendia formas de caracterizar os discursos históricos e literários de modo a especificar suas diferenças. Segundo o filósofo grego, estaria na veracidade dos fatos narrados pelo historiador o distanciamento entre ele e o poeta, uma vez que esse último produzia um discurso somente passível de acontecer. Tal distinção norteou durante muito tempo a linha divisória entre os dois discursos, estando assim o historiador como responsável pela perpetuação da verdade dos fatos, enquanto o poeta somente estaria preso à possibilidade dos fatos, ao verossímil.

Porém, se outrora cabia ao poeta preencher as lacunas deixadas pela verdade histórica, mas nunca trazer uma verdade outra, com o passar do tempo, e principalmente a partir do advento da Nova História, alguns valores caros ao âmbito dessa ciência passaram a ser reavaliados, sobretudo no que diz respeito a uma possibilidade de ausência de subjetividade nos discursos históricos. O que se confirma a partir daí é que, assim como a literatura, a história também é contada por meio de escolhas subjetivas sendo, portanto, uma construção discursiva, cultural e não neutra, o que a aproxima, ainda mais, da arte literária.

Após o campo histórico ser considerado como improvável de chegar a uma verdade absoluta, uma vez que a sua representação do passado também não escapa aos filtros de escolha pessoal, de posicionamento político, etc., constata-se que os inscritos históricos são modos particulares de observar e registrar a história, sendo que a perspectiva escolhida para flagrar o passado esteve, até determinado momento, presa ao modo de olhar da classe dominante, dos vencedores, deixando de lado a visão dos excluídos, dos vencidos.

Sendo a "verdade" contada pela história oficial somente uma das versões possíveis sobre o passado, visto que traz em seu bojo uma realidade fortemente restrita, coube ao poeta, que durante muito tempo teve seu discurso atrelado apenas ao ficcional, questionar as versões existentes, dando visibilidade por meio da literatura aos que foram esquecidos e soterrados pelos escombros da história oficial, que deixou de fora a versão dos marginalizados. A literatura passa, então, a se posicionar como um modo possível de revisitar a história, reconstruindo-a através de olhares outros que não foram registrados na historiografia oficial, e trazendo à baila "verdades" e versões que ficaram

ocultas, mas que são igualmente necessárias para que se compreenda o passado e consequentemente o presente.

O que se percebe é que tanto a história como a literatura são meios possíveis de se apreender o passado, visto ser formado por fatos e personalidades que, por sua vez, são recriados/recontados através do discurso, sendo a linguagem o meio preponderante para que se chegue à história. Assim, literatura e história estão mais próximas do que se imaginava, pois não somente o discurso literário é uma criação subordinada à subjetividade do seu autor, como também a história, enquanto discurso/linguagem, necessita de um intérprete que dê sentido aos fatos, analisando-os segundo o seu crivo subjetivo.

Após uma atenuação das diferenças entre literatura e história e reconhecida a capacidade de o discurso construído pela primeira ser igualmente capaz de criar/recriar uma verdade sobre o passado, o que se encontra em uma parte significativa da produção literária do século XX, marcadamente a partir da década de 1970, é uma busca por uma reflexão crítica da história e um diálogo não-nostálgico com o passado que possibilite um rearranjo das formas e dos cânones dentro das configurações modernas e pós-modernas.

É dentro desse contexto que surge o chamado novo romance histórico. Essas narrativas têm o objetivo de reescrever os fatos históricos através do discurso ficcional, moldando uma constituição identitária que considera, a partir de então, traços culturais, sociais e antropológicos, visando desconstruir e/ou retificar a versão da história oficial por meio de mecanismos discursivos como a paródia e o pastiche. Estas narrativas comprovam o quanto o discurso histórico pode ser dominado pela falta de neutralidade e de que maneira os fenômenos podem ser alterados ou mesmo falsificados por meio da linguagem.

A partir deste novo tipo de romance histórico, vozes outrora silenciadas por versões historiográficas amplamente difundidas e conhecidas passam a se inscrever na história como parte ativa e significante, num processo de revisão em que eventos históricos começam a ser relidos e reordenados dentro de padrões despidos de convenções arcaicas e segregacionistas. Mulheres, negros, homossexuais, por exemplo, passam a ocupar um espaço que lhes foi extraído por interesses históricos regidos por valores hegemônicos e/ou falocêntricos que expurgavam para a margem qualquer discurso que se assemelhasse a uma ameaça à ordem social imposta.

É sobre estes personagens que o romance histórico produzido a partir da segunda metade do século XX passa a se centrar. As narrativas trazem à tona diferentes alteridades outrora silenciadas, possibilitando a construção de um discurso erigido não somente *sobre*, mas também *por* esses sujeitos historicamente excluídos. Nesse sentido, é significativa a quantidade de romances que vem sendo produzida com o intuito de reconstruir os fatos históricos destacando a importância da atuação feminina, outrora menosprezada pelas versões oficias. Publicados principalmente por escritoras, esses romances põem em cena personagens femininas que questionam os estereótipos dados às mulheres no decorrer da história, relevando o autoritarismo, a subordinação e a invisibilidade que marcaram o sexo feminino durante o processo histórico.

Considerando o importante diálogo crítico que estas produções estabelecem com o passado, analisando-o a partir de um paradigma pós-moderno que se norteia na impossibilidade de uma verdade una e improvável de ser questionada, esta tese de doutorado apresenta uma análise de como o novo romance histórico escrito por mulheres reconfigura o passado ao propor desconstruir mitos e reavaliar a atuação feminina em processos históricos relevantes, instaurando novos significados acerca da representação da mulher no contexto colonial. Para tanto, o *corpus* escolhido para a pesquisa é composto por dois romances de autoria feminina, ambientados no passado colonial de duas ex-colônias lusas, Brasil e Moçambique, e protagonizados por mulheres: *Desmundo* (1996), de Ana Miranda, e *A árvore das palavras* (1997), de Teolinda Gersão.

A escolha dos dois romances para compor o *corpus* da pesquisa foi motivada pela busca em delinear e problematizar aspectos significativos que envolvem o novo romance histórico, visto a diversidade de temas explorados a partir deles, e a ênfase pretendida no trabalho em relação a analisar a representação feminina dentro do contexto histórico colonial. Ao classificar *Desmundo* e *A árvore das palavras* como romances que se adéquam ao conceito de novo romance histórico, construímos a hipótese de que o caráter discursivo adotado pelas duas narrativas responderia a questionamentos acerca de representações outras sobre o feminino articuladas por vozes literárias igualmente femininas, que subverteriam a imagem plasmada da mulher ao longo da história construída pelo crivo masculino. Assim, interessou saber em que sentido as autoras dos dois romances, ao situá-los no espaço colonial, elaboraram um discurso ficcional e histórico articulado a partir de um lugar de fala capaz de produzir um novo olhar sobre o passado, em que a participação feminina ganhasse visibilidade e

representação histórica, seja pela sua vida pública ou privada, no sentido de uma atualização e desarticulação, por meio da literatura, das versões historiográficas já existentes e assimiladas.

Como o tema da pesquisa dialoga com conceitos pertencentes a campos como o da Nova História, da Teoria Literária, dos Estudos Culturais e de Gêneros, entre outros, estruturamos a tese em cinco capítulos com o objetivo de contemplar discussões críticas e teóricas que embasam e justificam a produção da pesquisa, além da análise crítica individual e comparativa dos romances que compõem o *corpus*, tendo em vista alcançar o *modus operandi* no que diz respeito às representações das personagens femininas nas duas narrativas lidas.

Assim, no primeiro capítulo, intitulado "O romance histórico: das origens ao atual", perscrutamos, tendo como referência inicial os estudos de Lukács (2011), o percurso e as características do romance histórico tradicional até o surgimento, no século XX, do novo romance histórico, de modo a analisar diacronicamente as mudanças operadas entre os dois conceitos, que, se por um lado estão interligados, por outro lado pensam a história a partir de posturas distintas. Além disso, o capítulo apresenta uma revisão de literatura acerca das linhas de força que atravessaram, ao longo dos séculos, o profícuo diálogo entre a literatura e a história, ora aproximando, ora distanciando os dois discursos em prol de interesses específicos.

O segundo capítulo, denominado "A mulher na literatura", é voltado para as discussões sobre gênero e apresenta uma análise acerca das ausências e dos estereótipos que envolveram, ao longo da história, as representações femininas na literatura. Também, situa o contexto de "surgimento" e algumas das características da escrita de autoria feminina, analisa a insurgência de romances históricos produzidos a partir da ótica de autoras e os novos paradigmas instaurados a partir daí, visto muitos desses livros empreenderem uma revisitação ao passado para questionar suas falhas, lacunas e incongruências em relação ao presente.

Os capítulos seguintes, subsidiados pelas discussões críticas e teóricas dos capítulos iniciais, são articulados em torno da análise do *corpus* e das questões que embasam a tese. Nos capítulos três e quatro, intitulados, respectivamente, "*Desmundo*: travessia e encontro de mundos" e "*A árvore das palavras:* terras outras, caminhos bifurcados", são analisadas separadamente as obras que compõem o *corpus*, no sentido crítico tanto de contextualizar quanto de examinar preliminarmente a construção das personagens, especialmente as femininas, e sua articulação política, social e econômica,

com o ambiente colonial. Interessa, então, perceber as características históricas e sociais que predominam nos espaços coloniais em questão e de que forma as personagens femininas estão inseridas pelas autoras como parte de tal engrenagem.

No capítulo final, "Representações femininas: chegadas e partidas", apresentamos, de modo comparativo, uma análise das principais personagens femininas dos dois romances, em que distanciamentos e aproximações possibilitam uma visão crítica acerca das definições sociais, nos diferentes contextos, em relação ao sexo feminino. Além disso, a partir de conceitos como corpo, sexualidade e maternidade, buscamos evidenciar como nos romances analisados as personagens femininas apresentam comportamentos que fogem às representações estereotipadas acerca da mulher no decorrer dos séculos e instituem novas possibilidades para que se possa pensar o feminino na história não apenas a partir de lugares dicotômicos de representação, mas através de espaços fronteiriços.

Assim, os dois romances ao retomarem a história pela ótica feminina e pelo viés do protagonismo das mulheres acionam outras formas de pensar a inscrição desses sujeitos no passado e, consequentemente, no presente. Não se trata de construções discursivas que pretendam meramente reclamar para a mulher a representação oposta à passividade, fragilidade e submissão forjada para ela pelo discurso masculino ao longo dos séculos, mas que buscam, entre outras coisas, evidenciar a complexidade e a multifacetada participação feminina nos processos históricos, que foram também construídos no âmbito da vida privada e dos espaços micros nos quais as mulheres tão ativamente interferiam.

2 O ROMANCE HISTÓRICO: DAS ORIGENS AO ATUAL

2.1 Percurso do romance histórico

Assim como a epopeia foi o gênero literário por excelência da Antiguidade, o romance se apresenta dentro das acepções da Modernidade[1]. A hegemonia do romance sobre os demais gêneros passa a ser mais fortemente visível a partir da segunda metade do século XVIII, e sua forma inacabada e volátil passa a acompanhar a experiência do homem moderno em suas relações cotidianas marcadas pela fugacidade. Para Bakhtin (2002), o romance, dentre todos os gêneros, é o único que ainda está em evolução, por isso somente ele é capaz de refletir de maneira profunda e substancial as transformações pelas quais passa a realidade, pois a reinterpretação e a reavaliação são traços permanentes desse gênero.

Embora essa abertura do romance para o novo impossibilite uma delineação precisa de suas características estéticas, é notável a influência e a contaminação dos outros gêneros, configurando transformações que transcendem para o próprio futuro da literatura. Porém, o que orienta e distingue com eficiência o romance como sendo o gênero sobre o qual se plaina as âncoras da modernidade é sua íntima relação com o tempo presente, com a realidade de um sujeito que não mais se vê em completa harmonia consigo e com a vida e que precisa lidar com o caráter inacabado que o mundo adquire.

De acordo com Ian Watt (2010), é a capacidade de o romance ser realista, ao retratar as mais diversas experiências humanas de modo particular e sem se preocupar com determinadas perspectivas literárias, que justifica sua forte atenção à individualização das personagens e ao ambiente que o circunda. Nesse sentido, o autor constata possíveis analogias entre o romance produzido por escritores como Daniel Defoe e Samuel Richardson e o que propõe o realismo filosófico a partir do século XVIII, pois seus procedimentos, problemática e modos de pensar se alinham dentro de uma possibilidade de quebra com elementos da tradição e do perscrutar das experiências nas relações individuais.

É inegável que a posição ocupada pelo romance na literatura dos últimos três séculos está associada à forma como o homem, a partir do Renascimento, digladia com o tempo e com uma compreensão outra que se passa a ter sobre as relações entre

[1] A acepção de Modernidade aqui delimitada compreende, por exemplo, *Dom Quixote* como um dos primeiros romances de expressão moderna.

passado e presente. O romance é o gênero que consegue acompanhar essas transformações e destruir determinados valores clássicos que não podem mais ter espaço na Modernidade. Enquanto a ficção antiga se apoiava numa concepção de tempo abstrata e pouco o considera nas relações entre os indivíduos, o romance adota uma escala temporal minuciosa e capaz de abranger a totalidade das experiências, aproximando-se do mundo e dos sujeitos produzidos pela era moderna.

As relações entre o mundo moderno e o romance são evidentes. Mesmo os romances produzidos antes da chamada primeira fase da modernidade já reluziam, ainda que de modo embrionário, características que justificariam o gênero romance como responsável por acompanhar de modo tão próximo as transformações na vida social, política, cultural e estética do sujeito moderno. Para Claudio Magris, em seu ensaio "O romance é concebível sem o mundo moderno", o romance é definidor do próprio mundo moderno e o que o caracteriza como tal gênero é "sua relação com a dissolução épica, a ambivalente simbiose da crise epigonal e inovação técnica, resíduos do universo épico remodelados e recompostos em novas estruturas, declínio de antigos valores e arrojada construção da realidade" (MAGRIS, 2009, p. 1016).

Num mundo em que os sentidos precisam agora ser construídos, o romance expande seus horizontes através de aventuras que atingem os universos do erudito e do popular, sem deixar de ser aviltado pelo poder que o dinheiro passa a exercer a partir da emergência do capitalismo, o que atinge a literatura como um todo. Isso comprova a abertura e o caráter expansivo do romance ao tentar contemplar as transformações ocorridas nas mais diversas esferas e seu comprometimento em abarcar a totalidade de vivências e esferas da experiência do homem moderno.

Por seu dinamismo, sua falta de convencionalidade e sua ampla teia de relações, que o aproxima de áreas como a história, a filosofia, a sociologia, a política, entre outras, o romance manifesta sua potencialidade através de narrativas que abarcam os mais diversos espaços e temas. Assim, ele aborda desde o cotidiano, a interioridade do sujeito, o ambiente urbano, as relações entre o indivíduo e sua exterioridade, o processo de fundação de uma nação, etc. Especialmente sobre sua capacidade de ler o presente olhando para o passado, o romance de caráter histórico ganhou grande popularidade entre os escritores e o público leitor, notadamente a partir do século XIX.

Seguindo uma definição que se alinha ao material que comumente compunha o romance histórico, Jameson definiu esse tipo de romance como lhe parecendo ser

> a forma narrativa desse evento primordial ou axial que deve estar presente, ou ser recriada, no romance histórico para que ele se torne histórico no sentido genérico. Ademais, dadas as restrições e os limites da representação narrativa, esse evento terá de figurar mais na qualidade de uma irrupção coletiva que da data de nascimento de algo como um movimento religioso ou político: deve, de algum modo, estar presente em carne e osso, e pela multiplicidade mesmo de seus participantes representar alegoricamente aquilo que transcende a existência individual (JAMESON, 2007, p. 191).

Ao pensar esse gênero de romance, o crítico norte-americano se distancia da definição de Luckás (2011), conforme será vista adiante, que se prende a concepções ideológicas, e imagina o romance histórico como sendo um registro simultâneo de existências individuais e de acontecimentos históricos, evadindo para registrar fatos que possam fixar novas marcações cronológicas para os indivíduos. O modo como Jameson pensa o romance de viés histórico engloba inúmeras possibilidades: pode incluir tanto a descrição de costumes e valores de um povo, em um dado momento de sua história, como pode se preocupar em representar os eventos históricos grandiosos ou o registro da vida de pessoas comuns em períodos de crise, contudo para o autor há uma premissa inquestionável acerca dessa definição, que é a oposição entre o plano público e o individual, representado através das personagens, pois é nessa interseção em que consiste a arte do romance histórico. (JAMESON, 2007).

Na definição de Alonso, por exemplo, é possível perceber uma preocupação meramente relacionada ao pano de fundo histórico do romance, em que se pode constatar uma fusão, não entre público e privado, como assinala Jameson, mas entre ficção e realidade, constituindo aí um dos perigos do ficcionista: o equilíbrio entre esses dois universos. Nas palavras do autor

> [O] romance histórico não é o que narra ou descreve feitos e coisas ocorridas ou existentes, nem também – como convencionalmente se aceita – o que narra coisas referentes à vida pública de um povo, mas especificamente aquele que se propõe a reconstruir um modo de vida passado e oferecê-lo como tal em seu distanciamento, com os especiais sentimentos que desperta em nós com sua monumentalidade. (ALONSO, 1942, p. 143-144, *tradução nossa*)

O romance de vertente histórica foi teorizado pela primeira vez dentro de uma abordagem mais complexa pelo filósofo Georg Lukács em seu livro *O romance histórico*, publicado em 1937. Indubitavelmente, Lukács considera Walter Scott o precursor do romance histórico, pois é o autor escocês o primeiro a ressuscitar os

sujeitos e suas vivências em épocas pretéritas, dando ênfase para heróis que faziam parte do próprio povo para ocupar as páginas de suas histórias amplamente lidas. Embora reconheça a ocorrência de produções anteriores que incorporem uma abordagem histórica, nelas ainda não era possível encontrar um retrato de uma época anterior a do escritor, conforme propunha o enredo, ou uma construção psicológica das personagens ou de costumes que não remetessem ao próprio período histórico em que a narrativa foi produzida. Os romances de Scott[2] aparecem num contexto de grande transformação do pensamento europeu acerca da importância das revoluções para o processo de mudança social e num momento em que a guerra fez com que a população reforçasse a consciência histórica.

Surgido após a queda de Napoleão, o romance histórico tem como predecessor o romance social realista do século XVIII, que conseguiu uma abertura significativa ao trazer em seu bojo particularidades da psicologia e dos costumes do homem da época. Segundo Watt (2010), o romance realista inglês, que muito influenciou Scott, abordou a vida de um modo diferente da ficção produzida anteriormente. Mais precisamente, se preocupou com o "problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita" (WATT, 2010, p. 11). Dentro da tradição do romance realista, Defoe, Richardson e Fielding, na Inglaterra, e Furetière, Scarron e Lesage, na França, conseguiram atingir a aura e foram influências para Scott, que estudou com afinco as suas produções, conseguindo, de acordo com Púchkin (apud LUKÁCS, 2011) superá-los.

A Inglaterra foi o país que apresentou o terreno mais fértil para o aparecimento desse novo gênero literário. Em oposição à França e à Alemanha, o país experimentava a euforia de um período pós-revolucionário e era, à época, um modelo de desenvolvimento histórico a ser seguido. Segundo Lukács, essa realidade possibilitou um afloramento do sentimento histórico que foi amalgamado nas narrativas de cunho conservador de Scott. Em um contexto em que a população vivenciava, por um lado, a ascensão do capitalismo e seus efeitos sociais e, por outro, a pobreza e a ruína como uma das consequências do novo regime econômico, Scott adotava em suas narrativas o caminho "mediano" entre essas duas esferas, assim como nas lutas históricas inglesas que são palco para muitas das suas narrativas históricas. A preocupação de Scott não era o presente em que se encontrava a Inglaterra, embora o autor escocês não deixasse de

[2] O primeiro foi *Waverley*, publicado em 1814, que teve, posteriormente, seis outras edições até 1817.

criticar os efeitos sociais nocivos do capitalismo, ele não se opunha ao desenvolvimento, e tinha um olhar comovido pela parcela da população que mais fortemente sentia os impactos trazidos pela nova configuração do país. (LUKÁCS, 2011).

A grandeza e a inovação do romance histórico scottiano estão em não reduzir a narrativa a uma figuração que tenta apreender os elementos históricos através do puro e exaustivo detalhismo, armadilha na qual muitos caiam em busca de reproduzir a totalidade de uma época. Para Lukács (2011, p. 59), o romance de Scott dá uma guinada em relação aos romancistas do século XVIII por perceber que não é a "completude extensiva da descrição, a enumeração dos elementos constitutivos de um objeto, a completude da série de acontecimentos que forma a vida de um homem, mas a evidenciação de determinações essenciais, tanto humanas quanto sociais". Assim, ainda que haja uma necessidade de recriação plástica de determinados elementos que possam justificar reações, caracterizações psicológicas das personagens, comportamentos e posicionamento ético, é importante trazer à tona a ficcionalidade dos homens que fizeram parte dos grandes acontecimentos históricos. Sobre este aspecto da narrativa histórica scottiana, Lukács atesta que

> Para Scott, os detalhes são apenas um meio para atingir a fidelidade histórica retratada, para evidenciar de maneira concreta a necessidade histórica de uma situação concreta. Essa fidelidade histórica é, para Scott, a verdade da psicologia histórica das personagens, do legítimo *hic et nunc* (aqui e agora) de seus móveis psicológicos e do seu modo de agir. É justamente na concepção humana e moral de suas personagens que Scott conserva essa fidelidade histórica. As reações contrárias e contraditórias a certos acontecimentos movem-se sempre, em seus romances bem-sucedidos, no quadro da dialética de determinada crise histórica. (LUKÁCS, 2011, p. 80).

Não se trata de construir narrativas em que a centralidade seja ocupada por grandes figuras históricas, mas de conseguir figurar o modo de pensar, de agir, de sentir dos indivíduos que fizeram parte de um determinado contexto histórico. Desse modo o presente representaria o momento em que o escritor seria capaz de apreender o passado, que por sua vez simbolizaria, dentro de uma linhagem em que precede o presente, sendo sua pré-história, a configuração social, histórica, política que, em evolução, justificaria os traços do presente. Porém, na perspectiva do filólogo espanhol Amado Alonso (1942), o autor de ficção não consegue, dentro do romance histórico, situar-se completamente no passado, pois seu pertencimento ao presente o impediria. Por isso o

que o leitor pode cobrar de um ficcionista do passado é uma análise do tempo pretérito através de uma ótica atual.

Para ocupar o centro de suas narrativas, Scott deu preferência a "heróis medianos", homens comuns, sem excentricidades, e que por meio de suas ações ajudam a desenhar a própria história do povo, evidenciando o caráter popular do escritor. Para Carpeaux (1967), ainda que situadas em outro espaço, as personagens das histórias de Scott não deixam de sofrer uma influência determinista do ambiente nacional e social da Escócia e isso seria justificado por certo ceticismo do autor quanto ao livre arbítrio de seus personagens, marca que teria dado certa superficialidade na composição deles, o que seria um traço realista do autor e que o ligaria ao determinismo de Émile Zola.

Ao trazer para suas produções narrativas grandes personalidades da história inglesa e francesa, como Maria Stuart, Cromwell, Ricardo Coração de Leão, Elizabeth, Luís XI, Scott não o faz enquanto meramente um espetáculo decorativo, mas geralmente dentro de um contexto de crise em que tal herói surge como necessário para solucionar determinados problemas. Porém, é por meio da composição de figura simples, como Vich Jan Vohr, em *Warverley,* e Cedric, em *Ivanhoé,* que Scott delineia o seu perfil de personagens centrais de seus romances históricos, que, mesmo fictícias, não deixam de figurar como tão ou mais essenciais que as grandes figuras históricas e intimamente ligadas à vida do povo.

Como um estudioso da sua e de épocas predecessoras, ficcionalizando-as, Walter Scott foi amplamente lido na Europa[3] e influenciou escritores de muitas gerações. O sucesso de suas histórias gerou no continente europeu um verdadeiro surto de romances históricos, como confirma Carpeaux (1967, p.1731): "Na Europa inteira, os romances históricos brotaram como cogumelos depois da chuva; e havia mais os poemas narrativos históricos, baladas históricas, ciclos históricos".

Os romances históricos de Scott, que criaram seguidores por toda a Europa, obedeciam a um esquema que acabou se tornando o modelo copiado pela maioria dos escritores. Esse esquema geralmente seguia dois princípios distintos: no primeiro, a narrativa se situava em um passado distante do presente do escritor, sendo a época

[3] Sobre o sucesso das narrativas de Scott na Europa, Carpeaux (1967, p.1725) afirma que o ficcionista escocês "foi entre todos os escritores da literatura universal [sic] aquele que obteve maior sucesso. Venderam-se vários milhões de exemplares dos seus romances, que foram traduzidos para todas as línguas, e, imitados em toda parte, dominaram uma época inteira da literatura europeia e americana". Ainda que a influência tenha sido generalizada pelo crítico, é possível constatar o quanto Scott é visto como um paradigma para a narrativa de cunho histórico na Europa e como sua literatura criou adeptos em muitos países.

reconstruída ficcionalmente com a ajuda de personagens históricas e o primeiro plano da narrativa ocupado pela trama que se desenrolava ao longo da obra; em um segundo princípio, ainda muito ligado aos parâmetros românticos, a narrativa era ocupada por um episódio amoroso geralmente de cunho problemático e que muitas vezes poderia desembocar em tragédia. Também, o fato de a trama narrativa ocupar o primeiro plano e o contexto histórico o segundo não significa que o autor não dê importância equivalente para os dois elementos, uma vez que as ações dos personagens estão fortemente condicionadas ao contexto histórico em que elas estão inseridas. (CARPEAUX, 1967).

De modo geral, as obras do precursor do romance histórico clássico seguiam, inicialmente, o caminho da emergência da identidade nacional inglesa, construída através das camadas mais populares pertencentes à periferia, e esses romances se desenvolveram mais amplamente durante as fases iniciais das dinastias Tudor e Stuart. Dentro de um contexto amplo de produção, o romance histórico clássico situa-se em um momento em que os países europeus buscavam suas raízes identitárias e, em oposição ao que fizera Scott, que muitas vezes voltara os olhos ao medievalismo, muitas das narrativas históricas posteriores vão buscar no passado recente da nação as bases para a consolidação do sentimento nacional, conforme parte do programa literário instituído pelo Romantismo. O que se viu, porém, dentro das variadas perspectivas de abordagem histórica, foi a ampla popularidade desse tipo de narrativa não somente no continente europeu, mas também em terras mais distantes.

Em língua inglesa, Cooper foi o único escritor que abordou o tema histórico dentro dos padrões scottianos, no que diz respeito ao modo de representação e da temática. Assim como Scott, o autor norte-americano preocupou-se em abordar em seus livros o chamado "herói mediano", deixando o centro do seu principal romance histórico, *Caçador,*[4] ser ocupado por um sujeito de origem popular fortemente humanizado e que vive sua tragédia sem compreendê-la de fato. A paixão do escritor por personagens como os indígenas e os primeiros desbravadores e pela idealização de determinadas realidades sociais caracterizou fortemente sua narrativa histórica e o aproximou da vertente iniciada por Scott. (CARPEAUX, 1967).

Na Alemanha, país em que Scott foi amplamente lido, o escritor teve poucos seguidores, situação que pode ser explicada pela pouca ligação do povo alemão com sua história anterior. Alguns autores, como Novalis e Tieck, já seguiam uma vertente

[4] Título recebido na tradução para o português. O original é *The Leatherstocking Tales* (Histórias do Meia de Couro). (LUKÁCS, 2011).

anterior a Scott, em que era notável uma oposição entre os elementos românticos e a exaltação da Idade Média. Willibald Alexis é o único ficcionista alemão, segundo Lukács (2011), que segue uma linhagem scottiana ao imprimir em seus contos uma forte autenticidade histórica na composição dos costumes e na caracterização sentimental de suas personagens. Em suas obras históricas, as personagens e suas ações são completamente determinadas pela história, evidenciando que ela é mais que um traço decorativo. Porém, é o fato de ficar preso à "cor local" da Prússia, retratando de modo pequeno e tacanho as histórias da sociedade local que impossibilitam que Alexis progrida e se aproxime da universalidade e da profundidade histórica adquiridas pelas narrativas scottianas. (CARPEAUX, 1967).

Na Itália a conjuntura histórica não diferiu muito da alemã, porém foi em solo italiano que o romance histórico teve um exemplar que, em muitos aspectos, conseguiu superar Scott. *Os noivos*, de Manzoni, lançado inicialmente em 1827 e revisado pelo autor em 1840, é o romance pioneiro da vertente histórica na Itália. Ao ambientar seu romance em um contexto fictício em que a Itália estava sob domínio espanhol e publicá-lo quando o país, a todo custo, lutava pela sua independência e unificação, Manzoni utiliza-se da alegoria para falar sobre seu presente e dá ênfase aos aspectos mais humildes da vida do povo simples italiano. Discípulo do modelo de Scott, Manzoni, segundo afirmara o próprio mestre, teria superado em vários aspectos os romances históricos do escritor escocês. Segundo Lukács (2011), a narrativa de Manzoni ultrapassa em qualidades estéticas a de Scott devido ao trabalho de invenção, do poder de representação na trama e pela profunda capacidade de imprimir autenticidade histórica em seus relatos. O aspecto histórico do seu romance alinha-se a uma perspectiva muito próxima a Scott por preferir colocar em primeiro plano os aspectos humanos e retratar a vida da população mais pobre, que sofria com a fragmentação da Itália e do atraso do país, deixando como pano de fundo os grandes acontecimentos históricos. (CARPEAUX, 1967).

Embora o romance histórico tenha encontrado representantes significativos na Rússia, através da prosa de Púchkin e Gógol, escritores que compreenderam a proposta do romance scottiano e em muitos aspectos estéticos superaram o precursor, foi na França que a produção ficcional de caráter histórico conseguiu desenvolver-se de modo mais significativo e ganhou formulação de cunho teórico que contribuiu para o seu desenvolvimento. Foi através da prosa de Alfred de Vigny, especialmente pela publicação de *Cinq-Mars*, em 1826, que a vertente do romance histórico rompeu com a

influência de Walter Scott e deu início a um novo paradigma. Produzido ainda sobre o solo do Romantismo, o romance de Vigny inverte a lógica temática de Scott e sua trama principal passa a girar em torno de grandes feitos históricos, enquanto os acontecimentos de ordem fictícia ficam para o segundo plano da narrativa.

A prosa histórica de Victor Hugo se apoia em bases muito próximas às de Vigny. Para o autor de *O corcunda de Notre-Dame*, os romances históricos, além de exaltarem figuras importantes do passado, deveriam recuperar valores de outrora que servissem como ensinamento para o presente. Na leitura que faz da obra histórica de Victor Hugo, Lukács (2011) afirma que foi a "poetização" do passado que alguns autores românticos fizeram que empobreceu a poesia que carrega a vida histórica. A preocupação de Victor Hugo em trazer do passado lições moralizantes, para Lukács, distancia sua prosa da capacidade que se tem de aproximar o romance histórico da grandeza épica e da figuração verossímil do cotidiano e das lutas populares que Scott empreendeu. Em relação ao romance de Vigny, Victor Hugo se distancia dele ao por no palco de sua narrativa histórica não somente grandes heróis, mas também as massas populares como protagonistas de suas histórias. (LUKÁCS, 2011).

Ainda em solo francês quem empreende a construção de romance de notáveis contribuições para o gênero é Stendhal e Balzac. No primeiro, há uma forte tendência em avaliar de modo crítico o presente ao construir sua representação do passado, o que aproxima o escritor do romance que trouxe as bases da narrativa histórica scottiana, o romance realista inglês do século XVIII. No segundo, que assim como Stendhal projetou sua prosa histórica de modo a avaliar conscientemente a época em que vivia, é notável a influência do modelo de Scott, porém o autor lança mão de uma relação cíclica entre seus romances que difere da obra scottiana. Para Balzac, a história da França, diferente do que Scott fizera com a Inglaterra, deveria ser vista em seus romances de modo a justificar o surgimento da nova França, mostrando que a história deve ser encadeada, pois se trata de um processo. (LUKÁCS, 2011).

Contemporâneo de uma França que vivia um contexto de paradoxo social, pois duelavam no mesmo território forças que desejavam o restabelecimento das bases feudais e absolutistas e, por outro lado, o capitalismo em processo de ascensão, Balzac identificou muito bem esse panorama dentro de sua narrativa e, após a Revolução de Julho de 1830, quando as diferenças de ordem social ficaram mais visíveis, a figuração do romance balzaquiano direciona os holofotes para a condição da sociedade contemporânea, encerrando a era do romance histórico clássico, mas não a sua

vivacidade, uma vez que Balzac deve ser visto como a própria continuidade do desenvolvimento do gênero. Desse modo, então, ele apenas passou para uma nova fase, "como elevação para um patamar superior". (LUKÁCS, 2011, p. 109.).

Durante o século XIX, o gênero histórico iniciado por Scott ramificou-se em diversas variedades com abordagens e interesses variados. Em um primeiro tipo é possível verificar uma admiração dos aspectos pitorescos do passado, variação muito encontrada entre os escritores, tchecos, russos e espanhóis; em outra vertente há uma predominância em admirar o passado em oposição ao presente; uma terceira caracterizou-se por utilizar-se do passado para justificar e construir uma linhagem da nobreza no presente; ainda, um quarto tipo tinha o objetivo de, por meio da recuperação das grandezas do passado, contribuir para renovar o espírito nacional e a moral de seu povo e, por fim, uma quinta vertente, muito próxima do que propunha a anterior, visava, através de fatos do passado, incentivar as lutas de cunho patriótico da nação. (CARPEAUX, 1967).

Na Espanha, país que mais produziu obras de cunho histórico no período de sua efervescência, predominou a produção de narrativas do tipo pitoresco. O duque de Rivas, um dos precursores do gênero no país, popularizou-se escrevendo não somente romances, mas também poema e peças de caráter histórico, porém, seu modo de interação com os aspectos históricos dentro das obras também ficava restrito ao tipo pitoresco, representando um passado de maneira exótica e pouco autêntica. Embora tenha conhecido nomes relevantes, como Ramón López Soler, o romance histórico não encontrou solo muito fértil na Espanha, onde o gênero ficou restrito, principalmente, a poemas e peças teatrais que tomavam de empréstimo muito dos moldes de Dumas e Victor Hugo. (CARPEAUX, 1967).

Em terras lusitanas, o romance histórico encontrou solo fértil na obra de dois grandes nomes do Romantismo: Almeida Garrett e Alexandre Herculano. Garrett publicou um único livro que se insere de modo mais direto dentro do gênero, O *Arco de Sant´ana*, que começou a ser construído em 1832, durante o cerco da cidade do Porto, e se baseia em uma das *crôn*icas do primeiro cronista-mor português, Fernão Lopes. Trata-se da *Crônica de D. Pedro I*, e narrativa de Garrett ambienta-se no Portugal do século XIV, sendo que o *leitmotiv* da trama é um suposto castigo imposto pelo monarca português a um bispo corrupto da cidade do Porto.

Alexandre Herculano foi importante na história portuguesa não somente como um escritor, mas também como o primeiro historiador a desenvolver uma interpretação

da moderna história de Portugal, no período em que foi bibliotecário real, na Real Biblioteca do Palácio da Ajuda. Estudioso da história portuguesa, especialmente sobre os aspectos relacionados à inquisição no país, Herculano tornou-se um dos mais importantes historiadores europeus da época. Sem opor história e fantasia como pertencentes a pontos extremos, o escritor fez uso em alguns de seus romances do aparato científico construído enquanto historiador ao publicar três obras de fortes bases históricas: *O Monge de Cister* (1841), *Eurico, o Presbítero* (1843) e *O Bobo* (1843).

Nos romances históricos de Herculano é possível perceber um cuidado em situar a narrativa no tempo e no espaço, o que chega a aproximar o escritor daqueles que se preocupavam em desenhar em seus textos uma cor local. Também, essa condição é reforçada pela própria linguagem adotada pelo escritor em significativa parte de suas narrativas, pois o uso de uma variante mais próxima da local aproxima, de modo mais eficiente, a história contada do espaço em que ela transcorre, efeito muito produzido por Scott em seus livros quanto utilizava o dialeto escocês nas falas de algumas de suas personagens. (MARINHO, 1999).

O apurado detalhismo explorado por Herculano em romances como *O Bobo* e O *Monge de Cister* remetem à preocupada verossimilhança que autores como Vigny e Mazoni imprimiram em suas obras. A exploração por parte do autor português de descrições de vestimentas, da arquitetura, do comportamento das personagens acentua a impressão de realidade dentro das narrativas, pois as aproxima do tempo em que as histórias são narradas.

Outro aspecto importante da narrativa de Herculano, que merece especial atenção, se relaciona ao fato de a centralidade de suas narrativas históricas ser ocupada por pessoas do povo, pertencentes ao Terceiro Estado. Nesse sentido a sua narrativa aproxima-se muito daquela de Scott, pois, como em obra do escocês, não é comum as personalidades históricas ocuparem o centro da trama. Personagens como D. Afonso Henriques e D. João I, entre muitas outras figuras históricas que aparecem nos romances de Herculano, têm na trama de *O Bobo* e *O Monge de Cister*, respectivamente, pouca visibilidade no andamento da narrativa. (MARINHO, 1999).

É possível, ainda, estabelecer relações entre os heróis e heroínas de Herculano e aqueles pertencentes ao modelo scottiano, pois, mesmo sendo personagens com trajetórias menos condicionadas, não é incomum observar características recorrentes entre elas. O comportamento passivo e a caracterização menos complexa das heroínas na obra dos dois autores talvez possam facilmente ser explicados pelo contexto

patriarcal de ambas as narrativas, porém, enquanto as ações nas narrativas de Scott tendem ao final feliz para as personagens centrais femininas, em Herculano os acontecimentos conduzem à infelicidade/tragicidade das personagens no desfecho. (MARINHO, 1999).

A figura do herói, muito além das moderadas personagens centrais de Scott, é marcada pela luta em prol da causa perdida, o que culmina na angústia e na morte arrebatadora, características tão comuns à narrativa romântica. Exemplo próximo pode ser encontrado em *Eurico, o presbítero*, em que o personagem homônimo e central na narrativa, ao ter a mão da donzela Hermengarda negada pelo pai dela, atira-se na vida religiosa, o que posteriormente inviabilizará, diante dos votos do celibato, a concretização da felicidade amorosa quando ela já se vê livre da tutela do pai. Desse modo, os heróis dos romances históricos de Herculano se veem enredados em um final muitas vezes trágico, mas que fora provocado, em algum nível, por eles próprios. Eis o que acontece a Eurico e a Vasco, personagem central do romance *O Monge de Cister*, pois, nos dois casos, as personagens tentam, como uma forma de evasão, entregar-se à vida religiosa, porém sem qualquer inclinação para tal, se dirigem à própria ruína. (MARINHO, 1999).

Herculano foi importante para os rumos do romance histórico em Portugal, pois, enquanto historiador, defendeu o uso da fantasia e do imaginário para a construção da história diante da impossibilidade de uma composição que contemple a verdade em sua inteireza. A literatura seria, então, uma forma de contribuição importante para que as brechas deixadas pela história fossem completadas. Sobre essa relação é relevante observar as reflexões do autor publicadas em uma edição comemorativa do romance *Eurico, o presbítero*:

> "Novela ou História", – escrevera Herculano no PANORAMA, – "qual destas duas cousas é a mais verdadeira? Nenhuma, se o afirmarmos absolutamente de qualquer delas. Quando o caráter dos indivíduos ou das nações é suficientemente conhecido, quando os monumentos, as tradições e as crônicas desenharam esse caráter com pincel firme, o noveleiro pode ser mais verídico do que o historiador; porque está mais habituado a recompor o coração do que é morto pelo coração do que vive, o gênio do povo que passou pelo do povo que passa. Então de um dito ou de muitos ditos ele deduz um pensamento ou muitos pensamentos, não reduzidos à lembrança positiva, não traduzidos, até, materialmente, de um fato ou de muitos fatos deduz um afeto ou muitos afetos, que se revelaram. Essa é a história íntima dos homens que já não são: esta é a novela do passado. Quem sabe fazer isso chama-se Scott, Hugo ou De Vigny, e vale mais e conta

> mais verdades que boa meia dúzia de bons historiadores. – Porque estes recolhem e apuram monumentos e documentos, que muitas vezes foram levantados ou exarados com o intuito de mentir à posteridade, enquanto a história da alma do homem deduzida logicamente de suas ações incontestáveis não pode falhar, salvo se a natureza pudesse mentir e contradizer-se, como mentem e se contradizem os monumentos".(HERCULANO, 1942, p. XXI-XXII).

O posicionamento de Herculano é elucidativo no sentido de confirmar a possibilidade de o romance histórico também ser um retrato viável da história, desde que ele também considere em sua construção dados, documentos e momentos e que haja, a partir daí, o trabalho interpretativo do escritor, como ele próprio fez para construir seus textos literários.

A narrativa histórica também se popularizou amplamente no Brasil e sua produção coincide com o próprio surgimento da prosa brasileira. Como afirma Carpeaux (1967), o romance histórico tem forte ligação com a fundação de um sentimento de nação e, no caso do Brasil, isso contribui fortemente para justificar a acalorada recepção que este gênero teve entre nossos escritores. Embora José de Alencar seja o grande nome não somente da prosa histórica, mas também de todo o movimento romântico brasileiro, período em que surge esse tipo de produção, os primeiros romances históricos apareceram antes ainda das publicações do autor cearense. Para Ribeiro (1976), que produziu um amplo mapeamento sobre o romance histórico brasileiro, sua origens estão na obra de Azambuja Suzano, *Um roubo na Pavuna*, publicado em 1843, que foi seguido por *Gonzaga ou a Conjuração de Tiradentes*, de Teixeira e Souza, de 1848.

O romance histórico, que acompanhou a popularização da prosa no país, significava, além de uma volta às raízes e aos fatos importantes da nação até então, uma maneira de cobrir o amplo território nacional, expandindo a mensagem nacionalista e a ampla diversidade da nação. Até o surgimento de *O Guarani* (1857) foram publicados outros romances em que a linha de força dominante era o passado, ainda que em alguns casos se tratassem de narrativas de qualidade duvidosa, porém foi José de Alencar com seu projeto romântico nacionalista que conseguiu produzir romances dentro de moldes mais próximos do europeu e possibilitou uma renovação, em certo grau, do modelo vigente.

Em *O Guarani* e *As Minas de Prata* (1865), a incorporação referente ao modo como o passado é recuperado e a condução da trama se aproximam em muitos aspectos do modelo mais tradicional europeu. O retorno ao passado na narrativa dos dois

romances funciona como uma forma de explicação/justificativa do presente e, como era comum nesse tipo de obra, os elementos ficcionais mesclam-se ao histórico na produção de sentido. No caso de *O Guarani*, por exemplo, embora a presença de D. Antonio de Mariz, personagem histórica que ajudou a fundar o Rio de Janeiro ao lado de Mem de Sá, Peri e Ceci, personagens fictícias ocupam o centro da narrativa e têm sobre si a responsabilidade da miscigenação do povo brasileiro. Sobre o aspecto histórico dessa obra, Martins (1992, p.66) comenta que se trata de

> um romance *histórico* que busca enraizar num medievalismo ideal os fundamentos da nacionalidade. *O Guarani* tem sido obstinadamente lido como se fosse um romance *realista* que tivesse o defeito de idealizar o índio; na verdade, é um romance *histórico*, isto é, *idealista* e mítico, que procura dar significação nacional a personagens e processos que só idealmente a poderiam ter.

Vista a faceta histórica de *O Guarani*, surge entre os romances de Alencar aquele que pode ser visto como um desviante dentro do modelo posto até então. Em *Guerra dos Mascates* (1873) o autor incorpora novidades ao que tradicionalmente era encontrado dentro do gênero do romance histórico. O romance se ambienta no ano de 1710, período do famigerado conflito entre comerciantes recifenses e aristocratas da cidade de Olinda no período em que a cidade decaía economicamente. Sem que despontem na figura central da trama, Vidal Rebelo, as características de um herói (talvez muito mais associáveis à emblemática e burlesca personagem feminina de D. Severa), os fatos históricos que pareciam ganhar peso e importância ao longo da narrativa apenas servem como pano de fundo para as peripécias das personagens e somente ganham maior visibilidade no fim da trama. Também, o que aponta para uma possível alteração é a total ausência de figuras históricas conhecidas, porém há um jogo sugestivo que acusa a presença de uma personagem, o Governador D. Sebastião de Castro, com fortes semelhanças com o Imperador D. Pedro II. Tais similitudes se constroem por dois vieses: as várias citações que D. Sebastião faz do livro de Maquiavel, *O príncipe*, e as constantes críticas do narrador direcionadas a essa personagem, o que pode ser um reflexo da mágoa de Alencar com D. Pedro por esse ter recusado a sua candidatura ao Senado em 1869. Essa suspeita é reforçada pela presença de uma personagem que, segundo o narrador, seria um *alter ego* do próprio Alencar. Trata-se da personagem Carlos de Enéia, que seria, conforme o narrador, "o incógnito autor da crônica donde extraíram-se estas memórias, na qual por ventura se refugiava o

advogado do nojo pelas misérias públicas que o rodeavam" (ALENCAR, s/d, p. 209) e, pelas críticas à personagem de D. Sebastião, justificaria sua semelhança com o autor do romance.

Com o fim da estética romântica no Brasil no final do século XIX, o interesse pelo romance histórico fica mais restrito a seus aspectos de ordem moral e social, deixando ao segundo plano o mítico ou histórico. Assim, aos poucos ele vai cedendo espaço a romances em que os aspectos sociais ganham maior evidência. A decaída do apelo aos elementos regionais e exóticos para a construção de uma literatura nacionalista, como muito se fez em alguns romances históricos, é referida por Machado de Assis (1994, p.804) em seu famoso ensaio "Notícia atual da literatura brasileira, Instinto de Nacionalidade", de 1873:

> Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a região, mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobreçam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando se trate de assuntos remotos no tempo e no espaço.

Nesse ensaio, em que Machado de Assis faz um levantamento de nossas obras produzidas até então em que o nacionalismo era a grande verve, é possível entrever os novos rumos possíveis à literatura brasileira, produção em que o passado e seus símbolos não mais precisavam estar presentes para demarcar a nossa literatura enquanto nacional. Esse texto também aponta a sensibilidade do autor de *Dom Casmurro* quanto aos próprios rumos do romance histórico no Brasil que, como visto, deixará seus germes na nossa literatura do final do século XIX para, décadas depois, aparecer dentro de novas roupagens e posicionamentos conceituais. O que se percebe é que, mobilizado pelas mudanças históricas no final do século XIX e na primeira metade do século XX, seu interesse passou a se centrar, cada vez mais, no campo político e social, principalmente entre escritores pertencentes a literaturas que flagraram o doloroso processo de colonização, conforme será discutido adiante.

2.2 Entre o histórico e o literário

Os empréstimos feitos entre a literatura e a história vêm de longa data, porém ainda hoje essa relação se encontra num campo dialético marcado pelo acirramento. Os

diálogos frutíferos entre a literatura e o registro factual renderam obras de grande importância como *A Ilíada*, de Homero (século IX ou VIII a.C.), e *Guerra e Paz*, de Tolstói (1828-1910), porém a complexidade que envolve essa relação se atenua quando o inverso, o que a história abstrai do campo literário, entra em questão. Isso se dá principalmente pelo caráter científico perquirido pela história durante o século XIX, o que para alguns historiadores seria ameaçado pela proximidade do discurso histórico com a arte, que nada ou muito pouco teria de ciência.

Embora a preocupação com as fontes do que era considerado histórico não tenha ocupado grande espaço entre os historiadores da Antiguidade, é imprescindível notar que a relação entre literatura e história já fazia parte das reflexões de Aristóteles (384 - 322 *a.C.*) ao analisar os aspectos da construção poética. O filósofo grego, ao lançar as bases da literatura ocidental, através da sua *Poética*, concebeu o conceito de *mimesis* pelo seu valor autônomo e estético, desvinculando o discurso literário do imbróglio de mera imitação do mundo exterior. Segundo ele, a *mimesis* confere à arte a possibilidade de sustentação puramente pelo critério de verossimilhança, podendo pertencer ao plano da ficção sem o invólucro de dependência em traduzir o que seria o plano empírico, real. Isso pode ser pensado, à primeira vista, como uma notável distinção da literatura e da história diante do real, pois, enquanto a primeira pode se construir puramente através de sua interioridade, a segunda está fortemente direcionada ao externo, ao mundo factual. O filósofo defendia ainda que o que vai diferenciar, por exemplo, o discurso do poeta e do historiador não é propriamente a forma com que cada um escreve, sendo o primeiro verso e o segundo prosa, mas os tipos de fatos sobre o qual cada um escreve, uma vez que o historiador discorre sobre fatos que aconteceram, enquanto o poeta sobre aqueles que poderiam ter acontecido, tornando o seu discurso mais universal. Assim, caberia à literatura a função de criar, imaginar e apresentar os fatos de modo original, mas não construindo uma narrativa que trate dos fatos exatamente como ocorreram.

A distinção de Aristóteles serviu durante muito tempo para nortear as discussões sobre o diálogo entre os dois campos, porém o modo como a história se relacionou com o uso de elementos pertencentes à literatura, como a fabulação e a imaginação, sofreu inúmeras transformações a partir de meados do século XVIII.

Ao construir um panorama sobre a relação entre história e ficção, White (2001) afirma que mesmo antes da Revolução Francesa alguns historiadores reconheciam o caráter "imaginativo" que a história possuía, chegando a ser considerada como um "ramo da retórica". Já durante o século XVIII, segundo afirma White (1994) a

historiografia era dividida em basicamente três tipos: fabulosa, verdadeira e satírica. Ao primeiro tipo ficavam restritas as construções em que os fatos eram organizados de modo a parecer verossímeis, por serem eles produtos da imaginação, e que tinham como objetivo a mera diversão, recreação do público leitor, que geralmente era composto por pessoas menos letradas ou sérias. Esse tipo de fazer histórico era o oposto do que defendia historiadores como Pierre Bayle, para quem a verdade deveria ser sempre o foco "na medida do humanamente possível" (WHITE, 1994, p.63). Porém posicionamentos como estes, que anos mais tarde foram encontrados em historiadores como Voltaire, escondiam a manipulação de pretensas "verdades" que pareciam melhor agradar a determinados posicionamentos, enquanto o oposto soava como falsificação. Enquanto isso, a história verdadeira, no extremo à história fabulosa, assentava-se na verdade dos fatos, pois ainda que eles pudessem suscitar interpretações diversas, eles próprios, distanciados de verdades de cunho moral, estético e intelectuais, eram capazes de carregar em si o que é propriamente "verídico". Diante de três modos distintos de escrever a história, somente um quarto tipo, colocado em um patamar de superioridade frente aos outros, seria capaz de analisar a validade do que era produzido, relativizando a aparente completa oposição entre o que seria factual e o que se designava como fantasia, coisa que para os iluministas deveria ser medido por meio da razão. (WHITE, 1994)

Na concepção da escrita histórica criada pelos iluministas, a verdade poderia ser separada do fabuloso através do filtro racional. Ora, sendo assim, tudo o que fosse fruto do imaginativo seria facilmente descartado na construção da escrita histórica, pois a razão possibilitaria julgar os construtos produzidos por meio da fabulação e aqueles oriundos da experiência sensorial racional. Nesse caso, ficava de lado tudo o que fosse proveniente das narrativas de caráter mítico, lendário ou fabuloso, o que era considerado "verdade", de fato, se tratava de uma parcialidade do passado recortado pelo crivo da racionalidade, excetuando um aspecto do passado que chegava até o presente somente por meio de tais narrativas "imaginativas". (WHITE, 1994)

O único lugar em que o fabuloso teria pleno espaço seria no campo da arte, pois vedada a sua entrada no processo de criação dos relatos históricos, somente dentro da expressão artística o elemento fantasioso poderia imprimir sua autoridade, visto que a arte se contrapunha à "vida", preocupação central dos historiadores. Essa contraposição, além de romper com a ideia de que a arte também se centra sobre (e primordialmente) a vida, destituía qualquer possibilidade de os objetos de cunho artístico também serem

capazes de recuperar os fatos do passado e reconstituí-lo. Assim, para os iluministas, enquanto a "vida" seria regida pela razão, que guiava as produções históricas, a arte se orientava a partir da "desrazão", ainda que tivesse que se nortear sobre o que era puramente fantasia e o que era "verdade".

Embora existisse essa rigidez entre alguns historiadores da época, era quase consenso aceitar que na sua escrita, a história exigia o uso de processos análogos ao da escrita literária. Contudo, em sua recepção, o texto deveria ser lido a partir da junção de princípios tanto da literatura quanto da ciência. O que estava em jogo nesse caso não era a oposição entre o que seria verídico e o que seria fantasioso, mas o julgamento do que poderia ou não ser tido como "verdade", visto que as técnicas de escrita estavam muito próximas da narração considerada fantasiosa, imaginativa. Era comum o uso de "artifícios retóricos, tropos, figuras e esquemas de palavras e pensamentos, os quais, na forma como eram descritos pelos retóricos clássicos e renascentistas, eram idênticos às técnicas da poesia em geral" (WHITE, 2001, p.139).

O que se pode depreender desse contexto é que, ainda que a história usasse como empréstimo o modo de narrar da literatura para dar validade aos fatos considerados de importância histórica, a própria literatura seria incapaz de revelar através do seu discurso a verdade encoberta pelos escombros do passado. É sobre a linha tênue que atravessa a construção dos dois discursos que Barthes chega a questionar:

> [...] a narração dos acontecimentos passados, submetida comumente [...] à sanção da "ciência" histórica, colocado sob a "caução" imperiosa do real, justificada por princípios de exposição "racional", [...] difere realmente, por algum traço específico, por uma pertinência indubitável da narração imaginária, tal como se pode encontrar na epopéia, no romance, no drama? (BARTHES, 2004, 163-164)

Para os historiadores do século XVIII, o alcance da "verdade" pela história se dava não somente pela apropriação de uma técnica na composição do enredo ou nos domínio dos fatos que compõem tal relato, mas através da associação entre o modo de abordagem específico e a apropriação do fato, o que condiziria à "verdade", sem que a imaginação fosse descartada desse processo. Porém, é durante o século XIX que os posicionamentos mais radicais quanto à relação entre a "verdade" e o ficcional começam a aflorar. Nesse contexto, os historiadores passam a acreditar que a "verdade" estaria nos próprios fatos, sem que fosse preciso o uso de técnicas na composição narrativa ou mesmo de uma abordagem que necessitasse trazer à tona o que estava

escondido por trás dos eventos. O discurso histórico seria capaz de reconstruir os fatos a partir de uma exatidão científica, o que distanciaria o objetivo do fazer histórico do fazer literário, pois enquanto esse se preocupava somente com o imaginável ou passível de acontecer, aquele se debruçava sobre a realidade conforme ela se apresentava na ordem dos fatos, alijando diametralmente os dois campos e se aproximando, em certo sentido, da definição proposta por Aristóteles.

Como confirma White (1994), esse posicionamento categórico germinou em um contexto pós-Revolução em que os fracassos, as exasperações, as interpretações errôneas e as decisões radicais foram produzidas a partir das análises dos fatos que em muito se baseavam em um pensamento mítico acerca do passado e que, por isso, havia, a partir de então, a fremente necessidade de construir um discurso histórico que se situasse além das possibilidades de interpretações duvidosas e que superasse a dicotomia política instaurada na época. É nesse contexto que a história, já considerada uma disciplina erudita, tenta se desenhar como objetiva, científica e que situava seu discurso dentro de um patamar de realismo que não abria espaços para interpretações dúbias. Os historiadores defensores desse *status* da história tentaram desassociar a todo custo qualquer vinculação entre o que era histórico e o que era ficcional/mítico, distanciamento desejado ainda mais em momento em que a literatura de caráter romântico tinha sua base apoiada em narrativas fortemente fantasiosas.

Além de desconsiderar as distinções entre mito e ficção, muitos historiadores do século XIX levaram à risca a oposição entre o "real" e o "ficcional" na tentativa de desvincular a história da perspectiva subjetiva. Contudo, como argumenta White (1994), muitos historiadores da época

> [...] não compreendiam que, quando se trata de lidar com fatos passados, a consideração básica para aquele que tenta representá-los fielmente são as noções que ele leva às suas representações das maneiras pelas quais as partes se relacionam com o todo que elas abrangem. Não compreendiam que os fatos não falam por si mesmos, mas que o historiador fala por eles, fala em nome deles, e molda os fragmentos do passado num todo cuja integridade é – na sua *re*presentação – puramente discursiva. Os romancistas podiam lidar apenas com eventos imaginários enquanto os historiadores se ocupavam dos reais, mas o processo de fundir os eventos, fossem imaginários ou reais, numa totalidade compreensível capaz de servir de *objeto* de uma representação é um processo poético. (WHITE, 1994, p. 141, grifos do autor).

Logo, se havia alguma distinção possível entre os dois, ela estaria relacionada ao caráter do conteúdo abordado, pois em ambos os discursos a construção da "verdade" que seria aceita como tal pelo leitor a partir do seu aspecto "bem acabado" e verossímil desaguaria novamente na capacidade de organização, filtragem, escolhas e manipulação do escritor acerca dos elementos oferecidos pela linguagem, impossibilitando a extração dentro desse processo da atuação do historiador enquanto autor. Assim, do mesmo modo que o escritor precisa organizar as ideias que são oferecidas pela imaginação para a composição de um mundo ficcional lógico e coerente, o historiador, de maneira análoga, deve agrupar os fragmentos que o passado oferece para ordenar os fatos, e, para ambos, o que possibilita isso é o trabalho com a linguagem. White (1994, p.140) constata que a história, mesmo no século XIX, continuou adotando as técnicas da literatura, pois era "impossível escrever história sem recorrer às técnicas do orador e do poeta". Para cada movimento da literatura ocorrido durante esse século, é possível encontrar um historiador "científico" que adotou um discurso equivalente. Assim, foi possível encontrar autores da corrente romântica, como Michelet, realista, como Ranke, simbolista, como em Burckhardt, enfim, "houve tantos 'estilos' de representação histórica quantos estilos literários identificáveis no século XIX". (WHITE, 1994, p.141).

A constatação de existência de tantas formas distintas de escrever história no século XIX desconstrói a ilusão alimentada por muitos historiadores da época de que era possível produzi-la sem qualquer intervenção subjetiva de quem a escreve. Os fatos dispersos do passado, que são articulados através da linguagem, só passam a fazer parte da história depois de organizados e ordenados, a partir da percepção do historiador, impossibilitando que se pense numa autonomia por parte dele e, consequentemente, numa desvinculação da atuação subjetiva do historiador na construção do discurso.

O que é notável ainda dentro desse contexto é que enquanto a objetivo da história era despir-se daquilo que ameaçava o seu caráter científico, a literatura, num caminho simultâneo, tentava livrar-se de seu lado retórico e empreendia a construção de um discurso que se aproximava do histórico. Isso se manifestou com maior força no romance histórico romântico e a partir do surgimento do realismo e no naturalismo, numa oposição à estética romântica que se apoiava, de modo amplo, no imaginário e na fantasia para a construção literária. Porém, mesmo diante disso, é possível imaginar o porquê de a história tentar desvincular-se do ficcional. Isso porque, ainda que se baseasse em elementos da exterioridade, o papel do historiador não podia ser

confundido com o do narrador de um romance, pelo fato de o narrador, em sua onisciência, revelar o que não era domínio da história dita objetiva.

Em alguns dos estudos teóricos realizados por Henry Fielding, ainda no século XVIII, é possível constatar a preocupação do autor inglês em relação aos limites que envolviam os discursos da literatura e da história. Inclinado a pensar a literatura a partir da perspectiva da mimese aristotélica, que o ajudou a organizar suas narrativas em torno da organicidade dos enredos, Fielding também era afeito às narrativas épicas. Porém, como destacou na introdução do seu romance *Tom Jones* (1749), o escritor deveria dosar o uso do fantasioso e aplainar a narrativa na verossimilhança. Afinal, o contexto das narrativas homéricas possibilitava a exploração do mítico e do fabuloso, situação diferente do autor oitocentista. Foi pensando o quanto o escritor de romance deveria empenhar-se na construção de narrativas verossímeis e centradas em ocorrências que fossem prováveis de acontecer no plano do real que Fielding se aproximou das relações entre história e literatura. Estavam em voga na época as discussões sobre a interação entre história e romance, pois, além de o segundo buscar se legitimar diante da epopeia, por exemplo, era preciso identificar o romance como uma possibilidade de registrar "a vida como ela era". Por isso Fielding, assim como vários outros escritores de sua época, aproximou o romance da história com o objetivo de mostrar a superioridade do primeiro, pois, como chegou a afirmar "o romancista pode até cometer erros quanto aos detalhes factuais, mas pinta as pessoas como verdadeiramente são, ao passo que aqueles [os historiadores], obrigados a aderir aos fatos, acabam discordando em matéria de interpretação, o que torna as suas obras ficção" (FIELDING apud VASCONCELOS, 2002, p.93).

É importante observar que o ousado e controverso posicionamento de Fielding diante da história, ao ponto de caracterizá-la como "ficcional", se deve a um contexto em que o romance precisava se firmar como gênero, e é também por isso que o escritor inglês chega a distinguir os romances da época em "medíocres" e aqueles que seriam "história e biografia", sendo esses últimos capazes de representar a vida em sua "essência" e modo de ser. Novamente a designação de Fielding em denominar os "bons" romances de "história e biografia" poderia gerar uma refutação frente a sua distinção entre o papel do romancista e do historiador, pois se o segundo, ao produzir romances de qualidade, estaria próximo ao historiador, como poderia ser esse inferior ao próprio romancista? A resposta poderia ser, segundo ele, inferida no "aprisionamento" do historiador diante dos fatos, o que faz com que a narrativa construída por ele, ao

interpretá-los, se enviese pelo inverídico, pois se distancia do mundo conforme ele é. Enquanto isso o romancista, ainda que use o fantasioso e a imaginação, busca com profundidade captar a verdade do mundo, das relações entre os homens e a materialidade da vida. (FIELDING apud VASCONCELOS, 2002). O discurso de Fielding, baseado em conceitos que viriam a ser fortemente questionados nos séculos seguintes, deve ser lido como uma tentativa de firmar a força e a importância da literatura, principalmente na leitura que faz da sociedade, num contexto que a história tentava alijar do campo literário qualquer possibilidade de flagrar o real em seu aspecto documental ou verídico, corroborado pelo invólucro de não-ciência ao qual pertence a literatura.

Foi durante o século XX que o diálogo da história com a literatura ganhou novos rumos, sem que tenha deixado de lado o campo de tensão que dominou esse contato. Isso se deu principalmente devido à abertura a que a história se submeteu a partir da primeira metade desse século, surgindo, através de uma crise que era também das ciências sociais e humanas, uma nova maneira de construir a história e a escrita histórica. A preocupação deixa de ser a narrativa dos acontecimentos e se transfere para a análise de estruturas, situação que cede espaço, por exemplo, para que a microhistória e a teoria da literatura passem a figurar como meio de construir a história. O berço teórico dessa transformação deve ser buscado nos pensadores que estavam envolvidos na articulação da Revista *Les Annales d´ Histoire Économique et Sociale* em 1929, na França. É a partir deles, inicialmente representados por Lucien Febrve e Marc Bloch, que surge a nomenclatura da "nouvelle histoire", concepção dentro da história responsável por pensar a construção histórica a partir de uma negação a determinadas crenças que a corrente tradicional outorgava. Segundo Hunt (1992), a explicação para essa virada no campo histórico, que passa a ser melhor vislumbrada a partir da segunda metade do século XX, deve ser encontrada não somente na escola dos "Annales", mas também na influência do marxismo, que embora não fosse mais novidade, vinha arraigado a novas correntes que pautavam o interesse dos historiadores no âmbito da história social.

Considerando as concepções restritivas da História Positivista e os discursos canônicos consolidados ao longo dos séculos, a Nova História, que surge como nomenclatura somente a partir do ano de 1978 através de uma das edições da revista *Annales: économies, societés, civilisations,* propõe uma construção da história que não

mais se embase nas concepções de heroísmo e nas figuras ilustres que representam a elite. Desse modo, sugere a construção de uma história que reaja ao chamado "paradigma tradicional", possibilitando uma abertura à realidade mutável, analisando as estruturas, valorizando documentos, registros, arquivos (em maior número possível) e valorizando as "opiniões das pessoas comuns e com sua experiência da mudança social" (BURKE, 1992, p.13).

Um dos elementos do discurso histórico que a Nova História (ou História Nova, as nomenclaturas são várias) se propõe a contestar relaciona-se ao fato de um mesmo acontecimento ser interpretado de modo diverso de acordo com marcações específicas do historiador, como sexo, raça e classe social. Logo, ao analisar a tendência unilateral adotada pela História Positivista, percebe-se a importância em postular a multiplicidade de versões acerca dos fatos e dar voz aos vários sujeitos históricos. Isso explica a abertura da história no sentido de dialogar com outras áreas das ciências humanas, como a sociologia, a psicologia e a antropologia, em busca de novas maneiras de abordar o passado, o que configurou, inclusive, novos rumos para a relação história e literatura.

Essa mudança aconteceu de modo gradativo no decorrer do século XX, pois enquanto os paradigmas marxistas e da escola dos "Annales" destituíam a hegemonia da história política para direcionar a atenção na história econômica e social, que dominou os estudos até a década de 1970, o que se pôde observar a partir daí foi uma transformação em direção a uma abordagem da história pelo viés cultural. Foi esse desvio para a cultura o responsável por uma maior preocupação por parte dos historiadores pelos aspectos linguísticos, inclusive, conforme afirma Hunt (1992, p. 6), muitos deles argumentavam "que a atenção à linguagem podia desafiar as teorias reflexivas do conhecimento e afetar a prática dos 'historiadores socialistas' ao focalizar as funções 'semióticas' da linguagem". Embora os posicionamentos resistentes, o que se observou foi uma expansão da erudição histórica e um alargamento dos limites tradicionais da historiografia, o que trouxe uma proximidade ainda maior entre a história e a crítica literária, evidenciando a preocupação em relação à atuação da linguagem na abordagem do passado.

Dois historiadores tomaram a linha de frente na defesa da importância da linguagem e da crítica literária na construção da história: Dominick LaCapra e o já citado Hayden White. Para eles, essa aproximação, que admite a relevância da linguagem na construção da história, possibilita um enriquecimento para o trabalho do historiador e uma maior compreensão dos próprios construtos históricos. Kramer

(1992), em seu ensaio “Literatura, crítica e imaginação histórica”, em que realiza uma leitura do pensamento de LaCapra e White, afirma que os dois historiadores seguem um grupo de intelectuais que há muito reivindica uma abordagem mais diversificada da história. Nesse grupo entram nomes como Nietzsche, Foucault e Derrida que, entre muitos outros, pensaram a história como uma possibilidade de desconstruir a ortodoxia epistemológica que ainda domina o pensamento europeu. É nesse sentido que Hayden White defende a aceitação da história frente a seu caráter filosófico e literário, pois, segundo ele, somente para os historiadores ainda ligados à definição da história conforme a rigidez cientificista do século XIX é que essa relação parece ser negativa. Porém o que White defende é a ampliação da história e da atuação do historiador, contribuindo para “ajudar a transformar a disciplina numa iniciativa mais criativa, autoconsciente e crítica” (KRAMER, 1992, p.137). Além de considerar a importância da filosofia da história na abordagem de relatos da realidade histórica, em suas obras, White se preocupa em enfatizar a proximidade entre a narrativa e a participação da imaginação no processo de criação do historiador, sem que isso signifique destituir a história de sua veracidade.

Para os dois historiadores, a ampliação do território de atuação da história encontra na proximidade com a crítica literária uma forma de repensar suas fronteiras e questionar seu modo de abordar o passado. Para White, a análise das estruturas fictícias e filosóficas das narrativas históricas é uma maneira de buscar suas características coerentes. Segundo La Capra, isso permite investigar o que há de incoerente na abordagem do passado, pois “as narrativas históricas e objetos de investigação das mesmas expressam tensões internas que sempre desafiam as estruturas profundas da ordem filosófica e literária [...]” (KRAMER, 1992, p.138).

Embora haja distinções nos posicionamentos de LaCapra e de White, o que se nota é a preocupação desses dois estudiosos em relação às transformações pelas quais a história passou do século XIX até a atualidade e é imprescindível, nesse contexto, considerar a abertura no sentido de dialogar com novas campos do conhecimento e aceitar a influência que a linguagem exerce sobre o trabalho do historiador. Nesse sentido, tanto para LaCapra quanto para White o que está em jogo na construção de novas formas de escrita historiográfica e de interpretação de textos e contextos do passado é o domínio de uma sensibilidade em relação à linguagem e, por isso, um maior contato com a crítica literária e com as obras criativas da tradição literária. Não se trata, logo, de uma competição entre a literatura e a história, sobre quem dominaria o que

aconteceu no passado, mas de uma nova metodologia sobre como esse passado deve ser abordado pela história.

Embora as notáveis diferenças na construção do discurso da literatura e no discurso histórico, é possível também constatar os vários pontos de contato entre eles, não somente no processo de construção como também no produto final de cada um. Ainda que seja uma aproximação não aceita por alguns historiadores, negação justificada, segundo eles, pelas características do trabalho historiográfico, é inquestionável a nítida proximidade entre os campos. Além disso, é preciso pensar que os dois discursos se constroem dentro de uma dinâmica que deve atender a uma forma pré-estabelecida por cada campo e, embora haja uma crença de que por lidar com aspectos da imaginação o autor da literatura tenha uma pretensa liberdade na escrita e nas escolhas a serem realizadas, em algum nível isso também diz respeito ao trabalho feito pelo historiador. Isso porque o passado, objeto primordial do seu trabalho, não se mostra diante dele a partir de sua integralidade, mas como rastros, destroços, sinais, restos que precisam ser lidos, analisados e interpretados para que tenham sentido no presente. Assim, é no seu trabalho de composição dos fatos que ele dá coerência àquilo que se apresenta disperso diante dele e, para tal empreitada, ele também precisa lidar com a escolha do que é ou não importante na reconstrução discursiva do passado, elegendo acontecimentos que, na malha do texto histórico, precisam ser apresentados de modo a possuir sentido e coerência, deixando de lado fatos que, segundo sua ótica, pouco contribuíram para que o presente se constituísse como tal. Enquanto na construção da narrativa literária o escritor, ainda que habite um campo em que a liberdade de produção/criação seja mais ampla e que oferece um maior espaço para a manifestação da imaginação, também necessita ser guiado por alguns parâmetros da própria composição literária, como, por exemplo, a verossimilhança. Assim, mesmo que a narrativa literária não sofra as imposições de elementos externos a ela, como acontece com a produção historiográfica, deve seguir uma linha de construção capaz de estabelecer ligações lógicas e causais para que convençam o leitor a estabelecer o pacto ficcional e crer na veracidade interna dos fatos contados.

Para Hayden White, a incompletude e o caráter provisório na caracterização dos acontecimentos devem sempre ser frisados diante do leitor pelos bons profissionais da história, pois ainda há muitos historiadores que tentam perpetuar o *status* que a narrativa história possuía outrora, ou seja, "um modelo de estruturas e processos há muito decorridos e, portanto, não-sujeitos a controles experimentais e observacionais",

enquanto elas notadamente são, segundo esse historiador estadunidense, "ficções verbais cujos conteúdos são tanto *inventados* quanto *descobertos* e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura do que com os seus correspondentes nas ciências" (WHITE, 1994, p.98, grifos do autor).

Em um sentido oposto, Northrop Frye, em *Anatomia da crítica*, afirma que há uma distância entre a história e o mito, embora em alguns casos o trabalho do historiador possa beirar o mítico quando atinge determinada abrangência e universalidade, aproximando sua estrutura da poética. Porém, ainda que para Frye exista essa possibilidade, o que marca o trabalho do historiador não é uma busca pela adequação a uma determinada forma ou padrão, mas são os próprios fatos colhidos que vão direcionar a abordagem e estruturação que será feita diante deles, desvencilhando as ações do historiador daquelas do poeta, por exemplo. (FRYE, 1978)

Luiz Costa Lima, em *A aguarrás do tempo* (1989), também se preocupa em analisar a relação do mito com as narrativas histórica e ficcional. Para o autor, a origem do mito está na Grécia e foi a partir dele que derivaram a história e a tragédia. Para Costa Lima, na busca por este conhecimento mitológico enquanto conceito, concentra-se a possibilidade de se distinguir, com maior precisão, as diferenças e semelhanças entre narrativa histórica e ficcional. No estudo que empreende sobre o mito, Mircea Eliade (1972) afirma que nas sociedades em que o mito está vivo, há uma forte preocupação em desvincular a ideia de mito, que seriam "histórias verdadeiras", das fábulas e contos, que por sua vez seriam "histórias falsas". Com isso, Eliade (1972) assegura que em ambos os tipos a narrativa se faz presente, porém, no primeiro caso estaria ligada às histórias que contam a origem do mundo, tendo como "protagonistas" entes divinos, celestiais, enquanto no segundo se enquadrariam as histórias sobre peripécias e aventuras de heróis comuns, de animais, do universo profano. Essa oposição entre os dois tipos de histórias, que são sempre perpassadas pela narrativa, mas que somente uma é capaz de explicar a origem e consequentemente mudar o rumo dos acontecimentos, contribui para explicar a dicotomia estabelecida entre a história e a ficção, visto a hierarquia construída sobre essa relação.

De acordo com Costa Lima (1989), tanto a história quanto a ficção possuem relações variadas com o mundo e com a verdade. A história, que pressupõe sempre uma narrativa, reúne frações, dados, acontecimentos, ordenando a matéria do passado num todo, na perspectiva interpretativa do historiador, inserido em um contexto. A ficção, por sua vez, pode ser classificada como a "representação desestabilizante das

representações" (LIMA, 1989, p. 102), uma criação a partir de um determinado objeto, fato ou uma espécie de verdade primeira, que se distancia, possuindo uma orientação singular que nem sempre contém correspondência com a verdade referida. Neste campo de diferenciação de objetivos e propostas, Costa Lima aponta características acerca da linguagem ficcional e histórica, pois, segundo ele, linguagem, partindo do verossímil, seria a grande marca distintiva entre os tipos de narrativa em questão. Para a ficção, a linguagem apresentaria maiores possibilidades, lidando com uma aparência de verdade, uma quase verdade, e uma gama de mundos imaginários, enquanto a cientificidade entraria como pressuposto da escrita histórica, que lida com documentos, possuindo um caráter de construção de verdade.

Porém, seguindo a perspectiva de Frye, ainda que o fazer historiográfico não se guie por padrões formais pré-estabelecidos, ao entrar em contato com os fatos do passado é necessário que o historiador seja capaz de explicá-los de modo a criar um enredo, uma crônica que traduza seu contato com os registros históricos e que possa ser compreendido pelo leitor, o que já o aproxima da produção de caráter ficcional. Além disso, é relevante frisar o quão desordenados, incompletos e distantes de uma narrativa com sentido são os materiais com os quais o historiador precisa trabalhar e que, por isso, é a sua apropriação e sua capacidade de produzir um enredo coerente, dotado de início, meio e fim, que constituirá a história a partir do seu aspecto verossímil. Porém, para que isso seja possível, é inevitável o uso do elemento imaginativo que, associado ao que se apresenta enquanto fato documental, preenche as lacunas deixadas pela ausência da fragmentação dos dados históricos.

O que se constata, enfim, é que ambas narrativas possuem um caráter ficcional, o que na história surge a partir do momento em que a composição dos fatos também precisa possuir verossimilhança e, diante de um passado que se apresenta como escombros para o historiador, são suas escolhas, sua interpretação e suas interferências na organização dos acontecimentos que garantem a leitura desse passado enquanto algo dotado de lógica causal. Essa ficcionalização da história, ao contrário do que pensam muitos historiadores avessos a aceitar tal aspecto da escrita histórica, não enfraquece ou destitui a validade do que é escrito, mas atualiza a história dentro de novas possibilidades discursivas. Sobre o posicionamento desses historiadores, Hayden White (1994) afirma que a dicotomia real *versus* imaginário que aparentemente domina a relação entre história e literatura deve ser desconstruída, pois a forma de dar sentido ao mundo se constitui de modo similar para o historiador e o romancista: assim como a

história ganha sentido dentro do processo de evolução do mundo real, trazendo à luz o que se apresenta como distante e obscuro, o romancista ou poeta tenta, de modo análogo, dar forma e tornar familiar o que se afigura como problemático.

Sobre essa dicotomia, é interessante observar a análise feita por Auerbach no ensaio "A cicatriz de Ulisses" que abre o livro *Mimesis.* Nesse texto o autor constrói uma comparação entre a Odisseia e a Bíblia, especificamente entre o trecho em que Ulisses retorna a Ítaca e sua cicatriz é reconhecida por Euricléia, sua antiga ama, no momento em que lava seus pés, e o trecho do livro *Gênesis,* do Antigo Testamento, quando Deus ordena que Abraão sacrifique seu filho Isaac. Ao analisar o modo como é construída a representação em cada uma das narrativas, Auerbach observa o distanciamento das escolhas discursivas feitas em cada um dos textos épicos. Em Homero, há uma forte preocupação com a construção da cena de modo a não deixar lacunas, pormenorizando os acontecimentos, pois se constata que o objetivo estilístico do autor é "retratar os fenômenos acabadamente, palpáveis e visíveis em todas as suas partes, claramente definidos em suas relações espaciais e temporais" (AUERBACH, 2001, p.4). Enquanto na Bíblia, especificamente no capítulo 22 do livro de *Gênesis*, a narração redigida pelo chamado Eloísta é composta de modo lacunar, incompleto, "só é acabado formalmente aquilo que nas manifestações interessa à meta da ação; o restante fica na escuridão" (AUERBACH, 2001, p.9).

Ao analisar o contexto das duas narrativas, percebe-se que a Bíblia estava muito mais pretensa à verdade que os livros de Homero. Tanto o narrador Eloísta[5] quanto os leitores do relato sobre o sacrifício do filho de Abraão tendiam a crer, pelo objetivo de fundo religioso, na verdade histórica inscrita na narrativa, mesmo ela sendo tão fragmentária. Diferente de Homero, que aceitava objeções sobre a verdade de sua narrativa, o narrador bíblico não abre possibilidade quanto a isso, pois o relato bíblico vê somente a sua versão como a única possível e aceitável. Assim, Homero estaria tão próximo do mítico e do lendário quanto a Bíblia do histórico, e isso se daria, inclusive, pela sua organização desordenada e menos uniforme desse último. Porém, em ambos os casos é possível entrever a realidade histórica de uma época, condição rejeitada pela história ao afirmar que a subjetividade da narrativa literária impossibilita o acesso ao real.

[5] O narrador Eloísta é assim chamado por referir-se a Deus, no *Pentateuco*, como Elohim. As partes que narra dentro do livro correspondem, provavelmente, ao ciclo de Abraão, como início, e sua parte final não é nítida, já que chega a se confundir com o narrador Javista.

Na comparação feita por Auerbach, a Bíblia está mais próxima da história também porque seu modo de registrar os acontecimentos é uma tentativa de apreendê-los de maneira mais semelhante, conforme os presenciamos: desordenados, muitas vezes incoerentes e confusos. Porém, no caso do registro histórico, é a construção da narrativa que consegue ordenar os acontecimentos, que nos parecem tão desarticulados, de maneira a terem lógica. E é nesse sentido que Auerbach (2001, p.17) afirma que "Escrever história é tão difícil que a maioria dos historiadores vê-se obrigada a fazer concessões à técnica do lendário", confirmando parecer inevitável que a história se aproxime da literatura, inclusive, pelo modo como as duas dão sentido ao que registram.

Ao analisar a relação entre os dois campos, Costa Lima afirma que há uma "tendência à confusão entre as formas discursivas da história e da ficção" (LIMA, 1989, p. 101), e alega que a relação confusa que se faz entre os dois formatos textuais é remota e deve-se, sobretudo, ao estatuto conferido a esses textos e ao arranjo narrativo de cada um. Para o autor, o parentesco entre a escrita histórica e a ficcional remonta a dois tipos de relato: de um lado, o que objetivava demonstrar um mundo estável, baseado em leis e em mitos; de outro, aquele que procurava narrar o peculiar, o instável, o excessivo. E ao longo da história da humanidade foi a essas duas formas a que se recorreu para narrar. Porém, embora a história e a literatura se constituam por meio da narrativa, há diferenciações que apontam o modo como cada uma delas se relaciona com o mundo: enquanto o historiador tenta designá-lo ao constituir os destroços deixados pelo passado no sentido de moldar uma ordem, o escritor se preocupa em desconstruir, através da representação, as representações já existentes nele, o que possibilita novas orientações sobre o mundo.

Hutcheon, ao discutir a proximidade entre a literatura e a história, afirma que até o século XIX, antes do aparecimento da linhagem cientificista, a história era considerada como pertencente a uma mesma ramificação do saber da literatura, visto terem como objetivo a interpretação das experiências, visando a elevação humana. Porém a obstinada vontade de envolver a história em um invólucro de ciência trouxe uma diluição desta aproximação e o que marca os discursos teóricos sobre o tema na atualidade é uma contestação em relação a esse afastamento, tentando aproximar novamente os dois discursos por meio do que eles possuem em comum, evitando centrar nas suas distinções. (HUTCHEON, 1991). A verossimilhança seria um dos elementos de aproximação, pois é dela que tanto a literatura quanto a história retira a força de seus discursos, ambos pautados nos construtos linguísticos, nas

intertextualidades e em convenções narrativas "nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura" (HUTCHEON,1991, p.141). Porém, a crítica e teórica canadense alerta para o fato de história e ficção serem construtos históricos que sofreram e sofrem alterações com o passar do tempo, por isso a relação entre os dois campos se plaina em um terreno de instabilidade.

O que se nota enfim desta relação tão antiga entre a história e a literatura é que embora as duas tenham estabelecido contatos contínuos e sofrido aproximações por motivos vários ao longo dos tempos, a relação entre esses dois campos ainda se encontra sob o domínio das diferenças, principalmente acentuadas pelos discursos historiográficos que ainda hoje tentam debitar da literatura qualquer valor de verdade, depositado somente no que produz a história. Porém, como pontua Barthes em seu ensaio "O discurso da história", o discurso histórico que ao longo dos tempos foi envolvido pelo invólucro de "racional" e pautado no "real" recai enquanto um "discurso" que necessita ser "construído" em bases semelhantes às da ficção: é produzido por alguém prenhe de ideologia e que necessita da linguagem para atribuir sentido ao que é narrado. Para Barthes, é através da linguagem, ou do imaginário, que o historiador se projeta no texto enquanto enunciador e isso contribui para a desconfiança gerada acerca da pretensa objetividade histórica. Além disso, a crença numa suposta "realidade" do discurso histórico se baseia na ilusão de que nele é possível apenas um sistema semântico em que existem somente referente e significado. Porém, esse "efeito de real" mascara o que realmente faz a história: ela não acompanha o real, mas somente produz mais significações sobre ele, "não faz mais que significá-lo" (BARTHES, 2004, p.178). As conclusões a que chega Barthes destituem a história da sua possibilidade de figurar enquanto ciência pura, pois como afirmou Nietzsche, "Não existe fato em si. É sempre preciso começar por introduzir um sentido para que haja um fato" (apud BARTHES, 2004, p.174), e é essa manipulação inevitável que torna improvável as fortes relações de proximidade entre história e ficção.

Como se verá adiante, a relação entre ficção e história ganhou novo fôlego a partir de produções literárias que passaram a questionar de maneira mais veemente a reconstrução do passado produzida pela história. Embora as bases dessas produções estejam no romance histórico, em que não se via uma tentativa de subversão e crítica sobre como o passado era visto pela história, o que caracteriza alguns romances produzidos a partir da segunda metade do século XX é o questionamento da relação entre história e realidade, história e linguagem e sobre como o passado, composto por

escombros dispersos e incompletos, é lido pela ótica da história. Esses romances, inseridos no contexto histórico, cultural e social em que foram/são produzidos respondem a questionamentos de um momento em que a relação entre os dois campos já não pode mais ser lida pelos mesmos vieses de outrora, uma vez que as mudanças ocorridas instauraram novas problematizações de ordens estruturais e temáticas que suscitam outras respostas e reflexões.

2.3 Alguns aspectos do novo romance histórico

O novo romance histórico, que surge enquanto conceito na segunda metade do século XX, responde a muitos questionamentos próprios da pós-modernidade e, em meio às várias definições que tentam abarcá-lo, é inegável a relação que ele estabelece com o romance histórico tradicional, ao mesmo tempo em que dialoga com a história a partir de uma posição crítica e contestadora. Em *Foe,* um dos romances do escritor sul-africano Michael Coetzee, há fortes questionamentos acerca de alguns conceitos caros à história. Um deles é o de "verdade", que é posto em xeque pela narrativa quando Susan, uma das personagens do romance, admite que ao narrar a sua história deseja contar somente a "verdade" sobre os fatos acontecidos. Visto como uma releitura do emblemático romance de Defoe, *Robinson Crusoé*, o livro Coetzee se insere com facilidade dentro da perspectiva do romance pós-moderno, que assume uma postura cética para criticar padrões estabelecidos, mas que ao pôr seu discurso em prol de uma desarticulação de conceitos, acaba ele mesmo decaindo em um campo de dúvidas. Na trama do romance (em que se percebe claramente uma tentativa de questionar as versões dos fatos contados pelo náufrago do livro *Crusoé* de Defoe) Susan Barton empreende uma busca por sua filha raptada e, nesse ínterim, acaba sendo salva pelo náufrago Robinson Crusó (referência inevitável à personagem de Defoe) e seu servo, o negro Sexta-feira. Ao manifestar a vontade de contar as suas peripécias, Susan é aconselhada a procurar um escritor, ideia abortada pelo desejo de registrar somente a verdade do que realmente aconteceu, o que já sugere a posição da literatura diante do que seria considerado "verdade".

Se o romance de Coetzee deve ser lido como um questionamento da parcialidade e da exclusão de vozes da moderna narrativa de *Robinson Crusoé*, o paradoxo pós-

moderno se constrói quando Susan manifesta a Foe, escritor que dá nome ao romance e que é responsável por escrever a história de Susan, a vontade de suprimir algumas partes de suas aventuras, pois piratas, canibais e sua estadia na Bahia não deveriam entrar. Apesar de ser uma personagem feminina, a história contada por Susan novamente segue a ótica eurocêntrica, conforme aconteceu com Crusoé, destituindo os colonizados de contarem a sua versão, crítica manifestada no romance pela literal ausência de voz (e de qualquer outra forma de comunicação) do nativo Sexta-feira (que teve a sua língua arrancada provavelmente por Crusó) e que comprova a impossibilidade de uma "verdade" dos fatos, pois os vividos por ele sempre estarão silenciados. [6]Assim, o livro problematiza a impossibilidade de uma "verdade" que possa ser contada de modo a contemplar os fatos conforme eles aconteceram, evidenciada pela ausência de Sexta-Feira enquanto versão dos fatos ocorridos e dos desejos de Susan em suprimir episódios que não estavam a seu gosto.

O livro de Coetzee é um exemplo de como as narrativas produzidas,, a partir do fim do século XX e nos primeiros anos do século XXI, tentam subverter a ordem estabelecida dos fatos e desconstruir paradigmas que sustentaram a tradição até meados do último século. Tendo como base o romance histórico produzido no século XIX, surgiram romances de caráter histórico que buscam desestabilizar as formas como o passado foi construído e problematizar as contradições que predominam nos dias atuais. É nessa esteira que *Foe* se insere com eficiência, pois esse romance se serve da história para, por exemplo, questionar as versões construídas por ela, que excluem e elegem centros, e a pretensão de verdade que o discurso histórico perseguiu ao longo dos séculos.

Para Hutcheon (1991), é nesta lógica que se inscreve umas das contradições que demarcam o pós-moderno, pois ele utiliza-se da "presença do passado", para questioná-lo, reavaliá-lo, por meio do romance de cunho histórico, denominado por Hutcheon (1991), de metaficção historiográfica, definida pela autora como romances "famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos". (HUTCHEON, 1991, p.21). Segundo a autora, os principais trabalhos críticos construídos no contexto do pós-modernismo estão voltados para a literatura, a teoria e a

[6] Uma leitura pós-moderna mais ampla do romance *Foe* pode ser encontrada no ensaio de "O tema da verdade em Foe, de J. M. Coetzee", de Fernando de Lima Paulo, publicado na Revista *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 7, p. 1–110, dez. 2003.

história, e a metaficção historiográfica incorpora os três domínios, pois "sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas [...] passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado". (HUTCHEON, 1991, p.22).

As bases da metaficção historiográfica se ancoram com facilidade no contexto da arte pós-moderna, pois as duas utilizam artifícios semelhantes na desconstrução de determinados construtos históricos e princípios simbólicos. Ao mesmo tempo em que tentam subverter determinados paradigmas, fazem uso deles no próprio processo de desconstrução. Segundo Hutcheon, ao se centrar na dicotomia ficção/história a metaficção historiográfica pretende confrontar os dois lados para estabelecer a impossibilidade de uma representação "autêntica" ou mesmo de uma "inautêntica" dos fatos. Por esse viés, não há possibilidade de analisar o literário pela lógica de termos como "verdade" ou "falsidade", e é nesse sentido que a metaficção contribui para redefinir o modo como o passado é ficcionalizado.

Na relação que estabelece com a história, a metaficção historiográfica se alinha a alguns questionamentos feitos pela vertente da filosofia da história, pois conforme afirmou Hayden White, o discurso historiográfico é construído através da análise e interpretação dos acontecimentos, dentro de uma similaridade com o trabalho ficcional, inclusive pelo uso de estruturas e da própria linguagem para a elaboração da narrativa. Por isso Hutcheon afirma que para o pós-modernismo não há uma diferenciação entre a história e a ficção quanto a um problema de verificação da primeira e de veracidade da segunda, pois ambas são processos de significação cultural e se baseiam em sistemas de signos e construções ideológicas para produzir sentido. Isso explica a preocupação da metaficção historiográfica em problematizar a possibilidade de as fontes documentais serem narradas de maneira neutra e objetiva ou se concomitante à narração já está imbuído o processo de interpretação. É por isso que ela se preocupa em distinguir "fato" e "acontecimento", pois o primeiro é produzido a partir do momento em que o interior dos acontecimentos é preenchido, ou seja, eles são interpretados e dotados de sentido dentro de uma lógica de relações. Para Hutcheon, "a historiografia e a ficção [...] decidem quais os acontecimentos que se transformarão em fatos" e dessa forma a "problematização pós-moderna se volta para nossas inevitáveis dificuldades em relação à natureza concreta dos acontecimentos [...] e sua acessibilidade. (HUTCHEON, 1991, p.161).

Além de questionar sobre como os acontecimentos são escolhidos para serem transformados em fatos, qual a integralidade do que chega até nós ou mesmo os critérios para um acontecimento ser considerado factual e outro não, esta problemática pós-moderna se alinha ao que é defendido por muitos historiadores a partir do século XX acerca da narrativa literária e evidencia a não-neutralidade de ambos os discursos. LaCapra afirmou que não há neutralidade na escolha de documentos e artefatos que irão compor um relato. Também, o modo como um fenômeno é documentado já insinua uma maneira de ler esse acontecimento, por isso os documentos históricos passaram a ser lidos através de uma semiótica da história. Dessa forma, o historiador lê os documentos como signos dos acontecimentos que por sua vez são transformados em fatos, assim, o passado chega até nós através de signos.

Ao se debruçar sobre a maneira como o passado chega até nós, os teóricos da pós-modernidade afirmam que esse passado só pode ser acessado enquanto texto, estando nós assim epistemologicamente limitados quanto ao modo de conhecê-lo. É por isso que a pós-modernidade desacredita em possibilidades de projetar crenças e padrões no presente em que se baseie no passado, embora isso não signifique afirmar que ele não existiu, mas que somente podemos acessá-lo por via de escombros que foram textualizados. É nesse sentido que a metaficção historiográfica questiona a autoridade e a objetividade das fontes e das explicações feitas pela história, pois as escolhas dos historiadores são realizadas de modo a significar tudo aqui que eles desejam e isso sugere como os fatos são construídos conforme o olhar que é propositadamente lançado acerca dos acontecimentos.

Ao questionar o modo como a história recupera os destroços do passado, a narrativa pós-moderna, especificamente a metaficção historiográfica, se utiliza de alguns elementos para tentar construir sua forma de aproximação com esse passado, entre eles estão a intertextualidade, principalmente através da paródia, a subjetividade, da referência e a ideologia. Ao discutir sobre como o pós-moderno se apropria da intertextualidade Hutcheon (1991, p.157) afirma que se trata de uma "manifestação formal de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto". Para essa autora, não se trata de uma tentativa de organizar o presente através do passado ou mesmo de esvaziar ou evitar uma relação com a história, mas de confrontar como o passado é abordado pela historiografia e pela literatura no sentido de encontrar os ecos que ressoam em cada um como referência. Esse confronto se dá principalmente pelo uso da paródia, que serve como um instrumento de trazer o passado para dentro de presente

e ao mesmo tempo sacralizá-lo e questioná-lo, estratégia discursiva utilizada desde o modernismo.

No que diz respeito, por exemplo, à subjetividade, a metaficção historiográfica tende a privilegiar formas de narração que adotem pontos de vista diversos e um tipo de narração que seja onipotente sem que, em qualquer que seja a forma de narrar, esse narrador demonstre dominar o passado com plena certeza, o que contribui para inserir a subjetividade de forma problematizadora na história. Sobre a questão da referência, a metaficção historiográfica tenta desconstruir a ideia de que os referentes da história são reais enquanto os da ficção não são, porém o que esse tipo de narrativa pós-moderna aponta é que num primeiro momento os dois se referem apenas a textos, pois só através dos restos textualizados do passado é possível acessá-lo. De fato, a metaficção historiográfica questiona o sentido da referência para evidenciar a nossa incapacidade em conhecer a realidade, não que nisso esteja embutida a ideia de que a linguagem é autorreferencial ou tem o seu sentido esvaziado, mas mostra como a ficção e a historiografia estão, muitas vezes, se referindo a contextos discursivos e não necessariamente representando a realidade. (HUTCHEON, 1991).

Seguindo a mesma perspectiva de Hayden White de que todo retorno ao passado é guiado por questões ideológicas, Hutcheon afirma que a ideologia dentro da metaficção historiográfica funciona como algo paradoxal, pois é estritamente dependente daquilo que contesta e daí extrai seu poder. “Ela não é verdadeiramente radical, nem verdadeiramente oposicional. Mas isso não significa que deixe de ter um peso crítico [...]” (1991, p.159). Para a autora, tanto a história quanto a ficção são sistemas culturais de signos prenhes de ideologia que tentam camuflá-la através da aparência de autônomas e autossuficientes.

O modo como a metaficção se debruça sobre o passado evidencia sua consciência crítica sobre ele e sobre o próprio processo de criação. Desse modo, é possível estabelecer algumas diferenças em relação ao modelo teórico e estrutural do romance histórico produzido até o século XIX, conforme a análise de Lukács. Segundo Hutcheon (1991), essas diferenças se desenham principalmente no que diz respeito à construção das personagens, ao tratamento dado ao elemento histórico e à centralidade ocupada por personagens históricos importantes em determinado contexto. Em relação aos personagens, Lukács lia o romance histórico numa perspectiva em que seguia o modelo da historiografia, tendo como força modeladora uma noção de história e por isso nas narrativas encenavam o processo histórico através de um microcosmo que

generalizava e concentrava. Assim, dentro desse contexto, as personagens funcionavam como tipos que necessitavam agregar em si o geral e o particular, enquanto as personagens das metaficções historiográficas fogem completamente à regra, pois representam os ex-cêntricos, os marginalizados e as figuras periféricas da história ficcional. A segunda diferença, relacionada ao modo como cada narrativa trata o detalhe histórico na construção do romance, pode ser observada pois, para Lukács, os detalhes no romance históricos tradicionais eram vistos como algo quase insignificante, sendo considerado apenas um meio de se alcançar uma verdade histórica, uma reconstrução histórica do contexto em que se situa a narrativa, enquanto, para Hutcheon (1991), a metaficção contesta esse modo de conduzir a narrativa histórica através de dois meios: o primeiro é utilizando as verdades e mentiras do registro histórico para acusar as falhas mnemônicas a que a história está sujeita, e o segundo é incorporando esses detalhes na narrativa ficcional para dar-lhe a impressão de veracidade, eles ajudam a dar sentido, a organizar a narrativa, porém sem assimilá-los, como fazia o romance histórico.

Por fim, a terceira diferença apontada por Hutcheon (1991) entre as duas formas de narrar diz respeito ao modo como as grandes personagens históricas são tratadas em cada uma das narrativas. No romance histórico, Lukács afirmou que as personagens históricas eram postas em papéis secundários, sem que a centralidade da narrativa gerasse em torno dela. Diferente disso, essas personagens eram usadas como meio de legitimar ou autenticar a existência do mundo ficcional, numa tentativa de ocultar as ligações entre ficção e história e, consequentemente, passar a impressão de que a história era inerente à ficção. Já o modo conforme é conduzida a metaficção historiográfica impede esse tipo de construção narrativa, pois ela se utiliza da relação ficção/história para problematizar a maneira como o passado nos é apresentado a partir das seguintes questões: "como é que conhecemos o passado?", "o que é que conhecemos (como podemos conhecer) sobre ele no momento?". Em síntese, o que esse tipo de narrativa faz quando traz à tona personagens históricos importantes é confrontar, através de um pacto problemático com o leitor, as versões que foram admitidas pela história ao longo dos séculos e engendradas como "verdade", inclusive abalando muitas noções tomadas como certas pelo romance histórico tradicional. (HUTCHEON, 1991, p.152).

A metaficção historiográfica é apenas uma das várias vertentes assumidas pelo romance histórico ao longo do século XX. As transformações sofridas pela ficção e pela história no decorrer desse século também afetaram o romance histórico, fazendo com

que os acontecimentos fossem percebidos a partir de uma nova perspectiva e, consequentemente, os rumos da narrativa de cunho histórico fossem alterados.

Entre as várias vertentes que surgiram durante o século XX, a denominação "novo romance histórico" foi cunhada para definir a produção de romances latino-americanos que embora tivessem o histórico como base para a construção narrativa, assim como o romance histórico do século anterior, se distanciam em muitos aspectos da matriz fixada por Lukács a partir da obra de Scott. A conceituação de metaficção historiográfica feita por Hutcheon se aproxima em muitos aspectos do novo romance histórico. Porém, para a autora, a metaficção responde a questões ainda mais próprias de seu tempo, pois se insere em um contexto fortemente contraditório, político e histórico, conforme se desenha a pós-modernidade. Já o novo romance histórico, embora tenha passado por caracterizações diversas, teve seus limites bem delineados pela primeira vez através da obra do crítico uruguaio Fernando Aínsa (1991). Em um artigo denominado "La nueva novela latinoamericana", publicado em 1991, na revista mexicana *Plural*, Aínsa decreveu dez características que poderiam definir o novo romance histórico produzido na América Latina. As características definidas por esse crítico que separam o novo romance histórico do tradicional podem ser assim sintetizadas:

1- O novo romance histórico faz uma releitura crítica do passado;
2- Nessa releitura propõe-se uma revisão das versões oficiais legitimadas pela história, e, nesse sentido, cabe à literatura oferecer essas novas versões que possam ocupar as lacunas deixadas pela história e dar voz aos que foram silenciados;
3- Faz uma abordagem a partir de múltiplas perspectivas com o objetivo de desconstruir a concepção histórica de verdade única, e cabe à literatura esse confronto de versões;
4- Possibilita um maior diálogo com o passado quando comparado ao romance histórico tradicional, uma vez que a natureza aberta do romance o aproximou do passado a partir de uma atitude dialogante e niveladora;
5- Possui posição de distanciamento em relação à história oficial e aproximação em relação aos acontecimentos reais, pois esse romance nega alguns mitos fundadores degradados em que se baseia a história oficial;
6- Sobrepõem-se, nele, vários tempos históricos diferentes, que vão além do tempo romanesco e do presente histórico da narração;

7- A historicidade desses romances pode tanto ser de ordem textual como em outras modalidades expressivas do historicismo, como a invenção mimética de textos historiográficos apócrifos;
8- Há uma forte diversidade de modalidades expressivas, indo desde falsas crônicas que disfarçam de historicismo suas textualidades a outras que se valem da glosa de textos autênticos inseridos em textos onde predominam a hipérbole ou o grotesco;
9- Produz uma releitura distanciada, carnavalizada ou anacrônica da história que se reflete numa escritura paródica que, por sua vez, produz novos sentidos, destitui os sentidos arraigados em determinada textualidade e pode fazer a história aparecer sob uma visão burlesca ou sarcástica;
10- Possui como ferramenta fundamental a linguagem, que se constrói através do uso deliberado de arcaísmos, pastiches ou paródias associados a um forte sentido humorístico e que propõe uma dessacralizadora releitura do passado. (AÍNSA apud ESTEVES, 2010).

Embora a extensa caracterização para que um romance possa ser enquadrado dentro dos limites estruturais e temáticos no novo romance histórico, segundo Aínsa (1991) não é necessário que ele apresente todas as características listadas acima. Para o crítico, a base que pode ser encontrada nesse tipo de romance é a construção de uma narrativa que busca achar o indivíduo perdido atrás dos escombros de uma história esfacelada, além de descobrir e enaltecer a figura humana em sua faceta mais autêntica.

Logo após a definição feita por Aínsa (1991), o romance histórico teve sua base repensada pelo crítico literário Seymour Menton (1993) no livro *La nueva novela histórica de la América Latina.* Para o crítico canadense, a origem do novo subgênero do romance histórico pode ser encontrada no romance de Alejo Carpentier publicado em 1949, *El reino de este mundo*, embora o auge desse tipo de romance só tenha sido alcançado cerca de trinta anos depois, com o destaque para a obra de autores como Jorge Luis Borges, Carlos Fuentes e Augusto Roa Bastos.

Para diferenciar a produção do romance histórico feito na América Latina a partir do romance de Carpentier, publicado em1949, do romance construído dentro das acepções scottianas, Menton (1993) elaborou seis características que devem ser consideradas na análise no novo romance histórico. O autor adverte que não

necessariamente todas essas características devem estar presentes para que o romance seja classificado dentro desse subgênero.

O primeiro recurso que o novo romance histórico tende a apresentar em contraponto ao romance histórico tradicional está ligado a uma ideia filosófica que afirma sobre a impossibilidade de conhecer a verdade histórica ou a realidade. Além disso, reforça a subordinação em vários graus a que a representação mimética de certo período histórico está submetida em relação à apresentação de algumas ideias filosóficas. Também, há uma alteração em relação ao modo tradicional de ver o tempo, pois a história passa a ser vista como uma formação cíclica e, contraditoriamente, seu caráter imprevisível pode fazer acontecer aquilo que é visto como assombroso ou inesperado. O segundo aspecto, também mencionado por Hutcheon (1991) e Aínsa (1991), diz respeito à distorção consciente da história feita por esses romances, mediante omissões, exageros e anacronismos. A terceira característica é a ficcionalização de grandes ou conhecidos personagens históricos, diferente do que fizera Scott, ao colocá-los como simples pano de fundo de suas narrativas. O quarto ponto se relaciona ao desenvolvimento da metalinguagem nessas ficções, pois, segundo Menton (1993), há nelas o uso da metaficção ou de comentários do narrador sobre o processo de criação, característica muito alimentada pela ficção de Borges. O quinto aspecto se articula ao uso constante e em vários níveis da intertextualidade e, por fim, a sexta característica está relacionada à anterior, pois aponta que a intertextualidade nesses romances se vincula aos conceitos estudados por Mikhail Bakhtin como dialogia, carnavalização, paródia e heteroglossia.

Os conceitos bakhtinianos, de acordo com Menton (1993), aparecem com frequência no novo romance histórico e são responsáveis por projetar nas narrativas, aos menos, duas possibilidades de leitura. A carnavalização, por exemplo, que segundo Menton (1993) foi popularizada nos novos romances históricos da América Latina do século XX após a publicação de *Cem anos de Solidão* (1967), de Gabriel García Márquez, foi estudada por Bakhtin (1987) através da obra de Rabelais e é marcada pelo riso, pelo cômico, pelo exagero humorístico, pela subversão dos valores oficiais e pelo caráter renovador e contestador. É possível também que os aspectos humorísticos da carnavalização se reflitam sobre a paródia, que é uma apropriação do discurso alheio com o objetivo de reinterpretá-lo através da reescritura e, muitas vezes, de subverter padrões, distorcer, ridicularizar, desconstruir, dentro de uma relação crítica com o texto parodiado. Esses elementos contribuem para a construção do sentido distorcido,

questionador e crítico a que se propõem as novas narrativas históricas produzidas, marcadamente, a partir da segunda metade do século XX.

Ao elaborar uma poética do romance histórico tradicional, Célia Fernández Prieto (1996) sintetiza o conceito dessa narrativa ao afirmar que ela pode ser definida a partir de três características, duas de caráter semântico e uma de ordem pragmática: a primeira é a coexistência de um universo diegético de personagens, acontecimentos e lugares ficcionais com personagens, acontecimentos e lugares oriundos da historiografia; a segunda é a localização da narrativa dentro de um passado histórico concreto, datado e reconhecível por parte dos leitores, que devem encontrar nessa representação marcas culturais e do estilo de vida da época retratada; a terceira se relaciona ao pacto narrativo feito frente ao leitor, pois consiste na distância temporal aberta entre o passado em que se desenvolvem os eventos narrativos e atuam as personagens e o presente do leitor implícito e dos leitores reais.

Quando constrói um contraponto entre o romance tradicional e o novo romance histórico, Fernández Prieto (1998) afirma que apenas duas características são suficientes para diferenciar o gênero e o subgênero: a distorção do material histórico que é incluído na diegese ficcional, por meio de três artifícios narrativos: a inclusão de histórias alternativas, apócrifa ou contrafáticas, a exibição de procedimentos de hipertextualidade e a multiplicação de anacronismos; além disso, a presença da metaficção como eixo formal e técnico mais importante da narrativa e que se torna responsável pelo questionamento ou apagamento dos limites entre realidade e ficção, ou seja, entre realidade e história (FERNÁNDEZ PRIETO apud ESTEVES, 2010).

O que se pode constatar através dos estudos críticos e teóricos produzidos sobre o novo romance histórico é a ampla e diversa abordagem que esse romance vem apresentando desde a segunda metade do século XX. Ainda que em graus diferentes há nele uma tendência a ruptura com os padrões apresentados pelo gênero conforme era desenvolvido durante o século XIX. E essa ruptura se constrói principalmente através de um desejo de reler a história a partir de uma perspectiva crítica e subversiva, em que as versões oficiais e os padrões da ficção são desmantelados para que novas vozes históricas, outrora silenciadas, possam aparecer como protagonistas e para que esse gênero crie novos campos de domínio.

Independente do grau de apropriação de características do subgênero, o que se percebe de maneira ampla nos novos romances históricos é uma contestação das versões e convenções da historiografia oficial e dos padrões do romance tradicional,

principalmente quanto ao modo de olhar para o passado. E é através da apropriação dos domínios e da dinâmica do signo literário que os autores e autoras conseguem transgredir e oferecer novas possibilidades de interpretação do passado e do presente, abalando domínios já fortemente internalizados. Sobre a importância crítica do novo romance histórico, Esteves (2010) afirma que:

> O surgimento, o desenvolvimento e a proliferação dessa modalidade de narrativa, que possibilita outras visões de eventos registrados pela história hegemônica, contribuem, por exemplo, para a consolidação de uma consciência latino-americana e, ao mesmo tempo, para a afirmação de uma nova forma de narrar que expressa o desejo de pensar criticamente a realidade, suas versões, interpretações e suas múltiplas possibilidades de representação no âmbito literário. (ESTEVES, 2010, p.40-41)

Além de assegurar a importância crítica do novo romance histórico diante do cenário político, cultural e econômico da América Latina, Esteves (2010) também sugere, a partir dos estudos de Hutcheon (1991), a vinculação desse gênero com o contexto da pós-modernidade, pois responde, ainda que dentro de contradições, a inquietações e provocações típicas do cenário estético e político em que vivemos. O autor afirma que recursos estilísticos como a intertextualidade, a paródia e o pastiche são meios fecundos de interpenetração das várias linguagens artísticas e da leitura histórica contundente a que o novo romance histórico ou a metaficção historiográfica, conforme elabora Hutcheon (1991), se propõe a fazer.

Ao considerar o quadro característico do novo romance histórico, é possível afirmar que as duas narrativas romanescas que compõem o corpus de análise deste trabalho, *Desmundo* (1996) e *A árvore das palavras* (1997), se inserem dentro desse subgênero, por exemplo, pela consciência histórica crítica e dialógica entre presente e passado, pelos recursos estilísticos que são acionados para a produção de sentido na obra e pela construção a que se propõem quando analisam a história oficial.

Entre os vários aspectos da vida colonial retratados no romance *Desmundo*, há uma ênfase em relação à condição feminina no cenário do Brasil do século XVI. Ganha destaque na trama, a partir da narrativa em primeira pessoa, a releitura feita pela ótica duplamente feminina que a autora realiza sobre a situação da mulher no Brasil colonial, pois é através do olhar desbravador da jovem Oribela que se constrói a narrativa metaficcional de Ana Miranda. Oribela e outras cinco órfãs, Urraca, Isobela, Bernardinha, Tareja e Pollonia, foram enviadas pela rainha de Portugal para um

"desmundo" desconhecido e rude com a finalidade de povoar e de estabelecer matrimônio com portugueses que aqui moravam, garantindo uma descendência portuguesa legítima.

Ao aportar na terra misteriosa e selvagem que "possuía o nome de um pau", Oribela vai revelar seus medos, seus sonhos, suas angústias ao se deparar com uma realidade em muito distante da que encontrava no mosteiro em que vivia em Portugal. À medida que desbrava a nova terra, a narradora vai se desvelando e possibilitando que o leitor também possa realizar descobertas que passam pelo íntimo da jovem narradora e que chegam aos comportamentos e costumes típicos da colônia no século XVI.

A ficção histórica de Ana Miranda constrói uma personagem que se inscreve como representante do universo feminino que estava sujeita às imposições da religião, da sociedade e dos homens, porém com determinação e rebeldia questiona as imposições sociais engendradas. *Desmundo* dá voz a um sujeito silenciado pelas versões oficiais da história e contribui para alargar a perspectiva desmistificadora proposta pela nova história, desconstruindo a ideia de um modelo feminino marcado pela sujeição e fragilidade para representar uma casta de mulheres ocultada pela história oficial.

O romance de Ana Miranda se insere na perspectiva do novo romance histórico, pois se apossa de elementos históricos para questionar as versões e visões oferecidas pela história oficial, demarcando os posicionamentos plurais acerca de aspectos relevantes da vida social no primeiro século do Brasil colonial, e, sobretudo, atribuindo voz a uma mulher, possibilitando que o perfil histórico da figura feminina não mais seja desenhado segundo a ótica masculina, oferecendo um papel de sujeito ativo na construção de narrativas ficcionais e históricas acerca de si e do Outro.

Já o romance da escritora portuguesa Teolinda Gersão, *A árvore das palavras* (1997), visita uma parte da história de Moçambique, quando o país ainda era colônia portuguesa, e revela, através do olhar inquieto e lírico da personagem Gita, o processo de descolonização da nação e as relações culturais estabelecidas entre colônia e metrópole. Gita, personagem principal do romance e narradora de duas das três partes nas quais o romance se divide, simboliza a personificação entre os dois espaços de trânsito da história: é filha dos portugueses Amélia e Laureano, mas sente-se intrinsecamente parte do lugar principalmente pela ligação maternal que possui com Lóia, a sua antiga ama de leite. A dicotomia que marca a identidade de Gita é representada no próprio ambiente em que vivia, por ser a casa imaginariamente bipartida por Amélia entre Casa Branca e a Casa Preta.

A Casa Preta, onde Loía passava a maior parte do tempo, é símbolo do pertencimento de Gita a Moçambique, pois representa os seus sons, cores e cheiros característicos e embora contrariando as vontades da mãe, era esse espaço o preferido pela protagonista. O oposto disso estava na Casa Branca, onde Amélia se enclausurava para fugir do mundo após ser atraída para Moçambique por um anúncio de jornal em que um rapaz oferecia matrimônio. Porém, ainda que vivesse em terras africanas, Amélia evitava ao máximo se contaminar com as influências do lugar. Sua amargura, que se estende pela Casa Branca, e o seu não-pertencimento à classe branca rica do lugar fazem com que ela também não consiga estabelecer laços com a própria família.

Além do lirismo que permeia parte significativa da narrativa, há uma preocupação em recriar os anos finais da dominação moçambicana ao jugo português e é nesse contexto que sobressai fortemente o aspecto histórico do livro. É na parte final do romance que vemos recontada, a partir do olhar atento e militante de Gita, a luta do povo de Moçambique em prol da independência política. Ao assumir o foco narrativo, Gita não somente revela as suas descobertas sobre as contradições políticas e sociais que pairavam sobre a África, como também mergulha em uma viagem de autoconhecimento e aceitação identitária. Dessa forma, o romance de Teolinda Gersão visita a história portuguesa através de uma ótica incomum nos primeiros anos pós o 25 de abril de 1974 e põe em cena o discurso feminino que foi esquecido em parte significativa dos registros históricos, mas que foi igualmente responsável por ter presenciado e participado das lutas importantes para a construção das duas nações envolvidas no enredo do romance.

Enfim, num contexto em que as nações buscam construir uma nova acepção identitária, a literatura é um importante meio de erigir versões e leituras acerca do passado histórico, onde ficaram esquecidos sujeitos, fatos e memórias. As narrativas literárias são meios de vinculação dos discursos de resistência dos sujeitos, que moldam sua identidade e sua posição social a partir de uma reanálise das versões da história oficial, elaborando um discurso descentrado e global, e em que muitas vezes a própria nação possa se ver representada. Logo, aos discursos e eventos considerados oficiais, somam-se aos produzidos segundo a ótica do sujeito subalterno, marcado pela silenciamento no passado, mas que passa a ocupar um espaço de articulação e participação dentro da lógica pós-moderna, erigindo novas versões históricas e desestabilizando as já engendradas no imaginário local/global. Nesse sentido, nota-se a importância do novo romance histórico, pois através dele é possível reescrever os fatos

históricos e trazer uma reflexão crítica e um diálogo não-nostálgico que possibilite um rearranjo das formas, dos cânones e de novas identidades dentro das configurações pós-modernas.

3 A MULHER NA LITERATURA

3.1 O lugar da mulher na literatura

Na literatura moderna, principalmente a produzida a partir do século XIX, o jogo com a metaficção gera novas configurações no que diz respeito à relação entre realidade e ficção e ao próprio posicionamento do leitor diante da obra. Quando a metaficção desloca o espaço do texto para pensar o próprio fazer literário, ela engendra, em si, elementos que pertenciam ao campo do extraliterário, num jogo mútuo em que o texto é criado pelo autor que se vê recriado em um texto que necessita, na maioria das vezes, da presença do leitor para se constituir inteiramente em seu sentido desejado, pleno. Dessa maneira, o papel do autor também é alterado, pois o texto somente inicialmente é construído por ele, sendo que com a entrada do leitor, o preenchimento dos sentidos é dado, em parte, pela leitura, relegando a este a posição de coautor. Paradoxalmente, a metalinguagem constrói um mundo ficcional com maior ligação com a realidade, pois à medida que aproxima a criação do seu receptor, esperando dele uma postura interpretativa que auxilie na coprodução, desfaz as marcas divisórias entre estes dois mundos, o ficcional e o real.

Ao buscar uma posição conciliatória entre a tradição clássica, que concebe a literatura como uma arte que visa representar a realidade que circunda o seu criador, e os teóricos modernos e a teoria literária, que veem a literatura como capaz de constituir em si a sua própria referência, afinal ela não fala de outra coisa senão de literatura Compagnon (2003, p.112), traz a compreensão de Mallarmé de que "Falar não diz respeito à realidade das coisas senão comercialmente: em literatura, contenta-se em fazer-lhe alusão ou em distrair a sua qualidade que alguma ideia incorporará". É sobre esse binarismo que Compagnon constrói um posicionamento teórico que visa conciliar os dois lados, evidenciando como ligar-se a um deles significa limitar a concepção sobre literatura, visto a fragilidade e a inconsistência que ambos os lados apresentam.

Ao se basear nas leituras que Northrop Frye e Paul Ricouer constroem sobre a mimese, assegurando a sua relação com o mundo, a obra e o leitor, Compagnon (2003) afirma que o conteúdo, o real, de fato, nunca foram afastados da teoria literária, e que os posicionamentos críticos que alimentaram essa ideia somente a usaram como álibe para continuar falando do realismo. Nesse violento e maniqueísta jogo binário, em que contrastam "fundo ou forma, descrição ou narração, representação ou significado", as

alternativas possíveis são dramáticas, “ao passo que a literatura é o próprio entrelugar, a interface” (COMPAGNON, 2003, p.135).

Restabelecidas as ligações entre literatura e realidade, recai sobre o leitor a responsabilidade de unir os dois lados, o interno e o externo, e a partir de seu conhecimento de mundo para dar sentido, finalmente, aos significados calcados na obra literária. Dentro das novas configurações da escrita, o leitor é apresentado às novas regras e impelido a construir uma postura interpretativa que module e finalize o texto, que está sempre (ou quase) exposto às suas leituras dos referentes fictícios e reais da linguagem literária.

Ao afirmar que é “dentro dos sistemas de representação da cultura” que “experimentamos o mundo”, Stuart Hall (2003) analisa o desenvolvimento do conceito de ideologia de Althusser e retoma dentro desse aparato conceitual o que seriam, segundo o filósofo francês, tais sistemas:

> Althusser coloca *viver* entre aspas, pois para ele não se trata de vida genética ou estritamente biológica, mas a vida da experiência, dentro da cultura, do significado e da representação. Não é possível por urn fim a ideologia e simplesmente viver o real. Sempre necessitamos de sistemas para representar o que o real significa para nós e os outros. O segundo ponto importante sobre o "viver" e que precisamos compreendê-lo de forma ampla. Por "viver" Althusser quis dizer que os seres humanos utilizam uma variedade de sistemas de representação para experimentar, interpretar e "dar sentido" às condições de sua existência. (HALL, 2003, p.171, grifos do autor).

Assim, sendo a linguagem a responsável por registrar e concretizar os fenômenos sociais, ela se torna um meio preponderante de apreensão do real, e, por isso, ao pensar a literatura como um sistema de representação, ela se configura como um discurso através do qual é possível ter acesso a práticas e comportamentos do passado e do presente, o que contribui para que se compreenda melhor “as condições de existência” impostas a determinados grupos. Em se tratando do discurso engendrado pela literatura sobre a mulher, é importante analisar não apenas como a imagem feminina foi construída ao longo dos séculos, mas também os mecanismos sociais e estéticos que contribuíram para deslegitimar e desautorizar o discurso feminino, já que, ao longo da história, a imagem da mulher foi majoritariamente representada pelo homem.

Ter o seu lugar de fala invalidado e sua imagem desenhada pela pena masculina constituem uma problemática que só ganhou corpo a partir dos movimentos promovidos

por mulheres em meados do século XIX, quando os papéis representados por elas, segundo o retrato moldado pelo homem, passaram a ser questionados. O que se constatou dentro desse contexto foi o perigo da simplificação e da generalização do outro a partir do discurso de um sujeito que desconhece ou entende superficialmente a condição daquele indivíduo sobre o qual trata, correndo o risco desse discurso desaguar na estereotipia e na construção de um padrão reducionista, que muito facilmente virou regra internalizada e equivocada.

Ao analisar e ampliar os estudos do antropólogo evolucionista Lewis H. Morgan, Friedrich Engels, em *A origem da família, da propriedade privada e do Estado* (1987), explica o processo de desenvolvimento da espécie humana e analisa a história e as relações em algumas sociedades primitivas. Dentre os três estágios pré-históricos de cultura, cada um deles correspondente a um tipo específico de família, Engels observa que o processo de desenvolvimento que levou às relações monogâmicas foi acompanhado simultaneamente por uma opressão em relação à figura da mulher. Isso porque o estabelecimento da monogamia se deu dentro de um processo em que a mulher passaria a ansiar pelo matrimônio com um único homem, enquanto para ele não havia qualquer restrição em relação ao número de parceiras, restando para elas o predomínio no espaço do lar. Além disso, é também nesse momento histórico que passam a existir a figura de um verdadeiro pai e uma verdadeira mãe, sendo seus papéis na manutenção familiar demarcados: cabia ao pai procurar a alimentação e providenciar os instrumentos para isso e à mãe os cuidados domésticos. (ENGELS, 1987).

A partir da proibição do incesto há também a dissolução das sociedades matrilineares, em que a descendência era considerada a partir da linhagem materna. Dessa forma, com a transferência da linhagem para o homem, mudança que, segundo Engels, caracterizou-se como uma das mais profundas revoluções a que a humanidade já conheceu, abriu-se espaço para o surgimento das sociedades organizadas em torno do patriarcado, visto se descobrir no homem a força do trabalho que geraria sustento, riqueza e serviria como moeda de troca, em contraponto à visão fragilizada e incapaz da mulher. Além disso, a partir dessa hegemonia do homem no interior da família, a descendência paternal passa a ser a base para a transferência dos bens, tornando a paternidade algo indiscutível, delegando à mulher a função de reprodutora que deveria preservar a castidade e a fidelidade ao homem. Ao analisar esse cenário de transformação, Engels (1987) afirma que começou aí

> O desmoronamento do direito materno, a grande derrota histórica do sexo feminino em todo o mundo. O homem apoderou-se também da direção da casa; a mulher viu-se degradada, convertida em servidora, em escrava da luxúria do homem, em simples instrumento de reprodução. Essa baixa condição da mulher, manifestada sobretudo entre os gregos dos tempos heróicos e, ainda mais, entre os dos tempos clássicos, tem sido gradualmente retocada, dissimulada e, em certos lugares, até revestida de formas de maior suavidade, mas de maneira alguma suprimida. (ENGELS, 1987, p.15)

Essa nova realidade significou para a mulher a dominação e submissão em relação ao homem, a dependência conjugal, pois somente ao sexo oposto era facultada a possibilidade de romper os laços conjugais, e a redução do seu papel social, passando a ver vista a partir da sua função de reprodutora. Por isso Engels (1987) afirma que a condição de submissão e inferiorização da mulher em relação ao homem não se trata de algo natural, mas de uma construção social que tem suas origens na divisão sexual do trabalho.

A célebre frase da filósofa Simone de Beauvoir "Ninguém nasce mulher: torna-se mulher", postulada no início do segundo volume de seu livro *O segundo sexo,* visa esclarecer exatamente as imposições de ordem sociais a que o sujeito do sexo feminino está exposto, logo após o nascimento, e como a designação do "ser mulher" se elabora através das diferenciações sociais em contraponto ao oposto disso. Ao retomar as considerações que Engels faz em *A origem da família, da propriedade privada e do Estado,* Beauvoir ratifica que foi destronando a mulher que o homem conseguiu se realizar e que ele aproveitou-se do privilégio biológico para manter-se sozinho como um sujeito soberano, sem nunca abdicar desse privilégio ou partilhar com a mulher, que passou a desempenhar o papel de ídolo ou de escrava, condenada então a exercer a função do Outro.

Sem que "o triunfo do patriarcado" (BEAUVOIR, 2009, p.99) fosse o resultado do acaso ou de uma violenta revolução, o homem delega à mulher a condição de ama, de mãe, sem que seu trabalho fosse equiparado ao produzido pelo homem ou valorizado por ele, que sozinho porta os direitos e é capaz de transmiti-los. Ao analisar essa transformação operada nas sociedades primitivas, Beauvoir (2009) retoma a peça *Eumênides*, de Ésquilo, para exemplificar a propagação de que a mulher apenas existiria como uma serva no processo de concepção do filho: "Não é a mãe que engendra o que se chama filho, ela é apenas a nutriente do germe deitado em seu seio: quem engendra é o pai. A mulher, como um depositário alheio, recebe o germe e, aprazendo aos deuses, o

conserva". (ÉSQUILO apud BEAUVOIR, 2009). Embora a necessidade para a reprodução seja da união dos elementos feminino e masculino, recaem sobre o homem os mecanismos de controle sobre o casal, submetendo as vontades da mulher aos domínios dele.

A origem da noção de mulher enquanto posse do homem está relacionada também ao surgimento da propriedade privada e por isso a sua história coincide com a da própria herança. Isso porque o homem, enquanto proprietário, aliena a sua existência na propriedade e passa a gerir sua vida em prol dos bens. Assim, cabe aos filhos cultivar a manutenção da propriedade paterna sem que o pai aceite dividir com a mãe nem os filhos, nem os bens. Mas, além disso, ao vê-la como posse, o homem exige da mulher a virgindade, a subserviência e fidelidade. (BEAUVOIR, 2009).

Ao construir um panorama histórico da condição da mulher em algumas sociedades, Beauvoir (2009) mostra como as alterações encontradas são de ordem cultural, mas não subvertem a relação de submissão e inferioridade a que as mulheres estavam sujeitas, sendo que, quando possuíam, a sua honradez se reduzia às funções de mãe e esposa. Com o surgimento de uma nova ideologia, o cristianismo, a história não se altera positivamente, pois, como afirma a filósofa "A ideologia cristã não contribuiu pouco para a opressão da mulher. (BEAUVOIR, 2009, p.118).

Por ser a mulher a culpada pela indução do homem ao pecado e considerada a parte imperfeita do homem, o cristianismo, através do Velho e do Novo Testamento, ajudou a ratificar a posição de subordinação dela em relação ao homem. A submissão que os homens deveriam devotar para Cristo seria a mesma que as mulheres precisavam mostrar diante dos homens, pois se a carne era maldita, a maldição se iniciava através da mulher. Ela, que fora a porta para o pecado, também seria o acesso ao Diabo, condição que, segundo a Igreja, justificava, em parte, o celibato aos padres, já que se distanciando do matrimônio, eles também se afastavam do caráter perigoso da mulher, vista como uma espécie de homem defeituoso.

Ao analisar a repressão sexual a que a Igreja submetia a mulher, Araújo (2013) corrobora a ideia de dominação do homem sobre a mulher através da afirmação do apóstolo Paulo, na *Epístola aos Efésios*, ao dizer que "As mulheres estejam sujeitas ao marido como ao Senhor, porque o homem é a cabeça da mulher, como Cristo é a cabeça da Igreja... Como a Igreja está sujeita a Cristo, estejam as mulheres em tudo sujeitas aos seus maridos" (SÃO PAULO apud ARAÚJO, 2013, p. 46). A mulher deveria eternamente pagar pelo peso do pecado de Eva, sendo vigiada e controlada pelo homem:

inicialmente pelo pai, pelo irmão, e após o casamento, pelo marido. A perda do paraíso representou para a mulher também a perda da liberdade e da inocência e resultou no ganho do estigma da transgressão, por isso ela representava o perigo para a humanidade, especialmente para o homem, que deve controlá-la constantemente. Para mostrar como era reforçada essa imagem degenerativa da mulher, Araújo cita ainda Heinrich Kramer e Jakob Sprenger, dois religiosos alemães que produziram o tratado de demonologia *Malleus maleficarum*, (também conhecido como "Martelo das Bruxas"), de 1486, em que eles expressam a visão demonizada e imperfeita sobre a mulher:

> Houve uma falha na formação da primeira mulher, por ter sido ela criada a partir de uma costela recurva, ou seja, uma costela do peito, cuja curvatura é, por assim dizer, contrária à retidão do homem. E como, em virtude dessa falha, a mulher é animal imperfeito, sempre decepciona a mente. (KRAMER e SPRENGER apud ARAÚJO, 2013, p.46).

Era a suposta imperfeição feminina que possibilitava uma maior propensão a receberam influências do "espírito descorpificado", e por serem donas de uma língua traiçoeira dividiam com as amigas o que aprendiam sobre arte do mal, da magia, o que inevitavelmente associou a mulher às práticas de bruxaria e feitiçaria. (ARAÚJO, 2013). As mulheres eram acusadas muitas vezes por se reunirem para dividir entre si saberes ligados ao uso de ervas medicinais ou para conversar sobre os problemas ou acontecimentos cotidianos. Em muitos casos a acusação de bruxaria se dava pelo uso do conhecimento adquirido em prol da cura de doenças, o que ameaçava, em alguns casos, a ascensão médica masculina. Havia também uma forte associação entre a repressão sexual feminina e a prática de bruxaria ou feitiçaria, pois se acreditava que esses atos tinham origem na cobiça sexual e visavam o campo afetivo, e segundo a ideia de que existia um desejo mais lascivo e insaciável entre as mulheres, as práticas eram naturalmente ligadas a elas.

O mito das bruxas que surgiu durante a Idade Média esteve fortemente ligado ao controle e à repressão sexual a que a mulher devia se enquadrar. A "caça às bruxas" significou uma maneira brutal de repressão do patriarcado ao feminino e geralmente a acusação se dava devido à prática de crimes sexuais contra homens. A Igreja via na bruxaria e em atos pagãos uma forte ameaça ao seu poder e desde 1320 tudo que estivesse relacionado a isso era considerado heresia e passível de condenação pelo Tribunal da Inquisição. Além da perseguição à mulher em relação a tudo que realizasse

sob sua própria tutela, esse período significou um verdadeiro genocídio do sexo feminino, uma vez que o poder paralelo exercido pelas mulheres consideradas hereges ou bruxas simbolizava uma ameaça à Igreja e ao próprio sistema patriarcal.

De acordo com historiadores, entre os séculos XIV e XVIII surgiram inúmeros registros de heresia, feitiçaria e bruxaria, principalmente contra mulheres, que em muitos casos eram queimadas vivas em fogueiras após terem que, sob tortura, confessar a sua ligação com o diabo. A "caça às bruxas" terminou como começou, sem nenhuma explicação, sendo que a última fogueira acesa data de 1782, na Suiça, momento histórico em que o poder da Igreja já havia passado por forte contestação e não mais contava com a hegemonia medieval. Estima-se que as mortes totalizadas entre estes séculos ultrapassam as cem mil, sendo que cerca de 90% eram mulheres. (BAROJA, 1971).

Assim, ao analisar este panorama geral da Idade Média, com a forte influência Católica, constata-se que não houve transformações significativas em relação aos direitos femininos. Na Europa do Feudalismo, por exemplo, embora não fosse permitido à mulher ser proprietária de um feudo por não ter a capacidade de protegê-lo contra os invasores, foi facultada a possibilidade de as filhas herdarem a propriedade dos pais, porém para que isso fosse possível, ela necessitava de um homem para ser seu tutor, configurando uma situação em que ela somente transmitia a posse sem, de fato, ser possuidora. Quando a Igreja precisou assumir a importância da Mãe do Redentor, houve o desenvolvimento de uma mística religiosa em relação à mulher, inclusive possibilitando o surgimento de um culto que via Deus por meio de uma figura feminina, porém isso em quase nada alterou a condição social da mulher, pois ela continuou sob a absoluta tutela do pai e do marido. Houve a crença também de que a construção do amor cortês e o amadurecimento cultural desse período tenham privilegiado a mulher no sentido de lhe possibilitar mais liberdade. Contudo, ainda que seja inegável certo beneficiamento feminino, especialmente em relação às mulheres nobres, ao usufruir do luxo da conversação, da cortesia e da poesia, não aconteceram modificações profundas na sua condição social. Com o advento da classe burguesa, a realidade se manteve e a possibilidade de liberdade só existia fora do casamento, pois a mulher casada continuava sendo sacrificada à propriedade privada do marido e a dominação sobre ela crescia conforme a riqueza do marido, pois entre os mais ricos, a faceta da família patriarcal se mostrava com mais nitidez. (BEAUVOIR, 2009).

Após o longo período da "caça às bruxas", pouco a pouco as mulheres foram se afastando das tarefas ligadas ao mundo exterior, como ser parteira ou curandeira, o que as isolou ainda mais no ambiente doméstico e as prendeu aos papéis ligados aos cuidados da casa, dos filhos e à castidade. Segundo Muraro (2000), a partir do século XVIII a educação recebida pelas mulheres buscava normatizar a sexualidade, incentivando-as a serem frígidas, visto a vinculação diabólica que o prazer e o orgasmo possuíam. O seu universo se reduziu ao próprio lar, seu conhecimento adquirido foi rebaixado à clandestinidade e seu acesso aos estudos, que havia tido durante a Idade Média certa abertura, se restringiu ao ambiente domiciliar. Isso significou além de um retrocesso, um meio de propagar, de mãe para filha, valores estritamente ligados a uma educação de ordem patriarcal, que eram internalizados e perpetuados sem maiores questionamentos. (MURARO, 2000).

Com a consolidação do capitalismo e todas as transformações culturais, políticas e econômicas que isso trouxe para o século XIX, houve alterações significativas nas relações sociais, o que consequentemente abriu mais espaços e possibilidades de vivências para a mulher. Muitas delas abandonaram o campo e passaram a assumir funções em fábricas e indústrias, o que remodelou o cenário urbano e ofereceu novas alternativas de convivência social. Porém, no campo intelectual, por exemplo, ainda não era facilmente facultada a sua atuação, pois se enxergava a mulher como dotada de uma inteligência inferior ou incompatível àquela do homem. A educação recebida se vinculava fortemente aos padrões de comportamento esperados e à preparação para o matrimônio. Os iluministas chegaram a afirmar no século XVIII que a educação a ser ministrada para as meninas deveria ser como "luzes amortecidas". Jean-Jacques Rousseau, em *Emílio ou da educação* (1762), um dos seus tratados inacabados sobre educação, mais especificamente no quinto livro, *Sofia ou a mulher*, foi categórico ao dizer que tudo que fosse ensinado às mulheres deveria ser relativo aos homens, assim, "Agradá-los, ser-lhes úteis, fazer-se amar e honrar por eles, criá-los, cuidar deles depois de crescidos, aconselhá-los, consolá-los, tornar-lhes a vida agradável e suave: eis os deveres das mulheres em todos os tempos, e o que se deve ensinar-lhes desde a infância". (ROUSSEAU apud PERROT, 2007, p.92). Embora com certa raridade, no Brasil do século XIX, algumas mulheres chegaram a exercer o papel de leitoras e escritoras para alguns jornais e revistas, porém, muitas delas, visando uma melhor aceitação de seus textos e ideais, utilizavam pseudônimos masculinos, o que acusa o tratamento e a recepção que a escrita feminina tinha à época.

Despossuídas de uma educação formal e presas a uma estrutura social conservadora, machista e patriarcal que as submetia e as inferiorizava, as mulheres tiveram a sua história e trajetória contadas através do discurso masculino, que construiu inúmeros estereótipos sobre o sexo feminino e que relegou às mulheres os papéis secundários nos registros ficcionais e socias. Sobre os perigos e equívocos gerados pelo estereótipo, Homi Bhabha afirma que ele não é "simplificação porque é uma falsa representação de uma dada realidade. É uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação" (BHABHA, 1998, p. 117). O que, nesse caso, reduziria o comportamento feminino a determinados perfis e padrões construídos pelo sexo masculino. Ao analisar essa condição de silenciamento e apagamento da participação feminina na construção de um discurso sobre si, Zolin (2004) afirma que hoje a crítica feminista tenta mostrar como

> é recorrente o fato de as obras literárias canônicas representarem a mulher a partir de repetições de estereótipos culturais, como, por exemplo, a da mulher sedutora, perigosa e imoral, o da mulher como megera, o da mulher indefesa e incapaz, e entre outros, o da mulher como anjo capaz de se sacrificar pelos que a cercam. (ZOLIN, 2004, p.170)

Além da construção de estereótipos e do perigo da unitelaridade do discurso masculino, hegemônico e que é tido como referência, há também em jogo a questão da representatividade e da ausência de uma subjetividade feminina que é excluída devido a mecanismos sociais que expurgam para a margem vozes que não são legitimadas socialmente para serem ouvidas. Ao analisar as formas de representação do sujeito subalterno no ocidente, Spivak (2010) constata que há dois sentidos para a palavra "representar": representar como "falar por" e representação como "re-presentação" e eles estão imbricados entre si, embora descontínuos, e por isso, o sujeito precisa agir e falar, sendo o discurso também uma ação. Assim, a autora questiona em sua obra a invisibilidade e a possibilidade e implicações de falar pelo Outro que é representado por um Eu que foi autorizado socialmente para tal. Quem é esse que tem o discurso legitimado para falar sobre o outro? Como é construído esse discurso? Que implicações sociais e políticas estão envolvidas nessa invisibilização do sujeito subalterno? Esses são alguns dos questionamentos feitos ou suscitados por Spivak (2010) através da curta, mas complexa obra *Pode o subalterno falar?*. Ao analisar a violência epistêmica que é construída como tática para invisibilizar e neutralizar a validade do discurso do Outro,

Spivak (2010) afirma que a mulher, principalmente a pobre e negra, sente com mais força as manobras ocultas que são construídas para emudecer e destituir o sujeito da possibilidade de representação.

Michel Foucault, em *A ordem do discurso*, alerta sobre o perigo que envolve os discursos e afirma que sua produção é sempre socialmente "controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm a função de conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (FOUCAULT, 1996, p.9) E para isso são criados na sociedade, procedimentos de exclusão que visam dotar determinados sujeitos de competências que validem e legitimem socialmente o seu discurso e consequentemente interditem a fala do Outro. Essas interdições são também capazes de revelar a ligação do discurso com o poder, afinal, "o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar" (FOUCAULT, 1996, p.10)

Desta forma, ao ser representada através do discurso masculino, a mulher não somente se submete a padrões, perfis superficiais e ao ditame de comportamentos, mas também destituída do direito de se autorrepresentar, de expor a sua subjetividade e experiências de vida, de se constituir enquanto sujeito participante da vida social, enfim, de todo o poder que o discurso é capaz de conferir. Ao analisar o processo de exclusão ao qual a mulher foi submetida dentro do cânone literária, Schmidt (2016) afirma que

> Pelo viés de gênero, a exclusão, historicamente, operou no campo institucional da literatura por meio de práticas políticas no campo do saber e no mundo real que, sob a forma de norma cultural, privilegiaram o estilo de produção do sujeito hegemônico da cultura, o sujeito declinado no masculino. (SCHMIDT, 2016, n.p.).

Através da literatura, espaço privilegiado da representação e da articulação de valores culturais, é possível acompanhar as transformações pelas quais a imagem da mulher passou ao longo dos séculos. Ao se analisar o cenário literário brasileiro do século XIX, momento significativo político e culturalmente e de densa produção, constata-se que subjazem pasmadas representações femininas que colocam a mulher dentro de um universo restrito e calcado em valores da família e do casamento, pois, em oposição a isso, seria enquadrada em perfis socialmente negativos.

A literatura oitocentista brasileira, por exemplo, possui cor, sexo e classe social, pois foi produzida hegemonicamente por homens brancos que pertenciam às camadas

mais abastadas da população. Isso contribui para a construção de um perfil de mulher ainda mais alinhado a determinados padrões, pois além de direcionar sua obra a um público leitor reduzido e muito bem delimitado, há, na maior parte dessas produções, a representação de uma mulher que também pertencia a um contexto social específico. Os raros casos de autoras que chegaram a produzir nessa época quebram em alguns sentidos esse paradigma. Elódia Xavier (1999), em consonância com os estudos desenvolvidos por Elaine Showalter em seu livro *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brönte to Lessing*, afirma que esse período da produção feminina corresponde ao chamado "*feminine*", longa etapa que se caracteriza pela imitação do modo prevalecente na tradição dominante e da internalização de padrões sociais, facilmente reproduzidos. Xavier (1999) elege três autoras como representativas desse período, Maria Firmina dos Reis, Júlia Lopes de Almeida e Carolina Nabuco. A primeira foi responsável pela produção do romance inaugural da prosa feminina na literatura brasileira, *Úrsula*, de 1859, a segunda construiu uma vasta e variada produção literária e a terceira elaborou uma obra de cunho psicológico de maior complexidade, mas que não conseguiu se desvencilhar dos padrões sociais vigentes.

Ao analisar um pouco mais a fundo o perfil da obra das três autoras, Elódia Xavier (1999) traça um paralelo entre elas, mostrando como é possível perceber determinadas alterações ao longo dos anos em relação à reprodução dos padrões ditados por escritores do sexo masculino. Maria Firmina dos Reis, considerada a primeira romancista brasileira com o romance *Úrsula*, contraria o modelo que caracteriza a maior parte dos escritores que produziram durante século XIX, pois era negra e de origem humilde, e encontrou na profissão de professora, assim como muitas mulheres da época, uma saída possível para a atuação social. Contrariando o que era regra nesse contexto social, Telles (2013, p. 412) atesta sobre a atuação de Maria Firmina dos Reis, pois ela "participou da vida intelectual maranhense colaborando na imprensa local, publicando livros, participando de antologias". Porém, conforme assegura Xavier (1999, n.p.), a sua narrativa ainda "reduplica os valores patriarcais, construindo um universo onde a donzela frágil e desvalida é disputada pelo bom mocinho e pelo vilão da história. Contrariando os finais felizes, a narrativa termina com a morte da protagonista, vítima da sanha do cruel perseguidor". Assim, embora produzido a partir da ótica feminina, é possível constatar como os padrões sociais que faziam parte do seu imaginário feminino e da educação recebida não eram desconstruídos a ponto de fazer com que as escritoras reproduzissem valores semelhantes aos encontrados nas narrativas de autoria masculina.

A obra de Júlia Lopes de Almeida também apresenta valores fortemente arraigados nesse contexto patriarcal. A autora, pertencente à alta burguesia, produziu contos, novelas e romances que ajudaram a conhecer mais de perto a sociedade brasileira do século XIX, mas que não foram suficientes para inscrevê-la no *hall* dos escritores importantes desse período.[7] Um dos poucos críticos a se deter mais demoradamente à obra da escritora carioca é José Veríssimo em seu ensaio "Um romance de vida fluminense", em que afirma ser Julia Lopes

> [...] nossa George Sand. Parece-nos mesmo, que não há motivos para, nesse terreno, se fazer comparações e traçar paralelos. Júlia Lopes de Almeida dispunha de personalidade própria, virtude que se evidencia principalmente em seus contos e novelas curtas. Sua obra reflete com brilho e colorido uma época da vida da burguesia rica do Brasil, sem preocupação de crítica social, é verdade, mas com profundo sentimento e compreensão de nossos costumes, preconceitos e falhas. Por vários motivos, pois, Júlia Lopes de Almeida é uma das principais figuras femininas da literatura brasileira. (VERÍSSIMO, 1977, p.149).

Sobre o seu pertencimento à primeira fase caracterizada por Showalter, Elódia Xavier (1999, n.p.) afirma que a escritora é a principal representante do período, pois sua obra é construída "sobre os alicerces patriarcais, sedimentada por rígidas relações de gênero" e nela "As rainhas do lar coroam os finais felizes deste universo ficcional."

Outro importante nome na literatura feminina do século XIX foi Narcisa Amália de Campos, carioca que produziu o livro de poemas *Nebulosas* e teve ativa participação intelectual na época, porém não sem sofrer fortes retaliações, especialmente relacionadas ao gênero. Em seus vários textos que produziu para jornais do período, Narcisa Amália imprime marcas do seu posicionamento fortemente influenciado por ideias europeis liberais, o que nem sempre era visto com bons olhos. A sua poesia, embora reconhecida em quase todo o território nacional, foi reduzida pelos críticos da época à beleza da poetisa, a um "ornamento" para a poesia nacional e à "fragilidade" típica das mulheres. Sua obra acabou soterrada por uma crítica masculina que via no gênero a definição do que seria ou não literatura e na personalidade impositiva da mulher uma ameaça aos padrões patriarcais estabelecidos. (TELLES, 2013).

[7] Uma análise do percurso da obra de Julia Lopes Almeida nas principais publicações da crítica literária sobre o século XIX pode ser feita através do artigo *Júlia Lopes de Almeida e o Cânone Literário:* Memória e Exclusão, de Alex dos Santos Guimarães. Disponível em http://anpuhba.org/wp-content/uploads/2013/12/ALEX.pdf.

Na analise feita por Elódia Xavier (1999), a obra de Carolina Nabuco ainda seria vista como pertencente a essa fase, pois ainda que apresente uma maior elaboração psicológica de seus personagens, não consegue se desvencilhar dos domínios do determinismo biológico, uma vez que em seu romance *A sucessora* (1934) a personagem central somente consegue se livrar do fantasma da mulher estéril e dos conflitos interiores que isso acarretava através da gestação. Essa reprodução de valores patriarcais também pode ser explicada pelo fato de essas mulheres ainda não conseguirem olhar para si e para suas semelhantes a partir de uma desvinculação do que lhes era socialmente pretendido, de uma subjetividade guiada pelas vontades próprias.

Para Xavier (1999), a ruptura com a fase "*feminine*" só acontecerá na obra de Clarice Lispector. As duas fases posteriores, conforme se verá no subcapítulo adiante, são denominadas de "feminist" e "female" e caracterizadas pela contestação dos paradigmas predominantes na produção anterior, especialmente a do século XIX, e uma busca pela autodescoberta e pelo reconhecimento das mulheres enquanto sujeito do discurso que possui representatividade própria e legitimidade para tal construção.

Se na literatura produzida por mulheres durante o século XIX e parte do XX é constatada uma generalidade em relação à reprodução de um discurso que elege como referência o masculino e se baseia em valores patriarcais em sua construção, na literatura de autoria masculina não se constitui raridade encontrar exemplares que cristalizam e degeneram a imagem da mulher, além da construção de critérios estéticos que funcionam como mecanismos para destituir a mulher da possibilidade de pertencimento a um determinado esquema que excluía e alijava o discurso feminino do padrão esperado.

Ao analisarmos a literatura canônica produzida até o início do século XX, além da rarefeita presença de escritoras, é possível perceber como os estereótipos sobre a mulher foram sendo perpetuados ao longo da história por escritores a quem interessava a manutenção de um status social e de um padrão hegemônico em que os valores patriarcais dominavam e, consequentemente, subordinava a mulher. Assim, surgiram os perfis degenerados da mulher angelical e maligna, da donzela casadoura, a mulher esposa-mãe, a meretriz, a negra sensual, abjurada ou submissa, entre tantos outros.

No Brasil do século XVII, a poesia de Gregório de Matos foi responsável por moldar imagens femininas, em certo sentido, muito próximas das musas camonianas e petrarquianas, em que a singeleza, delicadeza e beleza são elementos que possibilitam a sua sublimação. Assim, em um dos seus mais famosos sonetos lírico-amorosos,

dedicados a D. Ângela, ele revela essa faceta que, além de fragilizar e submeter a uma condição de passividade, explora, ao fim, a imagem da mulher bela, mas que usa esse atributo para tentar/provocar o "indefeso" sujeito masculino. Porém, a imagem mais fortemente construída por sua poesia é a que visa satirizar ou diminuir a mulher, principalmente quando se trata da mulher negra. Inúmeros são os poemas de Gregório de Matos que subvertem a retórica camoniana sobre a mulher para erigir um discurso que deságua na degradação feminina, principalmente usando como referência o "corpo obsceno e seus fluidos malcheirosos" (HANSEN, 2004, p. 88). Essa conotação negativa ganha ainda mais ênfase quando se trata da mulher negra, que tem a sua imagem explorada a partir da referência sexual, que a reduz a objeto e reverbera todo o forte preconceito alimentado na época. No trecho abaixo, dedicado à mulata Anica, é possível notar a presença de uma linguagem de maior conotação sexual:

> Tanto deu, tanto bateu
> co'a barriga, e co'as cadeiras,
> que me deu a anca fendida
> mil tentações de fodê-la
> (MATOS, 1990, p. 1065-6).

O refinamento linguístico encontrado nos poemas lírico-amorosos dedicado às mulheres brancas cede lugar a uma linguagem obscena e de forte conotação sexual quando se refere à mulher negra. Confirmando o pensamento da época em que viveu, Gregório de Matos tende em seus poemas a representar a mulher negra ou mulata a partir dos seus atributos físicos e dos afazeres exercidos por ela, reduzindo-a ao sexo, à vulgaridade e ao trabalho.

Na literatura romântica, de bases fortemente burguesas, a representação mais recorrente da mulher estava relacionada ao casamento, à maternidade, e, de modo geral, ao ambiente domiciliar, comprovando como a identidade feminina era moldada e restringida pelo que remetia ao masculino. As donzelas românticas tinham a educação voltada para o matrimônio e o grande fito de vida era encontrar aquele que seria o seu eterno amor, para atravessarem juntos as provações impostas pelo jogo amoroso. Dessa forma, a mulher era enquadrada em estereótipos como frágil, sonhadora, submissa, abnegada e seu futuro seria inevitavelmente o casamento e a maternidade.

Os romances de José de Alencar são exemplos que se enquadram muito facilmente nessas características, e suas protagonistas reafirmam com muita propriedade

essa condição da mulher conforme é alimentada pela literatura romântica de modo mais amplo. Em *Til*, narrativa regionalista que recebeu pouca atenção da crítica quando comparada aos romances urbanos e indianistas de Alencar, é possível encontrar mais uma vez um típico perfil da heroína romântica. A protagonista, Berta, é caracterizada bem aos moldes patriarcais do Romantismo, pois são por sua beleza e bondade que despertam a admiração e o interesse dos homens que vivem ao seu redor, conforme se percebe no trecho que segue:

> Tanto que a avistou, correu a menina a seu encontro e tomando-a ao colo, deu-lhe a comer um punhado de milho que tirou do saco. Farta a galinha da sua pitança, levou-a Berta à bica, para matar-lhe a sede, e lavar-lhe as penas sujas de poeira e cisco. Depois que assim desvelou-se em pensar a pobre ave, dando-lhe a nutrição e asseio, a menina a deitou na palhoça, que a seu rogo fizera Miguel num canto do cercado, para abrigo de sua protegida. Nos gestos de Berta, durante esses cuidados, já não se notava a travessa alacridade que cintilava de ordinário em seus movimentos; e era, pode-se bem dizer, a radiação de seu gênio. Sua graça então era séria; havia em seu lindo semblante uma serena efusão da ternura que fluía-lhe dos olhos meio vendados, e dos lábios descerrados por um riso gentil. (ALENCAR, 1972, p.70).

O fragmento recortado está dentro de um contexto em que Berta encontra uma galinha sura e por piedade do animal resolve dedicar-se ao cuidado dele. Assim, além da recorrente caracterização da personagem por seus atributos relacionados à beleza e benevolência, perpassa todo o romance a ideia de que, como mulher, Berta teria nascido para a maternidade, para o ato de cuidar, pois age como tal diante de animas e de significativa parte dos personagens masculinos da narrativa, a exemplo de Jão Fera, Miguel, Brás. Ao fim da narrativa são a abnegação, a bondade e o instinto maternal de Berta os responsáveis pela sua atitude derradeira, em que foi capaz de abrir mão do próprio destino em prol de cuidar dos outros. Esse tipo de romance servia para reforçar o que se devia esperar da índole e das atitudes femininas, pois a mulher deveria ser capaz do auto-sacrifício e da anulação de si pelo cuidado e regojizo ao outro, especialmente do homem, maior beneficiário desse tipo de atitude.

Entre os inúmeros exemplos que contribuíram para moldar um lugar social fixo e determinado para a mulher, se destacam também aqueles que ajudaram a distribuir papéis muito bem demarcados entre as donzelas casadouras branca, a mulher indígena e a negra. Nesse último caso, sob forte influência de um contexto social que aspirava ao embranquecimento da população, a literatura, conforme exemplificou o poema de

Gregório de Matos, relegou à mulher negra posições ainda mais degradantes, enquadrando-as em estereótipos como a da mulata sensual e objeto do homem branco, mas que nunca serviria para o casamento ou a maternidade, ou, como a personagem Bertoleza, de *O cortiço*, a força de trabalho para o branco, imagens recorrentemente alimentadas pela literatura e ainda hoje perpetuadas.

É esta realidade que Lima Barreto denuncia em *Clara dos Anjos*, romance que produziu no início do século XX e no qual incorporou elementos na composição que estavam fortemente ligados a sua condição racial e social. Iniciado poucos anos após o fim da escravidão, *Clara dos Anjos* é um romance que apresenta o cenário social carioca e metonimicamente brasileiro em relação à condição do negro pós-fim da escravidão, evidenciando as mazelas sociais às quais se submetiam negros e suburbanos contemporâneos de um momento em que se ambicionava transformar o Rio de Janeiro na Paris brasileira. Embora Lima Barreto tenha se preocupado em tratar na obra a situação de esquecimento e das poucas perspectivas dos moradores do subúrbio carioca, a ênfase da sua crítica se direciona a múltipla situação de opressão a que estava submetida a mulher negra dentro dessa realidade.

É inevitável perceber que a personagem Clara dos Anjos é moldada, até certo ponto da narrativa, conforme alguns estereótipos alimentados pela elite acerca da mulher negra: baixa autoestima, provocada pelo pensamento de inferioridade racial e social, educação fragilizada e o desejo de estabelecer matrimônio com um homem branco como forma de ascensão social, o que acontecerá durante o desenvolvimento da trama. A exacerbada proteção oferecida pelos pais, a visão romântica do mundo favorecida pelas modinhas, a ingenuidade e delicadeza de Clara no primeiro momento da narrativa fazem com que ela se torne um alvo fácil para Cassi Jones, rapaz branco famoso por tocar modinhas e por ter deflorado inúmeras moças, especialmente negras e mulatas. Isso acontecia, pois Cassi representa na obra os homens brancos que viam nas mulheres negras um alvo fácil já que, ao deflorá-las, não teriam quaisquer problemas futuros, visto a imagem depreciativa e de subordinação que a sociedade nutria acerca da mulher negra, segundo a crítica de Lima Barreto.

Sem amparo e por ingenuamente acreditar nas falácias amorosas de Cassi Jones, Clara se torna mais uma vítima dele. E mesmo após o defloramento, a gravidez e o abandono, é o desprezo da família do rapaz, pela sua condição de mulher negra e pobre, que consegue despertar nela a consciência de seu lugar naquela estrutura social muito

bem engendrada. É isso o que relata o narrador onisciente nas páginas finais do romance:

> A educação que recebera, de mimos e vigilâncias, era errônea. Ela devia ter aprendido da boca dos seus pais que a sua honestidade de moça e de mulher tinha todos por inimigos, mas isto ao vivo, com exemplos, claramente... O bonde vinha cheio. Olhou todos aqueles homens e mulheres... Não haveria um talvez, entre toda aquela gente de ambos os sexos, que não fosse indiferente à sua desgraça... Ora, uma mulatinha, filha de um carteiro! O que era preciso, tanto a ela como às suas iguais, era educar o caráter, revestir-se de vontade, como possuía essa varonil Dona Margarida, para se defender de Cassis e semelhantes, e bater-se contra todos os que se opusessem, por este ou aquele modo, contra a elevação dela, social e moralmente. Nada a fazia inferior às outras, senão o conceito geral e a covardia com que elas o admitiam... (BARRETO, 1948, p.200).

Pelas reflexões finais propostas pelo romance, se observa que Lima Barreto reproduz em *Clara dos Anjos* alguns dos estereótipos construídos socialmente sobre a mulher negra para, além de denunciar a invisibilidade, a violência e a opressão a que eram submetidas as mulheres de ascendência negra, possibilitar uma tomada de consciência acerca da perversidade moral e do jugo de inferioridade que a sociedade intentava impor sobre essas mulheres, impelindo-as, de algum modo, a subverter esse perverso quadro social. Na narrativa isso se torna mais claro quando é analisado o ponto de vista sobre o qual a obra se constrói, pois embora ainda seja produzida a partir da ótica masculina, há em *Clara dos Anjos* uma sutil mudança de paradigma em relação ao modo como a mulher era retratada até as primeiras décadas do século XX.

Foi somente ao longo do século XX, após diversas lutas dos grupos feministas e transformações sociais operadas pelo capitalismo, que a mulher recebeu o reconhecimento de sua capacidade de falar de si, tendo o seu discurso legitimado como social e culturalmente válido, o que possibilitou uma construção mais múltipla e crítica acerca do seu papel social e um deslindamento da violência simbólica e dos motivos relacionados ao seu apagamento ao longo da história e da ausência discursiva que lhe foi imposta ao longo dos séculos. Isso gerou uma reorganização dentro do próprio campo literário, no que diz respeito a noções sobre "cânone" e "gênio", por exemplo, e nos próprios rumos da história, ao desestabilizar versões construídas como únicas e impassíveis de questionamentos, conforme se verá adiante.

3.2 Ficção histórica de autoria feminina

Ao longo do século XX, é possível perceber as mudanças de paradigma quanto à representação feminina dentro da literatura. As transformações ocorridas estão relacionadas duplamente ao avanço da participação social da mulher a partir desse período, pois além de uma maior inserção nas diversas esferas da sociedade, consequentemente houve uma maior abertura e receptividade à escrita das mulheres. Diante da histórica marginalização da produção literária feminina pela tradição e pelo cânone literário, Nelly Richard (2002) questiona em seu ensaio "A escrita tem sexo?" quais são as referências e valores de gênero possíveis de se encontrar nas obras agrupadas dentro da expressão "literatura de mulheres" que as distingue dentro de um sistema maior e que podem classificar uma escrita como "feminina".

Segundo Richard (2002), uma resposta lançada por algumas críticas literárias feministas se relaciona ao modo expressivo e à temática presente na literatura feita por mulheres. Assim, existiria um "estilo" feminino e um argumento literário próprio que são inerentes à escrita das mulheres e que se ancoram numa concepção representacional da literatura em que o texto nada mais seria que uma mostra realista das experiências vivenciadas, o que asseguraria a "'autenticidade' da condição-mulher". (RICHARD, 2002, p.130).

A falha desse tipo de crítica está em conceber o texto como algo naturalista, em que serão vinculados conteúdos oriundos de experiências experimentadas, e a partir de uma perspectiva realista, concepção que despreza toda a potencialidade sígnica oferecida pela escrita e as possibilidades que as obras literárias têm em desestruturar e desestabilizar os códigos narrativos através dos próprios mecanismos linguísticos, pondo em risco as bases referencias do universo ficcional e questionando a suposta "verossimilhança dos mecanismos de personificação e identificação feminino-literária" (RICHARD, 2002, p.130). Também, Richard (2002) aponta outra fragilidade presente nessa caracterização da escrita feminina: a associação existente entre um conteúdo literário "feminino" e uma essencialização dessa identidade a partir de uma concepção que torna imutável e engessada a relação do que é escrito por mulheres e o que se espera dessa produção, desconsiderando, mais uma vez, as conexões moventes que a "identidade" e a "representação" podem adquirir no processo de escrita, e das inúmeras possibilidades do devir mulher.

Construída na cultura e ancorada em sistemas simbólicos e discursivos, conforme afirma Silva (2000), a identidade é cambiante porque a própria linguagem vacila, já que o signo é sempre marcado pelo adiamento da presença da coisa ou do conceito que ele significa. Dessa forma, fixar uma identidade como única, além de possibilitar a construção de uma forma de hierarquização das identidades, torna-se um processo que sempre recai no campo da impossibilidade, visto a movência que ela tende a adquirir. Quando se trata da identidade de gênero, as explicações para a hegemonia masculina são buscadas a partir de argumentos biológicos, o que faz com que a fixidez dessa identidade seja dada pela própria natureza e não pelos construtos culturais, porém, de acordo com Silva (2000, p.86), trata-se da "demonstração da imposição de uma eloquente grade cultural sobre a natureza", e por isso nada mais são que interpretações que impõem um significado sobre uma matéria silenciosa. Isso confirma o quanto os essencialismos são culturais e têm sua origem no processo de fixação das identidades. Assim, definir a escrita feminina pelas marcas temáticas e estilísticas que ela pode apresentar é direcionar a produção literária feita por mulheres ao caminho da essencialização e da fixidez identitária que subtrai da escrita feminina todas as possibilidades de construção e desconstrução do texto e das representações.

Há ainda, no âmbito do questionamento sobre o que marcaria o valor da diferença entre escrita feminina e a masculina, uma resposta oferecida recorrentemente por escritoras mulheres que também se instaura num campo problemático e perigoso. Muitas delas preferem acreditar que não há distinções entre a escrita masculina e a feminina, que a linguagem seria neutra, resposta dada sob a ameaça de rebaixamento da escrita feminina à categoria de particular diante de uma geral ocupada pelo masculino-universal. Ao analisar esse desvio que tenta ser empreendido por algumas escritoras, Richard (2002) considera esse posicionamento uma forma de reforçar o poder hegemônico e suas estratégias para continuar atribuindo ao masculino a capacidade de representar o universal e a neutralidade da língua, num subterfúgio perverso e violento que apaga as diferenças e subordina toda a produção literária às marcas dominantes do masculino-universal. É diante desses mecanismos de autoritarismo frente às marcações da autoria literária que a crítica feminista esclarece sobre a necessidade de criação de um "sistema de referências autonomamente feminino, que não obrigue as obras das mulheres a serem lidas através de um dispositivo alienante de interpretação social, que falseia suas características ou marginaliza as suas singularidades. (RICHARD, 2002, p.131).

Para além de tentar definir uma escrita como "feminina", o que privaria o feminino de todos os trânsitos relacionais possíveis, tanto no plano da cultura quanto na esfera de uma escrita em devir, Richard (2002), baseada na ideia de Josefina Ludmer de que toda escrita é assexual, bissexual e unissexual e na afirmação de Julia Kristeva de que a escrita aciona o cruzamento interdialético de várias forças de subjetivação, considera que é numa ação de forças opostas e representativas do masculino e do feminino, atuando conjuntamente, que a escrita é polarizada para um dos lados. A força masculina é caracterizada como raciocinante-conceitualizante e se impõe diante da feminina no processo de subjetivação criativa quando se estabelece na escrita a norma estabilizante, já a feminina, denominada de semiótico-pulsante, se efetiva como predominante na escrita quanto constitui a vertigem desestruturadora. É isso que possibilita que se possa falar, mais do que em escrita feminina, mas uma feminização da escrita, definida pela autora como um processo

> que se produz a cada vez que uma poética, ou uma erótica do signo, extravasa o marco da retenção/contenção da significância masculina com seus excedentes rebeldes (corpo, libido, gozo, heterogeneidade, multiplicidade), para desregular a tese do discurso minoritário. Qualquer literatura que se pratique como *dissidência da identidade*, a respeito do formato regulamentar da cultura masculina-paterna, assim como qualquer escrita que se faça cúmplice da ritmicidade transgressora do feminino-pulsátil, levaria o coeficiente minoritário e subversivo (contradominante) do "feminino" (RICHARD, 2002, p. 133, grifos da autora)

Além de desvincular a escrita feminina de um processo de naturalização, em que o determinante biológico "ser mulher" consequentemente teria como coincidência uma identidade de gênero, essa perspectiva alarga as possibilidades acerca da produção de uma escrita que desarticule padrões da masculinidade hegemônica e possa explorar as potencialidades transgressoras oferecida pelos signos no que diz respeito à linguagem e à identidade, o que, inclusive, não restringe nem condiciona a produção do exercício crítico da feminização à mulher. Ao desconstruir as conexões redutoras que são tradicionalmente enredadas entre o biológico e o cultural e que tendem a dirimir a identidade feminina a uma homogeneidade, são acionadas subjetividades múltiplas que deslocam e reorganizam, dentro de um contexto de subversão e pluralização, representações que desarticulem as que foram cunhadas de forma unificadora pelo cânone e construam novas possibilidades de identificação. Nesse intento, ainda que seja importante compreender que, em muitos casos, a consciência crítica feminina seja

determinante dentro desse processo, ser mulher não basta para definir uma escrita como feminina, já que ela precisa operar uma transgressão acerca do que foi instituído pela escrita hegemônica masculina.

Dentro da literatura brasileira, segundo a leitura de Xavier (1999), Clarice Lispector foi a primeira autora a quebrar o paradigma estético e ético da literatura de bases patriarcais e que se lançou a questionamentos ligados à condição da mulher e as relações de gênero por meio de uma estética que desarticulava, de certo modo, padrões já assimilados pelo cânone, porém sem que sua obra se aproximasse do panfletário. A literatura de Clarice Lispector inaugura uma força criativa de autora feminina e pode ser enquadrada na fase da literatura produzida por mulheres a que Elaine Showalter denomina como "feminist". De acordo com a autora, essa segunda fase, dentre as três fases definidas por ela, é caracterizada por uma espécie de ruptura, pela busca de direitos e autonomia, ao mesmo tempo em que produz uma crítica aos padrões e valores instituídos. (XAVIER, 1999, s.p.)

Ao construir uma trajetória acerca da literatura de autoria feminina do Brasil ao longo do século XX, Xavier (1999) destaca autoras que tornam visíveis através de suas obras as diferenças sociais no que diz respeito à mulher e questionam valores centrados no patriarcalismo. As obras de Patricia Bins, Lya Luft, Sônia Coutinho e Márcia Denser se enquadram dentro de uma realidade social pós-efervescência dos primeiros movimentos feministas e da publicação da obra magna de Beauvoir, *O segundo sexo*, em 1946, e por isso se preocupam marcadamente em problematizar os ganhos, os desafios e as contradições advindos nas novas configurações sociais estabelecidas no decorrer do século XX. Em síntese, Xavier (1999) afirma que as narrativas produzidas por mulheres até a década de 1990 no Brasil se centram nas questões relacionadas ao gênero, desvelando as assimetrias sociais relacionadas à mulher, inclusive as frustrações advindas dos ganhos das lutas feministas. Em se tratando da produção das quatro autoras analisadas ao longo do ensaio, Xavier (1999) afirma que,

> Se, em Patrícia Bins, a trajetória das personagens as leva ao autoconhecimento, através da individuação, o processo é doloroso e exige o abandono de todas as máscaras; não se trata de uma vitória, porque as narrativas terminam em dois pontos. Com Lya Luft, o trágico e o grotesco se articulam para desvelar as regras desse jogo sujo, onde a mulher é sempre perdedora. Márcia Denser tenta subverter essas regras, criando uma personagem caçadora, que acaba, porém, caçada e degradada; enquanto Sônia Coutinho desloca suas protagonistas no espaço em busca de uma realização que não se dá,

> porque se o esquema tradicional é sufocante, a liberação não satisfaz. É um beco sem saída… (XAVIER, 1999, s.p.)

Ainda que estas narrativas não apontem soluções palpáveis para a crise que se instaura sobre o sujeito feminino após os ganhos feministas e a consequente reconfiguração dos papéis sociais, é notável a construção de representações que expandem as possibilidades identitárias moldadas pelas narrativas de autoria masculina e problematizam questões ligadas à autoria, cânone e tantos outros conceitos construídos sob o ditame hegemônico patriarcal que alijaram para a margem a literatura produzida por mulheres. Assim, podemos ler nessas obras o lançamento de uma semente literária que vai culminar na contestação do lugar de fala e da autoridade masculina diante da mulher e na reivindicação de uma identidade plural e em devir. Ao analisar esse contexto de produção literária feminina no Brasil, Luiza Lobo (2002, p.108) constata que foi realmente durante a década de 1970 que as mulheres se firmaram na literatura nacional, adotando uma visão de mundo, mais pessoal, psicológica, voltada para o eu interior, num diálogo íntimo, numa linguagem introspectiva e elaborada", tendo Clarice Lispector como uma forte influência e uma figura importante para a ficção da época.

Na leitura que Elódia Xavier faz da literatura brasileira, somente nas obras produzidas a partir da década de 1990 é possível perceber uma saída para os questionamentos lançados pela literatura feminina das décadas anteriores. Além de oferecer respostas, essa produção constrói também uma nova identidade para a mulher e se desliga, enfim, das representações calcadas sobre a noção de gênero, já que muitas delas deixam de estabelecer a origem dos conflitos nas relações de gênero, o que propicia um desenho identitário livre do peso da tradição. Conforme as ideias de Richard (2002), é somente após esse desligamento do determinante naturalista entre gênero e identidade que se torna possível exercer de modo extensivo a prática contestatória dos valores hegemônicos.

Foi com a publicação da tese de doutorado de Kate Millett, *Política sexual*, em 1970, que a crítica literária feminista ganhou força e começou a questionar as práticas patriarcais reproduzidas e disseminadas através da literatura. Em sua obra, entre outras coisas, Millett analisa a presença da ideologia patriarcal em manifestações artísticas e em contextos históricos importantes entre o século XIX e XX, evidenciando como a mulher esteve submetida a um controle de pensamento e de comportamento nesse

período, e quais foram os indícios de uma revolução sexual em prol da libertação da mulher da condição de subordinação tradicional. Em sua leitura, a autora mostra, por exemplo, como a psicanálise freudiana poderia ter contribuído para a leitura de opressão a que estava submetida a mulher, caso Freud enviesasse sua interpretação sobre a personalidade feminina a partir das hipóteses sociais, lendo-a através do cenário de sociabilização a que estava subordinada e não restritamente pelo viés da subjetividade.

A crítica literária feminista passa, a partir de então, a buscar as origens de um discurso masculino que recorrentemente reserva à mulher representações que recaem na concepção de um sujeito inferiorizado e que cria para isso explicações pautadas na naturalização, na essencialização e na universalidade de um sexo mais fraco. Além desse apagamento histórico da imagem da mulher, são criados subterfúgios de ordens diversas que possam, ao mesmo tempo, mascarar a invisibilidade feminina e justificar os registros históricos restritos ao universo masculino.

Ao repensar o processo de construção da história literária, Ria Lemaire (1994) afirma que se trata de uma historiografia erigida, assim como os discursos das ciências humanas, sob forte preocupação em apresentar uma genealogia como uma tradição única e ininterrupta, de modo a excluir e desqualificar as vozes e versões de indivíduos que por motivos ligados a ideias, raça, sexo ou nacionalidade, por exemplo, não se enquadram dentro do sistema. É com a pretensão de criar uma história unilateral e uma tradição única que a historiografia literária se serve de conceitos "como o gênio, o autor, o herói, o personagem e o tema, e por outro, tradição, unidade, originalidade e criatividade" para instituir um padrão e deixar esconsas as estruturas sociais que são responsáveis segregar e silenciar os discursos heterogêneos.

Para Foucault (1996), é por estar relacionado ao desejo e ao poder que o discurso é controlado e interdito em toda sociedade. Esse controle e repressão são mecanismos utilizados pelos sujeitos que detêm o direito de falar para limitar ou mesmo silenciar o discurso dos que socialmente não foram investidos para tal cargo, e historicamente tal interdição reincide sobre sujeitos identificados pelo sexo, raça e/ou classe social.

É sobre a centralidade e a tentativa de unicidade da versão histórica masculina construída através do viés literário, que deixa de fora a diversidade das versões dos que foram marginalizados por esse discurso em prol de manter-se no centro às custas da exclusão, que a crítica literária feminina se ancora para reclamar o direito à voz para os que foram silenciados, além de desestabilizar a validade da representação feminina

construída a partir dessa ótica masculina canonizada, que tende inviesadamente ao menosprezo quanto à importância da atuação da mulher ao longo da história.

Passada a fase de contestação acerca do apagamento dentro do cânone literário das versões que conferissem diversidade e pluralidade aos discursos sobre a história e das representações sobre o feminino forjadas a partir de estereótipos que relegavam as posições mais subalternas para as mulheres, a crítica literária direcionou sua atenção à produção de autoria feminina que crescia "à medida que o feminismo foi conferindo à mulher o direito de falar", [...] agora "imbuída da missão de 'contaminar' os esquemas representacionais ocidentais, construídos a partir da centralidade de um único sujeito (homem, branco, bem situado socialmente), com outros olhares, posicionados a partir de outras perspectivas." (ZOLIN, 2009, p.106)

Ao ser inserida como presença e voz ativa na literatura, a mulher "desnaturaliza" a visão de um cânone tradicional centrado sobre o homem, revela a importância de valorizar as diferenças e as alteridades e se torna responsável pela revisão do passado literário e social, inscrevendo na história a participação feminina e abalando as "certezas" historicamente construídas pela perspectiva falocêntrica. É dentro desse contexto que emerge a forte relevância dos romances históricos produzidos por mulheres a partir do século XX. Essas narrativas se enquadram com facilidade nos pressupostos históricos articulados pela Nova História e se alinham aos questionamentos da pós-modernidade, principalmente no que diz respeito à impossibilidade de um acesso total ao passado.

Na América Latina, o romance histórico de autoria feminina assume uma importância ainda maior quanto comparado à literatura europeia, por exemplo, pois se trata de construir uma representatividade de mulheres em nações que passaram pelo processo de colonização e que, além disso, se viam historicamente em uma posição de subalternidade por características relacionadas à raça, à classe social, etc. Também é relevante destacar que muitas dessas narrativas foram produzidas em contextos históricos de países que passaram por processos ditatoriais, período de forte cerceamento das liberdades políticas, e que, por isso, este discurso feminino tem também o objetivo de evidenciar a importância da participação feminina nesse processo. Eis o caso de obras como *Hasta no verte Jesús mio* (1969), de Lena Poniatowska, *La guerrilla tupamara* (1970), de María Esther Gilio, *Tropical Sol da Liberdade* (1988), de Ana Maria Machado e *Una sola muerte numerosa* (1996) , de Nora Strejilevich.

No Brasil, é expressiva a produção de romances históricos de autoria feminina. O objetivo que norteia a maior parte dessas obras é repensar a construção da história a partir dos seus equívocos e silenciamentos ao relegar ao limbo a participação que negros, pobres e mulheres tiveram dentro de um modelo de sociedade erigido com base numa cultura hegemônica e falocêntrica. Especialmente quando se debruçam sobre a figura da mulher, essas narrativas desvirtuam uma concepção da tradição literária em que as personagens femininas eram coadjuvantes de suas histórias de vida para colocar a mulher como sujeito ativo da narrativa e de sua própria história.

Ao construir um panorama do romance histórico de autoria feminina no Brasil, Cristina Sáenz de Tejada (2004 apud GÄRTNER, 2006) divide-o em três distintos períodos: o período da pós-independência, após 1930 e de 1950 em diante. O primeiro período é iniciado pelo romance D. Narcisa de Villar: legenda do tempo colonial (1859), de autoria de Ana Luísa de Azevedo Castro. Nele já é possível perceber algumas transformações quando comparados aos romances de autoria masculina, pois a narrativa se constrói a partir do olhar feminino e é possível constatar uma subversão social pela fato de seu protagonista enfrentar algumas situações em busca do que imaginava ser a sua felicidade. Ainda que não quebre com muitos paradigmas do período, já que o destino e a felicidade da mulher estariam no amor romântico, é importante considerar a presença feminina como articuladora de um discurso sobre si, ainda que envolvido em algumas amarras patriarcais. (TEJADA 2004 apud GÄRTNER, 2006).

A partir de 1930, segundo a autora, tem início o segundo período, marcado por obras que se aproximam do modelo scottiano por usar os acontecimentos históricos como pano de fundo para as narrativas, e por isso apenas se diferenciando do momento anterior devido à maior importância que a história adquire nas obras. Um dos exemplos do período é o romance de Ofélia Fontes, escrito em parceria com o marido, *Um Reino semMulheres* (1932). Na década seguinte, a escritora lançou *O gigante de botas* (1941), romance produzido já sem a co-autoria do companheiro. São também desse período dois importantes romances históricos de autoria feminina: *Diamantes Pernambucanos* (1933), de Josefa Farias e *A Infanta Carlota Joaquina* (1937), de Cecília Bandeira de Mello. O primeiro, embora não centre a narrativa em figuras femininas ou não traga nenhuma nova técnica literária, reconta a história da Inconfidência mineira a partir da ótica de Michel Jobard, personagem fictício, e ajuda a preencher algumas lacunas deixadas pela história oficial, conforme característica amplamente encontrada nos romances históricos produzidos a partir da segunda metade do século XX. Já o segundo,

A Infanta Carlota Joaquina (1937), inova ao apresentar a história a partir da perspectiva feminina, Carlota Joaquina, oferecendo a uma personagem secundária na história do Brasil importância e possibilitando que os fatos sejam mostrados a partir de outra ótica que não a masculina. Há ainda nessa fase outros exemplos de romances que iniciam uma subversão quanto ao centramento feminino em suas narrativas e à abordagem de temas desprezados pela histórica oficial, embora neles sobressaísse a construção de um modelo histórico nos padrões scottianos. (TEJADA 2004 apud GÄRTNER, 2006).

A terceira e última, já englobando produções recentes, é contemporânea do surgimento no novo romance histórico, conforme as datações feitas Aínsa (1991) e Menton (1993), e é marcada por um *boom* em relação à produção de romances históricos. Para a pesquisadora, as obras desse período recente se enquadram em dois segmentos: aquelas voltadas para uma narrativa de fundação nacional e as que visam reescrever os fatos históricos através de mecanismos discursivos como a paródia e o pastiche, recuperando personagens históricos colocados na condição de coadjuvantes na historiografia oficial. Uma das representantes desse período é Dinah Silveira de Queiroz, que publicou em 1954, *A muralha*, livro que abre essa última fase e reconta a descoberta de São Paulo por meio da história do bandeirante Carlos Pedroso Silveira. Há nas narrativas dessa autora uma preocupação em utilizar o ponto de vista das mulheres para recontar a história, desestabilizando o modo como a história oficial foi construída ao desprezar esse tipo de perspectiva.

Duas autoras de grande importância para o romance histórico atual são Nélida Piñon e Ana Miranda. Piñon publicou, em 1984, *República dos Sonhos,* romance narrado a partir da perspectiva de Breta, neta de Madruga, imigrante galego sobre quem a narrativa se centra. A história contada, ao mesmo tempo em que revela os desafios dos imigrantes galegos que vieram para o país no final do século XIX, reconstrói o período histórico do governo de Getúlio Vargas, entre 1930-1945. Com essa narrativa Nélida Piñon inscreve-se como a autora de um grande romance histórico que discute, ainda que paralelamente, o processo de construção da nação.

Na obra de Ana Miranda são inúmeros os romances de viés histórico. Embora já produzisse desde a década de 1970, é com a publicação do seu primeiro romance, *Boca do inferno* (1989), que a autora passa a ser nacionalmente conhecida. Além de ter sido responsável pelo reconhecimento da produção artística de Ana Miranda (que costuma ilustrar com os próprios desenhos as suas obras literárias), *Boca do inferno* angariou para a escritora prêmios nacionais importantes e a presença nas listas dos autores mais

vendidos do país. Neste livro, a autora recupera o contexto social e histórico da Bahia no século XVII, especialmente através da vida dos representantes do Barroco brasileiro, Gregório de Matos e Antônio Vieira. Diante do sucesso do livro frente ao público e à crítica, a autora, como se verá adiante, dedicou alguns de seus romances posteriores à reconstrução literária e histórica da vida de outros nomes importantes da literatura brasileira, como Augusto dos Anjos em *A última quimera* (1995), Clarice Lispector em *Clarice* (1999), Gonçalves Dias em *Dias e Dias* (2002) e José de Alencar em *Semíramis* (2014).

A contribuição ainda mais significativa oferecida pela escritora cearense para a construção das narrativas históricas de autoria feminina está nos romances *Desmundo* (1996) e *Amrik* (1997), pois neles a autora se preocupa em contar partes importantes da história da nação a partir do ponto de vista feminino, conforme será analisado no capítulo posterior.

Ao longo dessas últimas décadas outras escritoras, com menor reconhecimento, também produziram romances pautados na reconstrução de um passado histórico. Alguns exemplos são as obras de Tânia Jamardo Faillace, com *Adão e Eva* (1995), Helena Moura, com *O ouro da liberdade: história de Chico Rei* (1997); Isolina Bresolim Viana, com *Masmorras da Inquisição: memórias de Antônio José da Silva, o Judeu* (1997); e Helena Whately, *Os seios* de Eva (1998).

Em seu livro *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*, Antônio Esteves constrói um amplo panorama do romance histórico no país, especialmente os produzidos nas últimas décadas até o ano de 1997. Entre os inúmeros títulos produzidos o autor destaca a presença feminina através de nomes como Dinah Silveira Queirós, Virgínia G. Tamanini, Maria Alice Barroso, Masslowa Gomes Venturi, Nélida Piñon, Maria José de Queirós, Ana Miranda, Maria C. Cavalcanti, Vera Teles, Ivanir Callado, Luzilá Gonçalves Ferreira, Raquel de Queiroz, Ângela Abreu, Heloísa Maranhão e Vera de Vives, evidenciando a forte produtividade de romances históricos que recontam a história agora a partir do lugar de fala das mulheres.

A produção de narrativas históricas de autoria feminina demarca a participação ativa da mulher na esfera social do ontem e do hoje. Essas narrativas são responsáveis por acionar uma presença da visão da mulher sobre as estruturas sociais do presente e do passado ao deslindar, embora esconso na historiografia oficial, o quanto o envolvimento feminino foi importante para a efetivação dos acontecimentos históricos. Ao se inserir em uma tradição literária tão relevante para o processo de construção do

conceito de nação, por exemplo, como se configura o romance histórico, a mulher inscreve-se como um sujeito ativo na tessitura de uma memória individual e coletiva, reivindicando o seu espaço que outrora foi apagado por uma posição que tentava instituir-se como totalizadora e universalizante, concepção que as narrativas escritas por mulheres contribuem para "dessacralizar". É inegável também a importância dessas narrativas para a construção de uma representatividade feminina que possibilita desarticular imagens historicamente engendradas sobre a mulher a partir da percepção masculina, constituindo uma identidade legitimada, em muitos casos, pelo próprio lugar de fala.

4 *DESMUNDO*: TRAVESSIA E ENCONTRO DE MUNDOS

4.1 Entrando no *Desmundo*

Ao analisar o imediato cenário literário brasileiro pós-ditadura militar, percebe-se a notável importância que as narrativas de cunho memorialista e autobiográfica ganharam frente à possibilidade de contar ao futuro as experiências do período ditatorial a partir da perspectiva daqueles que vivenciaram pessoalmente os anos de chumbo e, em muitos casos, as memórias dos que retornavam após anos de exílio político. Embora esse tipo de narrativa tenha estado em voga também no Modernismo, segundo Silviano Santiago (2002), há sensíveis diferenças nas construções dessas narrativas nos dois períodos em questão: enquanto aos modernistas interessava expandir o relato pessoal para o âmbito familiar e dar uma ênfase à fase da infância, aos ex-exilados o período adulto e a experiência intimamente pessoal tinham mais importância, o que daria um caráter mais memorialista ao texto dos modernistas e um cunho marcadamente autobiográfico à produção das décadas de 1970/80. Além do forte viés político adquirido por esses relatos autobiográficos, há ainda a relevância histórica que eles possuem por significarem mais uma fonte de conhecimento acerca dos anos de ditadura militar, principalmente por representarem a possibilidade de acesso às versões ditas não oficiais, e que "devem servir de ponto de referências para interpretações que apresentarão menor conivência com a situação repressiva" (SANTIAGO, 2002, p.39).

Estas narrativas também estão inseridas em um processo em que sujeitos e grupos sociais específicos que não eram autorizados a falar passam a contar as suas versões do passado e, mais que isso, começam a ser ouvidos e inseridos como parte ativa e significante da história. Para Santiago (2002, p.40-41), é difícil definir no contexto brasileiro quando esse movimento teve início, mas duas atitudes podem ser assinaladas como responsáveis pelo aflorar da questão das minorias no país: "A primeira é a descrença nos processos revolucionários em que o intelectual é o único idealizador e porta-voz das aspirações populares", impossibilitando, a partir desse comportamento autoritário, que o Outro seja autorizado a falar de si, e "a descoberta de que o tecido social é feito de diferenças apaixonadas e que a negação das diferenças (com vistas a um projeto único para todos) é também o massacre da liberdade individual, o recalque das possibilidades mais autênticas do ser humano".

Neste movimento em que os diferentes grupos sociais passam a questionar o seu lugar de fala e a apropriação do discurso sobre si dentro da literatura, o que está em jogo é o poder da legitimidade do que é dito sobre si e o mundo a sua volta, consentido a sujeitos muito específicos ao longo da história. Por isso a presença dessas novas vozes outrora "não autorizadas" no campo literário provoca "ruídos e desconforto", já que elas também são responsáveis "pela abertura de novas abordagens e enquadramentos para se pensar a literatura; ou, ainda, pelo debate da especificidade do literário, em relação a outros modos de discurso, e das questões éticas suscitadas por esta especificidade" (DALCASTAGNÈ, 2012, p.13)

Os novos sujeitos que são acionados na literatura respondem, dentro de um panorama mais amplo, a questionamentos e transformações operados através dos paradigmas pós-modernos que passam a construir novos rumos para o discurso literário. Dentro do contexto brasileiro, isso coincidiu com uma forte mudança do mercado, com a profissionalização de escritores, uma integração das editoras e o surgimento de *best sellers* de caráter histórico que recuperam o mito fundador, questões ligadas à identidade e história da nação. Porém, o que difere as narrativas históricas produzidas no final nas décadas finais do século XX da maior parte da ficção de cunho histórico anterior é o modo como esse passado é recuperado, pois, como afirma Hutcheon (1991, p.20), o pós-moderno é "fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político" e utiliza dessas bases para questionar o modo como o presente é pensado e compreendido, através desse retorno ao passado. Assim, a retomada da história empreendida pelas narrativas pós-modernas está imbuída de um cunho crítico reflexivo e destituída de qualquer caráter nostálgico, e por isso a ironia, a paródia e o pastiche se constituem meios de repensar, rasurar, subverter o passado a partir dessas ficções.

No contexto brasileiro, houve uma proliferação de romances com temática histórica nas últimas décadas, e os motivos que expliquem essa popularização são vários. Esteves (2010), por exemplo, aponta para um desejo de fuga para o passado e a necessidade de recuperação de heróis e outros modelos que possibilitem uma visão mais lúcida da realidade atual. Na extensa lista de romances históricos produzida por Menton (1993) em seu já citado estudo, entram inúmeros exemplares brasileiros, alguns dentro dos parâmetros tradicionais scottianos, outros alinhados nas características do novo romance histórico. Para o crítico canadense, o grande número de romances históricos produzido pelos países da América do Sul e Central tem ligação também com as

comemorações do Quinto Centenário da Descoberta das Américas, que acabaram fomentando um maior interesse pelo passado nas nações, o que não foi diferente no Brasil. A famigerada e questionada comemoração pelos 500 anos do descobrimento do país também deu vazão para o surgimento de romances que visitavam a história da nação a partir de uma perspectiva de confronto e crítica ante ao passado e seu registro nos documentos oficiais. *Meu querido canibal* (2000), coincidentemente publicado por Antônio Torres em meio aos inúmeros discursos e atividades oficiais em prol da comemoração dos 500 anos da chegada dos portugueses, pode ser considerado um romance exemplar dos desdobramentos discursivos gerados a partir das inquietações acerca do que o país tinha para comemorar após cinco séculos da presença nas terras brasileiras dos colonizadores.

Durante os eventos comemorativos, inúmeros grupos indígenas protestavam por seus direitos e questionavam que tipo de lógica estaria por trás dos motivos para comemorar tal data, já que esse tipo de evento apenas legitimava um discurso de unidade nacional que esteve presente no país desde o século XVI e camuflava a opressão e marginalização daqueles que nunca tiveram lugar na história oficial. É nesse contexto político-nacional que o narrador de *Meu querido canibal* traz, de modo próximo e afetivo, a história do herói indígena Cunhambebe, representando aqueles que apenas povoaram as narrativas oficiais para representar o perigo, a monstruosidade e o Outro que deveria ser dominado frente ao risco que significava para o homem branco. Nas fissuras de uma problemática comemoração, o romance histórico de Torres operou nas margens para questionar o lugar na história nacional daqueles que resistiram à colonização e a dizimação que significou a chegada dos europeus, restituindo aos índios o heroísmo da luta, destituído do idealismo romântico.

Assim como a contranarrativa de Torres, muitas outras haviam surgido antes, dentro dessa acepção pós-moderna de confronto e recuperação do passado para questioná-lo e melhor assimilar traços do presente. Foi a partir da produção dessas narrativas metaficionais historiográficas que Ana Miranda estreou como romancista no cenário nacional no final da década de 1980. O sucesso de crítica e público de seu primeiro romance, *Boca do Inferno* (1989), foi resultado de um trabalho da autora de forte pesquisa histórica e documental para mergulhar no Brasil colonial do século XVII e recontar ficcionalmente a história da primeira capital brasileira, entre os anos de 1683 e 1684, quando ali viviam dois grandes nomes da literatura nacional, o poeta baiano Gregório de Matos e o padre jesuíta Antônio Vieira.

Em seu romance de estreia Ana Miranda reúne muitas das características que predominam na chamada metaficção historiográfica, conceituada por Hutcheon (1991) e no novo romance histórico, definido por Aínsa (1991) e Menton (1993), pois nele a autora mescla o histórico e o ficcional, especialmente presentes na narrativa policial que gira em torno do assassinato de Francisco de Teles de Meneses, que abre o romance, o tom paródico e sarcástico na reconstituição histórica, a misturas de estilos na composição do texto, a fragmentação da narrativa e a constante intertextualidade, principalmente com as obras dos dois autores barrocos.

A boa recepção de *Boca do Inferno* e o gosto pela pesquisa de viés histórico fizeram Ana Miranda reaver a formula de composição utilizada nesse primeiro livro em alguns que produziria em sequência. Em *O Retrato do Rei* (1991), *Sem Pecado* (1993), *Clarice* (1993), *A Última Quimera* (1995), *Desmundo* (1996), *Amrik* (1997) e *Dias e Dias* (2002), apenas para citar alguns publicados até o início do século XXI, os traços característicos da prosa mirandina ficam evidentes, já que nesses romances características como o diálogo fecundo entre a literatura e a história, o protagonismo de sujeitos excluídos das páginas das narrativas oficiais, a ótica feminina como responsável por relevar o mundo ficcional e a hibridização dos gêneros são recorrentes e convergem para criar e recriar histórias em que novos ângulos sobre o presente e o passado se deixam entrever.

No mergulho de mais de quatro séculos que a autora realiza em suas narrativas para contar a história da nação e dos grandes nomes da literatura nacional, é em *Desmundo*[8] que Ana Miranda empreende a sua viagem mais temporalmente distante do presente para contar a experiência, na então colônia portuguesa, de algumas das primeiras mulheres brancas a habitarem as terras brasileiras. A autora parte das fissuras deixadas pelos primeiros textos sobre o início da colonização do país e desestabiliza a versão oficial dos fatos ao recontá-los a partir da percepção feminina, uma vez que os registros deixados pelos cronistas partem da observação masculina e, além disso, tendem a localizar a mulher num espaço reducionista e, claro, estereotipado. Ainda, através da recriação histórica possibilitada pela pesquisa empreendida pela autora no processo de construção do romance, *Desmundo* reconstrói aspectos importantes da sociedade colonial brasileira e mostra como muitos dos mitos fundadores da nação estão

[8] É relevante mencionar a existência da leitura cinematográfica homônima desse romance de Ana Miranda, realizada pelo cineasta Alain Fresnot, em 2003.

baseados em discursos equivocados e em incongruências da visão eurocêntrica acerca das terras americanas.

Em *Desmundo*, Ana Miranda ficcionaliza a travessia física e existencial de algumas das órfãs que foram enviadas pela Coroa para estabelecer matrimônio com os colonos portugueses que aqui residiam, com o objetivo de garantir a perpetuação de uma linhagem lusitana pura, evidenciando, entre outras coisas, a falácia da cordial mistura de raças que compõe o povo brasileiro desde o período da colonização. Como numa espécie de diário íntimo, Oribela narra as suas experiências e das demais órfãs desde que aportam no "desmundo". Embora a narrativa seja em primeira pessoa, outras vozes são acionadas no discurso da narradora, o que possibilita nessa construção polifônica a revelação de distintas visões acerca do mundo colonial, que agrega um aparato histórico mais amplo ao romance.

Ainda que outras vozes apareçam ao longo da narrativa, é através das revelações íntimas e muitas vezes do fluxo de consciência de Oribela que elas são acessadas pelo leitor, deixando claro que o crivo narrativo é dominado pelo feminino, traço com certa recorrência na produção de Ana Miranda. Em entrevista concedida a Eleuda de Carvalho, para o *Jornal do Povo*, a própria autora afirma que embora sua obra não apresente um caráter confessionário, pois é voltada para fora, para o aprendizado sobre o mundo, percebe a desterritorialização, que marcou a primeira parte de sua vida, reverberar em algumas de suas narrativas. Isso se dá através da construção de histórias em que personagens femininas narram as suas experiências de vida, principalmente ligadas ao contexto de deslocamento espacial forçado, "mulheres que foram arrancadas de sua terra, das suas raízes, e foram levadas para outro lugar" (CARVALHO, 1998, s/p), como acontece com Oribela.

Na composição de *Desmundo* Ana Miranda também transpôs a sua experiência pessoal com as artes plásticas, ao ilustrar o romance com os seus próprios desenhos. Elemento constante de sua ligação com as artes, o desenho esteve presente na vida de Ana Miranda desde a infância e acompanha toda sua carreira literária, já que, segunda ela, em entrevista concedida à TV Cultura, enquanto uma de suas mãos estava para o desenho, a outra estava para a escrita, numa forte ligação entre as duas atividades. Por influência de um dos seus editores, Ana Miranda retomou o seu trabalho plástico para ilustrar pela primeira vez um de seus romances, *Desmundo*.

Os desenhos da autora que ilustram o livro parecem uma tentativa de apreender o universo narrativo do romance. Ela própria caracteriza o desenho presente na capa

como sendo uma espécie de "bichinho comendo o próprio rabo, um gato de asas, coisas assim, meio loucas" (CARVALHO, 1998, s/p), que embora remeta a traços comuns do desenho da artista, parecem ter saído do universo criativo dos bestiários medievais.

No decorrer da entrevista concedida à TV Cultura, Ana Miranda diz que o artista plástico carioca Roberto Magalhães classificou os seus desenhos como muito literários, já que eles pareciam narrar uma história. (PROGRAMA, 2010). Assim, não é difícil perceber que a gravura da capa de *Desmundo* e as que abrem cada parte em que o romance se divide tentam apresentar uma releitura da visão de Oribela sobre cada um dos episódios narrados, numa fusão entre signo verbal e não-verbal.

A sensibilidade e o trabalho linguístico elaborado pela autora na construção do romance se fazem presente também na produção das ilustrações que acompanham a narrativa, pois longe de serem aleatórias, alinham-se semanticamente ao que é contado pelas palavras. Como uma forma de correspondência ao foco narrativo em primeira pessoa, as ilustrações parecem também obedecer à ordem do imaginário de Oribela, por isso é relevante notar a forte semelhança entre a composição das ilustrações e os bestiários medievais, pois não apenas a linguagem da protagonista coaduna marcas linguísticas do período em que se passa a história como também sua visão de mundo é notadamente dominada pelo imaginário religioso medieval.

Em seu livro *Esquecidos por Deus - Monstros no Mundo Europeu e Ibero-Americano (Séculos XVI-XVIII),* Mary Del Priore afirma que

> Durante a Idade Média, quando a maior parte do mundo era considerada terra incógnita, momento em que as fronteiras do mistério ainda não tinham sido devassadas pelas novas descobertas científicas e enquanto a razão não dominava o universo, uma vida intensa fervilhava nos quatro elementos. Vindos do caos, os seres que aí se debatiam povoavam as mitologias, nutriam as superstições, agitavam os espíritos e tomavam forma graças ao pincel dos artistas e ao martelo de escultores. (DEL PRIORE, 2000, p.16)

Precedida pelo universo romano sobre-humano e alimentado pelas narrativas de viajantes que afirmavam ter visto criaturas, maravilhas e bizarrias nunca antes vistas, o perídodo medieval alimentou a existência de seres incomuns que habitavam a mente do homem da época, até que ganharam espaço na ornamenteção de templos e nos bestiários ─ livros que reuniam histórias e ilustrações sobre animais reais e imaginados. Santo Agostinho foi o primeiro religioso que incorporou a existência desses seres da imaginação popular para o âmbito religioso. Para ele, essas criaturas bizarras eram

resultado da interferência de Deus para ensinar aos homens sobre os perigos do pecado, eram "tudo o que Deus ameaçara realizar futuramente no tocante aos corpos humanos", e "mostravam, portanto, o que poderia acontecer aos homens e os instigavam a pensar como seriam se não fossem como eram." (DEL PRIORI, 2000, p.21).

Assim, as figuras insólitas que precedem a narrativa do romance e cada uma das dez partes em que ele é dividido parecem ganhar ainda mais unidade com o que é contado por Oribela, já que a protagonista, criada em um mosteiro português desde que ficara orfã, traz consigo uma mentalidade carregada de crenças medievais adquiridas durante os anos em que conviveu com as freiras. Por isso mesmo, quando Oribela trai o marido, no sonho em que se imagina sendo castigada pelo pecado cometido, criaturas monstruosas surgem para fazê-la pagar pelo erro:

> Numa casa à maneira de igreja, via corpos por trás e pela frente em tudo o que apresentavam, nua eu também entre mulheres de cabelos soltos, com espantosas feições de medo de uns monstros de dentes afiados, unhas, fogo pelas ventas a modo de dragos e caudas. [...] E dizia. Se pecares, hás de pagar, por isso olha o que fazes. Vinha um gigante fantástico de cara de cachorro, das sombrancelhas pingavam gotas de sangue, os seios eram de mulher, o corpo de peixe e as patas com garras curvas. (MIRANDA, 2003, p.161)

Ante ao desconhecido "desmundo" e as expectativas sobre o que aguardava as sete orfãs enviadas pela rainha para povoar a nova terra, Oribela projeta o que seria a vida a partir da sua chegada e, como acontece com as demais parte do livro, a figura número 1 que antecipa a primeira parte da narrativa, "A chegada", traz um elemento que seria a fusão entre o humano e o animal, característica comum à maior parte das gravuras do livro. Nela, tem-se a delicadeza e a sensualidade feminina representadas pelos seios à mostra e os braços unidos e postos de modo singelo sobre a cabeça, simbolizando também a proteção que receberiam na nova terra, já que a rainha havia prometido que todas elas se casariam com "uns gentilhomens" (MIRANDA, 2003, p.21). Há ainda que se destacar o olhar feminino marcado e enviesado da figura, como um aparente traço da vaidade de alguém que seria supostamente valorizada em uma terra em que mulheres brancas eram tão pouco comuns. O hibridismo da figura, que remete à figura mitológica da sereia e que sofre metamorfoses ao longo das ilustrações de alguns capítulos, pode também ser uma sugestão dos opostos oscilantes envolvidos no imaginário dos homens acerca desse ser: ora representa o fascínio, ora o perigo.

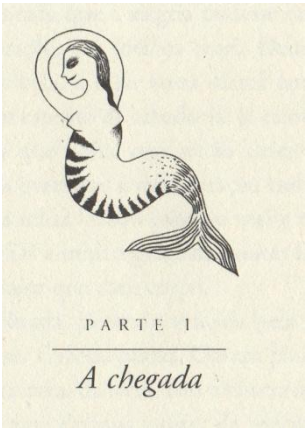

Figura 1

As demais ilustrações que compõem o interior do romance seguem a mesma lógica na relação intersemiótica que estabelecem com as partes verbais do texto. Apresentam uma síntese do que será narrado e, assim como os capítulos em que o romance é dividido, que possuem uma progressão cronológica, também os desenhos sugerem certa gradação na relação entre si, incorporando elementos que simbolizam as descobertas, os desejos e os temores de Oribela à medida que ela desbrava o "desmundo".

Importante notar ainda que, na sequência das imagens, em que Oribela aparece representada como a espécie de sereia se metamorfoseando de acordo com os acontecimentos do capítulo, há a constante menção da íntima relação que a narrativa e a protagonista possuem com a dicotomia terra/mar, pois estando na distante e hostil terra, o desejo de fazer o caminho marítimo inverso acompanhava a órfã. Porém, ao fim do romance, os elementos sugestivos da ligação marítima ou da fuga da nova terra cedem espaço à árvore que tudo vê e compreende, capaz de frutificar (figura 2). Com suas raízes fincadas no solo, ela sugere o percurso de amadurecimento da protagonista e da forte ligação que passa a estabelecer com o lugar a partir do nascimento do seu filho com o mouro.

Figura 2

O desejo e a necessidade da travessia da protagonista, quer abstrata, em busca do autoconhecimento, quer física, rumo à terra natal, é aludido pela autora ainda nos textos que escolhe como epígrafe do romance, um trecho do poema *Ode marítima*, de Fernando Pessoa e um fragmento de uma carta do Padre Manoel da Nóbrega ao rei de Portugal:

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

> A' El – Rei D. João
> (1552)
> Jesus
> Já escrevi a Vossa Alteza a falta que há de mulheres, com quem os homens casem e vivam em serviço de Nosso Senhor, apartados dos peccados, em que agora vivem, mande Vossa Alteza muitas orphãs, e si não houver muitas, venham de mistura dellas e quaesquer, porque são tão desejadas as mulheres brancas cá, que quaesquer farão cá muito bem à terra, e ellas se ganharão, e os homens de cá apartar-se-hão do peccado". (Pe. Manoel da Nóbrega) (MIRANDA, 2003, p.5/7)

As epígrafes do romance embasam os fundamentos que constituem a narrativa de Ana Miranda, inicialmente o ficcional, como evidencia na escolha do texto literário de Fernando Pessoa, que pela carga poética e o anseio pela viagem, ainda que "abstrata", prenuncia um dos pensamentos mais fortes da protagonista ao longo do romance, e o histórico, ao selecionar um fragmento documental que explica o contexto colonial que motiva a construção ficcional da vinda das órfãs para o Brasil.

O imbricamento entre o histórico e o ficcional percorre todo o romance, pois ainda que a protagonista e muitos dos acontecimentos que a envolvem sejam uma criação do imaginário da autora, o contexto, algumas personagens e personalidades

citadas na narrativa asseguram a relação do texto com a história. Exercício comum no processo de construção de seus livros de cunho histórico, também em *Desmundo* Ana Miranda afirma ter se valido de inúmeros textos que subsidiaram um conhecimento mais profundo e preciso sobre a realidade histórica que iria tratar no romance, garantindo uma maior verossimilhança à trama.

Em uma reportagem do *Jornal do Brasil* sobre o lançamento de *Desmundo*, Ana Miranda afirma que no processo de criação da narrativa se debruçou sobre leituras acerca do Brasil seiscentista em busca de conhecer mais essa realidade histórica do país e melhor apreender as nuances da língua falada à época. Entre as leituras estavam livros como *A peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto, que possibilitou o contato com as cartas de padre Manoel da Nóbrega, os cinco volumes da *História trágico-marítima*, que reúne os relatos dos primeiros cronistas, os capítulos sobre o século XVI d'*A história das mulheres no Brasil*, organizado por Mary Del Priore, *Os desvalidos*, de Francisco Dantas, e ainda a obra de Gil Vicente, Guimarães Rosa e Manoel de Barros. (COSTA, 1996). A autora confessou ainda que o romance "foi minha aventura mais arriscada" até aquele momento, (MIRANDA apud COSTA, 1996, p.1), principalmente por estar no século XX buscando romper as barreiras existentes entre ela e uma mulher do século XVI.

Ao recorrer a fontes históricas para a composição do livro, a autora não apenas buscou garantir o *status* de verossímil ao romance, mas inseri-lo conscientemente dentro do discurso de revisão da história que a literatura das últimas décadas empreende, no sentido do que Hutcheon (1991) classifica como a metaficção historiográfica, ou seja, através de um mergulho na própria história, questioná-la, problematizá-la a partir das suas fissuras, revelando-a ao presente e impedindo que ele seja conclusivo.

Ao retomar a carta do padre Manoel da Nóbrega e ficcionalizar as histórias de vida daquelas mulheres tão importantes para a colonização portuguesa, mas igualmente esquecidas pela historiografia oficial, a autora possibilita que uma lacuna da história seja preenchida com uma leitura outra sobre os fatos, revelando aspectos que foram esmagados pelos grandes acontecimentos, mas que ajudam a sustentar a teia de relatos que se fizeram amplamente difundidos e conhecidos ao longo da história.

Para contar a história de Oribela e das demais órfãs que aportaram no Brasil "Numa noite estrelada de 1555 [...] mandadas pela rainha de Portugal para se casarem com os cristãos que aqui habitavam "(MIRANDA, 2003, s/p), Ana Miranda utiliza de diversas estratégias discursivas, como a paródia, o pastiche, incontáveis relações de

intertextualidade e de uma elaboração linguística que tenta aproximar-se do modo de falar da época, numa mistura de português arcaico, latim, espanhol, língua indígena e neologismos diversos, como o próprio título do livro. O laborioso trabalho linguístico executado por Miranda em *Desmundo* pretendia alcançar o mais alto grau de semelhança aos falares do período, porém, como assume a própria autora, "a tarefa seria impossível, pois para dizer o que pretendia, precisava me impregnar dessa linguagem e usá-la como se fosse minha. Não poderia traduzir minhas idéias para um português arcaico, tinha que pensar de forma arcaica". (MIRANDA apud COSTA, 1996, p.1) Situação semelhante encontrou ao elaborar o romance *Yuxin: alma* (2009), em que a autora empresta a voz a uma narradora-protagonista indígena e novamente precisou lidar com o desafio da pesquisa histórica em prol da construção da verossimilhança da linguagem.

As dez partes em que *Desmundo* está dividido são compostas por curtos capítulos que não ultrapassam uma página, como numa espécie de registro diário de Oribela, embora as marcações temporais não sejam uma constante no livro. Sem uma extensão regular, todas as dez partes narram desde a expectativa ao avistarem da nau *Senhora Inês*[9] os primeiros sinais de terra, numa inevitável intertextualidade com o texto-fundador de Caminha, até a visão incerta de Oribela sobre ter recuperado ou não o filho após ele ter sido sequestrado por Franscisco de Albuquerque, que parte, ao fim do livro, rumo a Portugal.

Embora narrado em primeira pessoa, a voz da narradora é interpelada por outras vozes ao longo da narrativa, o que assegura um caráter polifônico ao livro, mas sem deixar que a subjetividade da narração feminina seja sobreposta ou eclipsada por relatos masculinos. Afinal, o discurso indireto predomina em todo romance e tudo o que é contado passa pelo filtro interpretativo e narrativo da jovem órfã.

Ao analisar este aspecto do romance, é interessante retomar alguns conceitos bakhtinianos acerca da estilística do romance, especialmente sobre um traço determinante na sua composição: o seu heterodiscurso[10]. O teórico russo define o

[9] O diálogo intertextual possivelmente estabelecido entre o nome da nau e outros textos da literatura portuguesa também é bastante profícuo, já que se estenderia desde as trovas de Garcia Resende aos *Lusíadas* de Camões, uma vez que *Senhora Inês* seria uma provável referência à figura histórica de Inês de Castro.

[10] A escolha da palavra em questão se deve à necessidade de alinhamento entre a tradução utilizada na análise do conceito bakhtiniano e a discussão proposta neste fragmento do texto. Traduzido em algumas edições no Brasil como "plurilinguísmo" e "heteroglossia", na tradução de Paulo Bezerra ─ BAKHTIN, Mikhail. Teoria do romance I- A estilística. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo, Editora 34, 2015 ─ ele optou por usar "heterodiscurso".

romance como sendo um "heterodiscurso social artisticamente organizado, às vezes uma diversidade de linguagens e uma dissonância individual" (BAKHTIN, 2015, p.29), diante da possibilidade que esse gênero literário possui em assimilar "dialetos sociais, modos de falar de grupos, jargões profissionais, as linguagens dos gêneros, as linguagens das gerações e das faixas etárias, as linguagens das tendências e dos partidos, as linguagens das autoridades [...]" (BAKHTIN, 2015, p.29-30), para os temas, os sentidos e o universo que deseja representar e exprimir, sendo que o heterodiscurso se introduz nas unidades basilares que compõem o romance, sejam elas os discursos do autor, do narrador ou do herói, por exemplo.

Em *Desmundo*, a cultura medieval que ainda dominava as mentes europeias no século XVI se presentifica no texto não apenas através de Oribela, mas de inúmeras outras vozes que interpelam o discurso da narradora, seja para fundamentarem sua crença de mundo ou para serem combatidas e rechaçadas pela personalidade inquieta e insubmissa da protagonista de Miranda. Entre incontáveis passagens em que é possível entrever muito claramente a persistência do modo de pensar medieval, principalmente devido à massiva influência católica na colônia, que será mais detidamente analisado adiante, tem-se o trecho em que Oribela, pouco depois de aportar na nova terra, reproduz as falas ouvidas de alguns oficias sobre os limites do globo depois das terras da América lusa e hispânica:

> Depois acabava a Terra e do oceano se podia cair numa negra voragem, por que se trocaram grandes falas opostas entre os oficiais, uns dizendo ser redonda a Terra coisa já provada, que dava mostras a redondeza da Lua e do Sol. Referir a pequenez do Sol com a grandeza da Terra? Tudo era diferente, como a água e o vinho. Que se via do alto de um monte o fim da Terra e era liso e reto. E acabava no mar oceano. Mas sendo redonda ou quadrada, do mesmo modo se podia cair no abismo, em se passando ao lado de baixo. (MIRANDA, 2003, p.19)

Os diálogos reproduzidos por Oribela confirmam a permanência de um pensamento que dominou o homem medieval acerca da verdadeira forma da Terra, embora Fernão de Magalhães já tivesse empreendido a primeira circunavegação da história, finalizada em 1522 por Sebastião del Cano, um dos tripulantes das cinco caravelas que acompanhavam o navegante português.

As inúmeras linguagens que a aparente unidade da narração de Oribela dissimula também reúnem os vários discursos de cunho religioso da época, principalmente sobre a

mulher, a família, o casamento, o pecado e tantos outros elementos e núcleos que estavam relacionados à vida da jovem órfã portuguesa. Ao longo do romance a protagonista revela, ao assumir uma posição de confronto, o que a Igreja impunha como comportamento esperado, como no exemplo do trecho abaixo:

> Aquele que semeia, colhe. E disse o padre, que era de missa e sermão. Quem quiser viver neste mundo, perderá a si mesmo, quem quiser perder a si mesmo por amor a Deus nesta vida, na verdadeira vida possuirá a si mesmo. E para ir ao céu, que se esforcem a sentir todos os sofrimentos e tribulações, dádivas, sem folganças nem vícios nem pecados soterrados na alma, corrigidos por trabalhos corporais, apartados do mal dos cilícios, em si de si mesmo, de si mesmo a si, sem malícias, enfermidades. Não pude mais ouvir, tal em mim o ardor. Só pensava nisso, se tanto fazia viver numa parte como na outra, ou não, apartai-vos de mim, esperanças enganosas, das tais Ilhas Afortunadas, pelo Senhor Deus das terras remotas. (MIRANDA, 2003, p. 17)

Durante a celebração da missa, a voz do padre ecoava o que a igreja desejava como comportamento adequado para os homens e mulheres que viviam na colônia, principalmente por ser um contexto em que muitos pareciam estar apartados das leis cristãs. Isso se comprovava, por exemplo, pela costumeira relação entre homens brancos e mulheres indígenas e negras, visto como pecado pela Igreja e elemento dificultador do projeto colonial português por impedir a descendência legitimamente portuguesa na colônia.

O discurso do padre, numa relação intertextual com os trechos bíblicos de Coríntios, "Quem semear parcimoniosamente, ceifará também parcimoniosamente; e quem semear generosamente, ceifará também generosamente" (CORÍNTIOS, 1992, p.1141), Gálatas, "Não vos deixeis desencaminhar: De Deus não se mofa. Pois, o que o homem semear, isso também ceifará; porque aquele que semeia visando a sua carne, ceifará da carne corrupção, mas aquele que semeia visando o espírito, ceifará o espírito vida eterna" (GÁLATAS, 1992, p.1150) e com a Parábola do Semeador, soou para Oribela como rédeas que lhe impediam de manifestar os desejos do corpo e apenas alimentar o espírito. Porém ela sabia que existiam duas dentro dela, "como se não fosse eu a falar e sim a outra que vivia dentro de mim" (MIRANDA, 2003, 186), e enquanto uma hesitava ao lembrar-se de todos os ensinamentos, o seu outro lado solapava o que ouvia do padre, pois significava ter que abdicar de suas vontades e crenças diante do que havia sido determinado pela rainha e pela Igreja como o seu destino.

O “ardor” que Oribela sente após ouvir as palavras do padre era um reflexo desses dois universos opostos que habitavam nela e pareciam deixar mais distante a possibilidade de um dia pertencer às Ilhas Afortunadas, locais geograficamente localizados nos mapas-mundo entre os séculos XII e XIII. De acordo com Luis Krus (1998), tais mapas faziam referências a ilhas outrora habitadas por monges, eremitas e santos que teriam percorrido e consagrado esses lugares, onde teriam deixado presença e relíquias à espera de devotos e peregrinos, um espaço idílico que seria o próprio Paraíso na Terra.

A hegemonia da visão feminina no romance se mostra quando a autora incorpora no discurso da protagonista a presença de outras vozes, mas que são intermediadas, interrompidas, truncadas, contestadas ou reiteradas pela própria narradora, deixando entrever a sua aversão a determinados padrões. O protagonismo feminino dentro do contexto social da narrativa acusa para as inevitáveis querelas relacionadas ao casamento, à sexualidade da mulher, à maternidade, à religiosidade, e por isso, ainda que Oribela carregue consigo uma formação cultural religiosa de bases medievais, muitos dos seus questionamentos são direcionados no sentido de desestabilizar algumas desses paradigmas da época, conforme fica evidenciado no trecho a seguir.

> Ora ouvi, filhas minhas. Aquela que chamar de vadio seu homem deve jurar que o disse em um acesso de cólera, nunca mais deixar os cabelos soltos, mas atados, seja em turbante, seja trançado, não morder o beiço, que é sinal de cólera, nem fungar com força, que é desconfiança, nem afilar o nariz, que é desdém e nem encher as bochechas de vento como a si dando realeza, nem alevantar os ombros em indiferença e nem olhar para o céu que é recordação, nem punho cerrado, que é ameaça. Tampouco a mão torcer, que é despeito. Nem pá pá pá pá nem lari lará. Nem lengalengas nem conversas com vizinho, seja ele quem for, ou cigano, nem jogos nem danças de rua, nem olhar cão preto que pode ser chifrudo, deus te chame lá que ninguém te chama cá, temperar legume com sal, não apagar luz que alumia morto nem deitar as águas fora que é de judaísmo, não pedir favores nem pôr os olhos no vizinho nem o corpo na cama de outro, tem o esposo direito de acusar, para provar inocência a esposa deve lavrar a mão num ferro de arado em brasa. Açoite e língua furada àquela que arrenegar. [...] *E disse eu, Ora, hei, hei, não é melhor morrer a ferro que viver com tantas cautelas?* Ai, como sou, olhasse a minha imperfeição, olhasse meu lugar, sem eira nem beira nem folha de figueira [...] (MIRANDA, 2003, p. 67, grifos nossos)

No fragmento acima, quando a personagem Velha instrui as órfãs para o casamento, o discurso histórico da época acerca das proibições para a mulher casada, a dominação e domesticação do corpo feminino, o comportamento da esposa no

matrimônio novamente surge na narrativa como uma espécie de releitura da história. Contudo, dessa vez o silêncio que na maioria das vezes marcava a atitude feminina diante das interdições é quebrado pela indagação de Oribela. Assim, a ficção, ainda que produzida tantos séculos depois do contexto colonial em questão, dialoga com a história no sentido de questionar a uniteralidade de um discurso que restringiu a mulher a padrões estereotipados que por sua vez contribuíram para associar o feminino a papéis quase sempre passivos e submissos ante o masculino.

Ao se constituir como um heterodiscurso, é preciso considerar ainda a ligação intertextual que o romance estabelece com textos dos primeiros viajantes e cronistas que chegaram ao Novo Mundo e registraram o que viram das gentes que aqui moravam, dos costumes, da fauna e flora da região recém-ocupada pelos europeus. Entre os muitos textos com os quais a narrativa dialoga, inclusive por alguns terem servido de fonte na pesquisa empreendida pela autora na ocasião da preparação do romance, a carta do escrivão Pero Vaz de Caminha, por ser o texto histórico-literário que funda o imaginário português sobre a nova terra e seu gentio, aparece indiretamente referida em várias passagens da narrativa quando Oribela reconstitui imaginária e discursivamente as afirmações e estereótipos contidos na carta. Isso se dá, por exemplo, quando a personagem se depara pela primeira vez com o corpo das índias, mencionadas pela narradora como as "naturais":

> Por meus brios e horrores não despreguei os olhares das naturais, se defeito de natureza que lhes pudessem pôr e os cabelos da cabeça como se forrados de martas, não pude deixar de levar o olhar as suas vergonhas em cima, como embaixo, sabendo ser assim também eu, era como fora eu a desnudada, a ver em um espelho. Nunca fora dito haver mulheres assim, nem pudera inventar em minhas ignorâncias. Que nunca houvera mulher nenhuma nesta terra. Quem então há de parir naquelas terras? Os machos por ordem de Deus. E por onde? (MIRANDA, 2003, p.39).

O olhar de surpresa da protagonista também está presente no texto de Caminha, principalmente por serem narrativas que partem de pessoas pertencentes a uma cultura diferente, que se punha como superior às demais. O estranhamento e a curiosidade diante do corpo das indígenas, analogamente partilhados pelo cronista[11], são explicados em Oribela não apenas pela semelhança que se mostra como "espelho", mas pela crença

[11] "Ali andavam entre eles três ou quatro moças, bem novinhas e gentis, com cabelos muito pretos e compridos pelas costas; e suas vergonhas, tão altas e tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as nós muito bem olharmos, não se envergonhavam." (CAMINHA, 1963, s/p.).

alimentada em Portugal, como forma de justificar a sua vinda e das demais órfãs para a colônia, de não existirem aqui outras mulheres, e que, por isso, o questionamento sobre "Quem então há de parir naquelas terras?".

A falácia do discurso encorajador afirmava que "naqueles países se vive mais de trezentos anos e sendo muito felizes, sem dores, nem merencórdias, nem angústias de tristezas, nem fome" (MIRANDA, 2003, p.39), e sendo uma terra sem mulheres, as poucas que aqui viessem viver "hão de ter a força dos homens em seus desejos e mandos, como rainhas. [...] Na terra do Brasil viverá em mosteiros muito suntuosos e ricos, de paredes verdes e abóbadas azuis" (MIRANDA, 2003, p.39). Além de servir como um meio de facilitar a vinda das órfãs portuguesas e consequentemente viabilizar a colonização, o discurso em questão se revestia de um eurocentrismo cristão que destituía os indígenas da alcunha de humanos, o que era utilizado também como justificativa para inúmeras atrocidades, como a escravização, que culminou na dizimação desse povo e de sua cultura.

É importante notar ainda que a presença de Oribela na colônia possibilita um discurso outro que desarticula ideias engendradas no imaginário eurocêntrico, inclusive devido ao próprio texto de Caminha, ao afirmar sobre a necessidade primeira de Portugal salvar a gente que aqui vivia. A narradora, que chega ao "desmundo" acreditando serem os índios feras bravas e perigosas, percebe, depois que se aproxima da índia Temericô, a sensibilidade tão próxima à dela e constata então que o "brasil sente dor" (MIRANDA, 2003, p.144), ao notar o desespero da indígena quando presencia a aniquilação de uma tribo por parte de homens brancos. O romance desmitifica assim a missão civilizadora dos portugueses no período dos Descobrimentos ao parodiar, entre outros textos, um dos fragmentos finais da Carta de Caminha, em que afirma ser "o melhor fruto que dela se pode tirar parece-me que será salvar esta gente. E esta deve ser a principal semente que Vossa Alteza em ela deve lançar." (CAMINHA, 1963, s/p), pois ainda que a personagem traga em si traços desse pensamento europeu colonizador e paternalista, a vivência na terra faz com que ela seja capaz de reconstituir partes omitidas pela historiografia produzida através do viés dos colonizadores.

Na construção do heterodiscurso do romance, figura, além da paródia de textos do período, outra característica bastante recorrente nos romances históricos mais recentes, o pastiche, conforme assinalam Hutcheon (1991), Aínsa (1991) e Menton. Como resultado da imersão realizada pela autora no âmbito da preparação do livro surge uma linguagem que é um pastiche do modo de falar do século XVI, em que elementos

diversos são incorporados como forma de garantir uma maior carga de verossimilhança à trama e incitar uma revisão da história.

O próprio título do romance, ao expor a visão eurocêntrica de mundo da narradora, por acreditar que a Europa seria o mundo e a colônia portuguesa na América o oposto disso, já acusa a construção de uma linguagem que se quer pautada em neologismos e na oralidade, o que confere grande originalidade e destreza na composição da obra. O prefixo de negação é novamente utilizado pela narradora repetidas vezes para se referir à colônia, mesmo quando o lugar e suas tantas particularidades já haviam sido conhecidas ou assimiladas por ela, o que acusa ser ela um estranho não exatamente à terra, mas à posição a que ela estava socialmente relegada. Entres tantas palavras ou expressões para caracterizar a colônia, a narradora, ao tentar negar a existência de um espaço tão cruel para ela, se refere à nova terra como "despejado lugar" (MIRANDA, 2003, p. 16), "terras desabafadas" (MIRANDA, 2003, p. 26), "desaventurado", (MIRANDA, 2003, p. 50), "desconsolação" (MIRANDA, 2003, p. 50) e "desmundo" (MIRANDA, 1996, p. 138).

A vivacidade da língua utilizada por Ana Miranda se enreda por todo o romance, quando a linguagem obedece a uma ordem interna própria que muitas vezes simula ser uma espécie de reprodução verbal do fluxo de consciência da personagem, que na confluência de ideias e descobertas, segue uma pontuação singular, possui um vocabulário incomum e se apropria da língua de modo bem pessoal.

Em seu estudo *Oribela: o uno que se desdobra*, Cláudia Espíndola Gomes analisa dois interessantes aspectos relacionados à linguagem do romance de Ana Miranda: o primeiro, uma estreita relação entre o processo de composição da linguagem de *Desmundo* e a linhagem iniciada por Guimarães Rosa em suas narrativas; o segundo, a forte presença da cultura popular através do uso recorrente de provérbios, numa construção polifônica em que a voz una de Oribela se desdobra ao aproveitar diversos gêneros discursivos no decorrer da composição da narrativa.

Na relação com a realidade, segundo a autora, as obras de Rosa e Miranda parecem partilhar de uma impossibilidade em descrever a grandiosidade do mundo a partir dos instrumentos linguísticos disponíveis. Por isso há uma evasão da linguagem padrão lexicalizada, partindo para a construção de palavras não-dicionarizadas e muitas vezes arcaicas[12] através de processos como os metaplasmos, como acontece em palavras

[12] É importante notar que algumas dessas formas de linguagem ainda são usadas em determinadas localidades do interior do país, evidenciando as diferentes dinâmicas da língua.

como “alembrar” (MIRANDA, 2003, p. 14), “alenternas” (MIRANDA, 2003, p. 18), e “estromentos” (MIRANDA, 2003, p. 18), e inúmeras derivações comuns na linguagem popular e arcaica, como “dulçura” (MIRANDA, 2003, p. 28), cuidações (MIRANDA, 2003, p. 30) e “omildosa” (MIRANDA, 2003, p. 43).

Ainda nesse diálogo entre as formas de compor dos dois escritores, a autora destaca a constante presença de metáforas, que garantem ao texto uma forte carga de poeticidade, como é tão comum nos textos de Rosa, as recorrentes antítese e hipérboles, como exemplo em “boas mulheres versus putas e regateiras” (MIRANDA, 2003, p.35) e “ia o pai mandar muitas setas de fogo, gemidos, chamas de enxofre que nunca acabam de queimar, tal que o ímpeto de um rio de lágrimas não poderia apagar” (MIRANDA, 2003, p.50), respectivamente.

Por fim, a autora analisa dois outros aspectos: a subversão do esquema linguístico tradicional, observado por Davi Arrigucci Jr. na obra de Guimarães Rosa, e que também se faz presente na composição de *Desmundo*, já que construções de frase com uma sintaxe pouco usual são muito comuns na obra, “numa quebra da harmonia e da regularidade do clássico na linguagem literária” (ARRIGUCCI JR. apud GOMES, 2000, p.30), e a inserção de palavras ou construções linguísticas de outros idiomas, como o latim, o espanhol e a língua indígena, especialmente a partir do estreitamente de laços entre Oribela e a índia Temericô.

No tocante ao heterodiscuso elaborado no romance, Gomes (2000) aponta para a presença da cultura popular no texto de Miranda através do uso de provérbio, uma vez que se caracteriza como uma fala anônima que surge no seio da sociedade e que é reflexo da sabedoria do povo. Por isso a proliferação da linguagem na obra se dá, também, pelas inúmeras vozes que se presentificam na formulação do adágio. No trecho a seguir, por exemplo, há uma referência dialógica ao discurso judaico-cristão e ao contexto medieval português, ao falar do famoso rei-trovador lusitano Dom Diniz:

> No que me fez cortesia. Mas nem dobrou minha alma em joelhos, nem desvendou meu coração em seus traços. Guarda tuas misérias secretas, do que não te arrependerás. Mais língua, mais dor. Tudo vem em seu tempo e os nabos pelo Advento. Não és dom Diniz, que fez tudo o quanto quis. E me fez beijar uma cruz. Não gostaste da saia, menina? Não basta uma formosura desta para ti? Que mais queres? (MIRANDA, 2003, p.59)

No provérbio “Tudo vem em seu tempo e os nabos pelo Advento.” há um fio dialógico com o discurso judaico, já que o Advento seria uma referência ao período em que o povo judeu espera pela chegada do Messias, mas também uma ligação intertextual com o discurso cristão, que considera ser o Advento as quatro semanas que antecedem o Natal, época necessária para a preparação espiritual até as festividades. Enquanto no segundo provérbio, “Não és dom Diniz, que fez tudo o quanto quis”, proferido no contexto por Dona Brites de Albuquerque, tia do pretendente a casamento de Oribela e esposa do governador, sutilmente inserido no discurso da narradora, faz referência ao poder do rei português do período medieval, famoso por suas inúmeras cantigas de amor e de amigo. (GOMES, 2000) Também, os dois provérbios em questão, por fazerem parte da fala de alguém que detinha autoridade sobre o destino das órfãs, possuem um forte tom de moralidade no contexto da narrativa, uma vez que a intenção era convencer Oribela da impossibilidade de fugir do seu destino, já que ela tanto rejeitava o que fora designado.

Assim, pode-se afirmar que além de histórico, o discurso construído no romance, torna-se polifônico, conforme a conceituação proposta por Bakhtin (2015), uma vez que a voz da narradora reúne em si as marcas de uma discursividade sobre a época, representando-a a partir da construção de falas que em muito revelam os aspectos das vidas de indivíduos que experienciaram uma realidade que se confunde, em vários momentos, com a das pessoas que viveram no contexto ali retratado. Assegurando, dessa forma, a capacidade que a literatura possui de preencher as lacunas deixadas pelo discurso histórico, já que há o registro sobre a vinda das órfãs, mas nada além sobre o que poderia ter acontecido a elas ao aportarem no desconhecido território.

4.2 A mulher no *Desmundo* colonial

No processo de colonização do Brasil, Portugal utilizou-se das novas terras não apenas como meio de obtenção de matérias-primas e mais almas cristãs, mas como espaço de depuração da própria metrópole. Como via de mão dupla, para facilitar a ocupação do território colonial e banir os criminosos da metrópole, o país enviou para o degredo no Novo Mundo aqueles que cometiam transgressões morais, como

> freiráticos que invadiam os mosteiros para arrebatar as esposas de Cristo; os que desonestassem virgens ou viúvas honestas; os que fornicassem com tias, primas e outras parentes; os que violentassem órfãs ou menores sob tutela; os que, vivendo nas hospedagem alheia, dormissem com parentes, criadas ou escravas brancas do anfitrião, os que dormissem com mulheres casadas, e as próprias adúlteras, em certas circunstâncias; as amantes de clérigos; os alcoviteiros de freiras, virgens, viúvas e parentes dentro do quarto grau; os maridos que matassem esposas adúlteras, caso não provassem o casamento com as mulheres assassinadas [...] feiticeiros, homicidas [...] hereges, bígamos, sodomitas, judaizantes... (VAINFAS, 2010, p.41)

Fossem livres, em busca de aventura e enriquecimento fácil, ou como forma de pagar pelos crimes cometidos, como se a colônia fosse o *lócus infernalis* na própria Terra, o certo é que uma esmagadora parte da população que veio para cá no primeiro século da colonização era composta por homens de condutas e índoles civilmente reprováveis, o que fez com que os jesuítas solicitassem ao rei a vinda de homens de bem, que não tivessem tantos comportamentos indesejáveis. Em *Desmundo* os degredados são imediatamente reconhecidos por Oribela por "não terem as suas orelhas, cortadas a modo de castigo no reino e para que os conhecêssemos sempre e sempre soubéssemos que não eram como pêssegos" (MIRANDA, 2003, p.27) e, confirmando as inúmeras reclamações feitas pelos jesuítas sobre o comportamento desses homens, a narradora diz serem "uma gente sem temor nem conhecimento a Deus e que diziam heresias como podia fazer qualquer animal bruto se soubesse falar porque eram homens sem sangue, sem lei, nação, reino, sem terra e servos [...] eram praga contagiosa, peçonhenta [...]" (MIRANDA, 2003, p.27).

Nesse contexto, a falta de mulheres portuguesas nas frentes coloniais ameaçou durante muito tempo o projeto de colonização português. Essa ausência feminina significava uma brecha para que os portugueses "degenerados" que viviam na terra mantivessem relações com índias e negras, resultando numa descendência mestiça que prejudicaria a hegemonia da presença portuguesa na defesa da colônia frente os invasores desejosos da exploração desse mesmo espaço. O padre Manoel da Nóbrega foi o primeiro a sugerir caminhos para resolver o problema, comunicado mais de uma vez ao rei D. João nas cartas que enviava ao monarca:

> "se el-rei determina povoar mais esta terra, é necessário que venham muitas órfãs e de toda a qualidade até de meretrizes, por que há aqui várias qualidades de homens; e os bons e os ricos casarão com as órfãs; e de modo que evitarão pecados e aumentará a população a serviço de Deus. (LEITE apud FIGUEIREDO, 2013, p.166)

Não há registros históricos precisos sobre quantas mulheres portuguesas foram enviadas para o Brasil durante o primeiro século de colonização, porém os portugueses cristãos que aqui residiam eram constantemente incentivados ao casamento como forma de separação do pecado e até mesmo ascensão social na colônia, já que muitos cargos públicos eram reservados apenas a homens casados. Os pecados do gentio, tão condenados pelos jesuítas nas cartas que enviavam a Portugal, pareciam ser assimilados pelos portugueses assim que chegavam à colônia. Nas epístolas de Nóbrega, enviadas tanto ao rei quanto a outros padres, ele relatava sobre como os portugueses pareciam experimentar um excesso de liberdades e uma falta de lei na nova terra, o que permitia "amancebar-se com as índias da terra, e não contentes com esse já monstruoso pecado, muitos se uniam a várias mulheres de uma só vez, prontos a copiar o estilo dos caciques e dos principais do gentio" (VAINFAS, 2010, p.39), comportamento nocivo à colonização e à expansão cristã. Por isso, para casar com os vis desterrados, como Nóbrega a eles se referia, serviam até mesmo meretrizes ou "mulheres fadistas", como curiosamente eram chamadas em Portugal, visando apartar esses homens da vida pecaminosa e transgressora.

O contexto exploratório e de expansão da fé católica fez as relações de gênero na colônia portuguesa na América ser marcadas por situações de forte subordinação do papel da mulher a partir de funções muito claramente definidas pela Igreja: o matrimônio e a maternidade, propiciando a manutenção da fé cristã na nova família formada e a certeza do povoamento da colônia por portugueses e seus descendentes. Para tal empreitada, Mary Del Priore (2009) afirma que dois mecanismos de adestramento da vontade feminina foram amplamente utilizados. O primeiro se tratava de um discurso normatizador do comportamento feminino, perpetrado no seio da colônia através dos representantes católicos que aqui residiam, por meio das mais diversas atividades e estratégias, tais como os sermões dominicais, as falas repressivas dos padres nos confessionários, os contos populares e os "causos" moralizantes. O segundo, numa estrita relação de fundamentação do primeiro, se baseava em construtos médicos que afirmavam ser o corpo feminino naturalmente voltado à procriação e por isso a maternidade se inscrevia como o espaço único da mulher; fora dele, ela tenderia à melancolia, à luxúria e à consequente exclusão social. Por isso, as mulheres forçosamente viam na realização com a maternidade um refúgio para o controle que os homens exerciam sobre elas, já que nem mesmo a vida religiosa, caminho de evasão tão

comum às mulheres que viviam no Reino, poderia ser possível por aqui. Isso porque a Igreja se mostrou reiteradamente contrária a qualquer iniciativa de fundação de conventos na colônia nos primeiros séculos da colonização, já que a possibilidade de existir outro papel social para a mulher prejudicaria os projetos de constituição de famílias cristãs.

Em *Desmundo,* a hegemonia de temas relacionados ao ser mulher na colônia fica evidente até mesmo na epígrafe que serviu como mote histórico para a ficção do romance, pois interessa à autora registrar as reações e sentimentos femininos frente a tantas imposições sociais, já que essa cruel conjuntura foi responsável também pelo silenciamento dessas mulheres no decorrer deste período da história do país.

Num claro diálogo intertextual com o início da Carta de Caminha, a narrativa é aberta com o tom eufórico da protagonista e dos demais tripulantes da nau *Senhora Inês* por terem avistado a "terra do Brasil" (MIRANDA, 2003, p.11). Mas ainda em meio ao clima festivo da chegada, a narradora deixa entrever o discurso misógino que intermediou a sua relação com o mundo, inaugurado mesmo no ato de batismo, quando o pai afirmou "haver coisa" nela (MIRANDA, 2003, p.12), e reiterado ao aportarem, quando os marinheiros agradecem a Deus por terem chegado, visto viajarem junto a mulheres, que "são mau agouro" (MIRANDA, 2003, p.14), ainda mais totalizando sete mancebas.

Segundo Chevalier (1994), o sete é um numeral quase que universalmente associado à totalidade, à conclusão de ciclos e à renovação, e, no âmbito cristão, é recorrentemente utilizado ao longo da Bíblia, significando, entre outras coisas, o acabamento do mundo e a plenitude dos tempos; afinal, Deus fez o mundo em seis dias e usou o sétimo para descansar. Na narrativa, porém, para Oribela, ela e as outras seis jovens remeteriam os marinheiros aos sete pecados capitais por serem "sete sombras negras" (MIRANDA, 2003, p.14) que lembravam o constante perigo de navegar ao lado de mulheres, pois "em oceanos, fêmeas são baús cheios de pedras muito grandes e pesadas, sem serventia nem a ratos a não se turvar as vistas, nausear as tripas, alevantar as mãos em súplica e trombetear por alguma coisa, só pelo prazer, feito os demos" (MIRANDA, 2003, p.14). Até mesmo o suicídio de uma das jovens, Isobel, diante da longa viagem que enfrentava e da incerteza do destino que estava preparado para elas, é visto como uma tentativa bondosa da órfã de livrar as demais do azar que simbolicamente carregavam, pois sendo sete significavam ser "dízimo do diabo, número de filho asinino, sete adros, sete pedras, desacerto, sangre, que sete órfãs eram sete

cadelas ladrando à lua feito primo d'Isac Nafú, sete cabras que às almas más das sepulturas demoviam, que vinha o pecado lamber à noite" (MIRANDA, 2003, p.27).

Por ser um país de forte tradição católica, Portugal transferiu para as terras coloniais o poder que a Igreja já detinha na metrópole. Desse modo, era a Igreja quem dominava ideologicamente a Terra de Santa Cruz, interferindo na vida do homem desde o nascimento, com o batismo, até depois da morte, com a necessidade de reconciliação da alma. Por isso, as ideias difundidas sobre a mulher e as definições sociais sobre ela eram facilmente divulgadas e muito precocemente assimiladas pelos cristãos, que tinham como primeiro fundamento sobre o perigo que a mulher socialmente representava para o homem o mito do Éden e do pecado original. O sexo feminino se inscreveu na história do ocidente após o Velho Testamento como o culpado pelo malogro da história da humanidade, já que foi por causa da mulher a expulsão do Paraíso e todas as vicissitudes enfrentadas pelo homem a partir daí. Propensa à tentação e ao erro, a mulher, como descendente direta de Eva, tornou-se a responsável por induzir o homem ao pecado, ludibriando-o através da sedução, que muitas vezes era associada à feitiçaria.

Há que se notar ainda que antes disso, o texto bíblico já afirmava ser a mulher subjugada ao homem por ter sido criada a partir de uma costela dele, por isso já nasceria numa condição de inferioridade e subserviência, uma vez que Deus a concebeu apenas para que o homem tivesse uma ajudante e não se sentisse só. Ou, como afirma Oribela ao perceber-se apaixonada pelo mouro Ximeno Dias, tanto a mulher quanto o amor não teriam sido coisas criadas por Deus, visto o quanto eram nocivos: "tivera que nos tirar de uma costela do homem para nos fazer do que logo se arrependera assim como de ter feito as carnes quentes nossas e as frias dos lagartos. Dizia meu pai que um cão comera a costela de Adão e dali fizera Deus a mulher não da costela mas do excremento." (MIRANDA, 2003, p.194).

A partir do Novo Testamento, a Igreja fez nascer outro mito fonte de inspiração e moralidade feminina, a Mãe do Redentor. As descendentes de Eva tinham então uma referência feminina que amenizaria a sua condição de errante e devia ser um exemplo de pureza, castidade e moral a ser copiado. Como afirma Del Priore (2009, p.33), ao analisar o período colonial brasileiro, "O modelo de feminilidade que vicejava era ditado pela devoção a Nossa Senhora e correspondia a comportamentos ascéticos, castos, pudibundos e severos. Cultuava-se a virgindade, e o tratamento divino dispensado às '11 mil virgens' devia ser almejado por todas as mulheres".

Concomitante ao estímulo da castidade e da maternidade dedicada a partir de Maria, a santa-mãezinha, surge a imagem de Maria Madalena que, como figura mais próxima das mulheres comuns, significava a possibilidade de a "mulher pública" ser capaz de desligar-se e arrepender-se do pecado, tendo no sacrifício e na prostração um meio de se redimir perante Deus. A inscrição dessa imagem feminina cambiante, em que o estigma demoníaco e traiçoeiro da mulher cede lugar à valorização da pureza, do matrimônio e da maternidade, é exemplarmente expresso por Oribela quando as órfãs chegam à terra e, na condição de moças virgens saudáveis, designadas ao casamento e à reprodução, são por alguns instantes fonte de curiosidade e veneração. Assim, elas deixam de ser momentaneamente "Filhas do demo", (MIRANDA, 2003, p.42) designação tão comum na narrativa para se referir às mulheres em suas imperfeições, para colherem, ao menos em um intervalo de tempo, a admiração e a distinção nas terras da Colônia, já que

> os olhos que se punham em nós destarte, não eram mais vazios, avistavam curiosos e as gentes até queriam saber nossos nomes, feito agora fôssemos de carne e alma, humanas, talvez por um desprezo por sermos fracas moças mal vestidas, mas não mais aquele não ver as nossas pequenezas, nem pareciam que pensavam no que nossas mãos podiam, manter acesos os fornos e lumes, lavar roupas nos lavadouros, levar água ou girar as colheres nas panelas, lidar aos teares ou às agulhas e nossos corpos aos deleites da carne, não, nem mais despidas pelo silêncio que a cor de nossa pele branca e o nosso ar de cristãs, mancebas donzelas, era dote. De pobres, éramos ricas, de um tipo de cabedal nascido de nossa própria natureza, feito uma terra boa de plantar, ou uma mulher feia de alma boa. Celebrei a cegueira daqueles homens tão precisados [...] (MIRANDA, 2003, p.42)

Mesmo com os olhares incomuns sobre elas, dando-lhes uma dignidade e uma importância tão inéditas para pobres jovens órfãs, Oribela se mostra consciente dos interesses que envolviam aquela curiosidade. Afinal, subsidiados pela cultura da época, os homens viam nas mulheres serviçais para o trabalho doméstico e, especificamente nas mulheres brancas, a distinção de um casamento cristão e de uma descendência com fenótipo europeu, quando boa parte das uniões era apenas consensuais, concubinárias e mestiças.

Ao longo do romance a protagonista reitera em seu discurso a presença dos mecanismos de domesticação do comportamento feminino e a misoginia social existente na época, desde cedo apreendida por ela por meio da convivência com o pai, que enfatizava na educação da filha a maldição e o perigo que a mulher representava,

responsabilizando a condição feminina de Oribela pela morte da mãe dela durante o parto e por isso o pai morreu com "os olhos turvos de odiar" a própria filha (MIRANDA, 2003, p.60). A vida que levou no mosteiro contribuiu para que suas crenças cristãs fossem avigoradas, pois em meio aos inúmeros afazeres de todos os dias, vivia sob o poder disciplinador e atemorizador das freiras, o que incidia sobre o corpo e a mente: "No mosteiro fora um vida de temores, a Deus, ao Demo, à madre, ao pecado, à tentação" (MIRANDA, 2003, p.104).

As crenças religiosas que Oribela carregava entravam em conflito com a personalidade arredia e insubmissa, notada pelo pai quando ainda era muito jovem. Esse embate interior entre seguir os seus sonhos e desejos e ser temente a Deus se manifestou com mais veemência quando ela chegou ao Brasil e percebeu que havia sido enganada, pois não arranjara "marido bom e principal", como ordenara a rainha, o que é agravado pela paixão despertada pelo mouro. Parte da angústia que persegue a protagonista se deve a essa dualidade de sentimentos que leva em si. Afinal, fora preparada para o casamento com um homem desconhecido em uma terra tão distante, ao mesmo tempo em que esbarrou em uma paixão que teimava em aflorar num terreno espiritual dominado pelas crenças católicas que tanto condenavam os mouros e sua fé.

A dicotomia entre o corpo e a alma presente na mentalidade da protagonista de Miranda encontra ressonância, por exemplo, nas produções epistolares barrocas da freira portuguesa Sóror Mariana do Alconforado, dividida entre a fé da vida religiosa e o amor pelo oficial francês, por quem transgrediu as regras do convento em que vivia. Como a religiosa de Beja, que tenta compreender a si e o impacto daquele sentimento após ter sido abandonada pelo amado, que retorna à França, também Oribela busca um autoconhecimento e um equilíbrio entre os dois mundos que habitavam seu interior: "não entendia, embora houvesse no fundo alguém em mim que entendesse, sempre houvera em meu ser um outro ser, que eu nem via direito, mas sentia e sempre o velara, como se apenas meu e mais entendedor, que não queria eu competições e invejas de minhas compreensões" (MIRANDA, 1993, p.74).

Esse duplo, tantas vezes referida por ela, "como se não fosse eu a falar e sim a outra que vivia dentro de mim" (MIRANDA, 2003, 186), novamente reverbera e digladia na ocasião em que é apresentada a Francisco de Albuquerque, a quem tinha sido designada como futura esposa. A repulsa ao aspecto agressivo e tão contrastante ao que tinha visto no mouro resulta na sobreposição de um eu guiado pela "desrazão" de

um corpo que se queria livre para realizar as próprias escolhas, o que esbarrava nas vontades e determinações da Igreja e por extensão da sociedade:

> Seu aspecto era o de um cão danado, lhe faltavam dentes, tinha pernas finas, nariz quebrado, da cor de um desbotado seus olhares. Cheirava a vinho de açúcar, usava um chapéu roto, tinha tantos pêlos a modo de uma floresta desgrenhada e estava sujo, imundo [...] O homem me veio a mirar e no rosto lhe cuspi; Oh como és parva. Uma perdida! Decho que praga, tão bom homem parece ele e tu uma frouxa, rabugenta, pé-de-ferro, regateira baça, demoninhada [...] mexeriqueira e sonsa, que rosto de mau pesar para casarem contigo, tinhosa, que cheiras a raposa, rastro de burra, torta defumada. E d'arrancada deu com a vara. Disse de mim o padre tantos males que hei vergonha de os pensar em altas vozes [...] No sacrário me fez em joelhos rezar por perdão de minha rebeldia, me deu pancadas nas mãos até ver sangue [...] antes queria ser presa e açoitada do que casar com aquele (MIRANDA, 2003, p.55-57)

A oposição e rebeldia de Oribela significavam uma falha no adestramento feminino empreendido pela Igreja, sob fortes influxos do concílio tridentino. A mulher era a responsável no espaço doméstico pela sistematização da educação cristã pautada na obediência e no sacramento, edificação necessária para o estabelecimento da referência de família orquestrada pelos ensinamentos católicos na colônia. Por isso qualquer desvio nas normatizações das condutas femininas era perigoso e ameaçava os planos da Igreja e do Estado.

No fragmento do romance citado acima, é importante perceber que a escolha lexical no discurso do padre direciona Oribela para o que a mulher representava socialmente fora do círculo do matrimônio, já que nele a sexualidade seria protegida e resguardada pelo marido e a mulher assumiria uma compostura de submissão e retração. No oposto disso, ela estaria associada aos estereótipos que envolviam a mulher pública ou que não tinha contraído uma união sacramentada, e por isso o instinto luxurioso e dissimulado justificaria a ligação do feminino com a ideia do animal imperfeito e propenso ao demoníaco, como sugerem as palavras do padre frente à desobediência de Oribela.

Entre as seis órfãs que chegaram ao Brasil, Oribela não foi a única a ser resistente e arredia ao controle social a que foi submetida. D. Bernardinha, Tareja , D. Urraca, D. Pollonia e a Parva também tiveram o destino definido pela Igreja e algumas delas tentaram resistir à sujeição e aos imperativos ao chegarem ao Novo Mundo. As histórias de todas as jovens se entrelaçam por inúmeras coincidências de vida e, na

colônia, a condição feminina frente ao sistema patriarcal alimentado pelo discurso católico não seria diferente, afinal, todas elas já estavam predestinadas ao casamento e à maternidade, cambiando, por fim, apenas o nível de tragicidade de seus desfechos ou o modo de assimilação à nova realidade.

Dona Bernardinha foi a órfã de destino mais trágico. Irmã de Tareja e Giralda, que morreu ainda no convento, a jovem é apresentada por Oribela como forte, resoluta e que sofreu muito com as perdas dos pais, não apenas pelo vazio parental, mas pela drástica mudança na condição financeira. Filha de pai rico em Coimbra viu a sua vida e de suas irmãs se transformarem depois que perderam os pais num acidente, e mesmo sendo apenas uma garota de 13 anos de idade, lutou para proteger as irmãs dos infortúnios da vida no mosteiro, sendo chamada então de "macha" (MIRANDA, 2003, p.90) pela "força de um varão" com que enfrentava as dificuldades. Além disso, tinha "mãos fornicadoras" (MIRANDA, 2003, p.16) e gostava de afetos e de roubar beijos da boca das moças, sugestão da homossexualidade da personagem, o que é ratificado pelo episódio em que Oribela fala da relação entre elas duas depois que D. Bernardinha perdeu Giralda, vítima de impetigo:

> assossegava das alterações em mim, que dizia ser eu sua fonte de beber água pura, que se havia neste mundo pessoa a quem amasse feito sua mãe, era eu, estávamos sempre segredando nossas fantasias, ela me beijava a mão com um cuspe frio de que eu tinha assombro, até que madre Jacinta lhe deu uma áspera disciplina em nos separar, que não mais falasse ela a mim e nem eu dela nada ouvisse, nem a visse, que devia ela dormir na cabana dos porcos. (MIRANDA, 2003, p.90)

Interpretada pela Inquisição portuguesa 1536 como um "abominável pecado nefando", a sodomia, estendida para as mulheres com a mesma violência com que os homens eram perseguidos, era condenada na terminologia cristã desde os séculos XII e XIII como parte do pecado da luxuria e cabia penas como castração e morte na fogueira. Porém, diante da imprecisão em definir relações sodomitas entre duas mulheres, as perseguições ficaram quase sempre restritas, durante muitos séculos, às situações em que a cópula anal acontecia entre dois homens ou entre um homem e uma mulher, havendo uma "relativa impunidade das relações homoeróticas entre mulheres". (VAINFAS, 2013, p.123). Porém, na realidade da colônia, a aparente homossexualidade de D. Bernadinha na esfera matrimonial machista fez com que ela fosse submetida aos mais cruéis castigos, como ser estuprada pelo marido, que se sentindo obrigado a amar

uma mulher "macha", ao chegar bêbado em casa, "com seu membro viril entrava no vaso traseiro dela e instigado da carne tinha ali polução" (MIRANDA, 2003, p.152), além de tê-la forçado a se prostituir, resultando numa fila de homens na porta da sua casa todas as noites. Quando ela já não tolerava tamanho sofrimento, matou o marido com mais de cem facadas por ele tentar impedi-la de fugir, situação que determinou o seu destino como prisioneira em uma jaula, sob chuva e sol, sendo apedrejada pela população e vivendo como um animal.

Num oposto disso, dona Pollonia tem o seu desfecho descrito como alguém resignada ou que conseguiu no destino que lhe foi imposto encontrar alguma felicidade, pois logo engravida, numa conduta de obediência e continuidade dos planos pretendidos pela Igreja e, como muitos que se aventuravam pela terra, durante o casamento "estivera sempre a juntar cabedais", o que deixa sugerida certa autonomia da personagem, já que não era comum a mulher casada ter acesso ou domínio aos bens do casal.

Sobre Tareja a narradora faz poucas referências, mas lembra a perseguição que ela sofria no mosteiro por desconfiarem não ser mais virgem, o que fazia D. Bernardinha sair em defesa da irmã, e do alívio por ter se livrado da voz estridente de dona Tareja após meses de viagem na nau *Senhora Inês.* Ao fim da narrativa a personagem apresenta traços de desvario, quando passa a rezar frequentemente, como uma santa, em prol de todas as virtudes, o que pode ser uma consequência de ter casado sem ser mais virgem, como suspeitavam no mosteiro, ou mesmo por hipocrisia, como supõe a Velha.

Como fruto do contexto religioso da época, ainda muito envolto em crenças e preconceitos medievais, D. Urraca sofreu diversas perseguições quando ainda vivia no mosteiro, pois acreditavam que seus pais e avós tinham sido judeus. Frequentemente chorava ao ser chamada de "assassina de Jesus, filha de gente sem rei nem terra, que alevantavam os preços das coisas, era seu povo causa da peste e da fome que matava os cristãos" (MIRANDA, 2003, p.91), e era vítima de agressividades como ter que "comer barata, cuspiam em seu rosto, faziam o sinal-da-cruz no peito depois que ela passava e não pisavam em sua sombra, que era pecado e lhe formavam nas fuças cruz com os dedos, puxavam seus cabelos", sem que ninguém intercedesse.

Com políticas dúbias em relação à presença dos judeus no território português, a perseguição e o preconceito contra esse povo se agravaram quando o rei português D. Manuel I, desejoso de casar com D. Maria, filha dos Reis Católicos Fernando e Isabel, que haviam expulsado dos domínios castelhanos os judeus que não aceitavam se

converter ao Cristianismo, aceitou a cláusula de expulsão dos judeus do território português. Inserida nessa realidade, até mesmo porque seus pais eram da região de Castela, dona Urraca foi a primeira a ser selecionada para viajar ao Brasil, o que fez as demais órfãs comemorarem, mas ao mesmo tempo suspeitarem de se tratar de algum tipo de castigo. Também na vida na colônia ela viu a sua condição de jovem de ascendência judaica simbolizar uma dupla carga de preconceito, pois, após casar e viver trancada em sua morada, os vizinhos acreditavam que ela à noite se vertia "numa alimária e assustava os vizinhos, a assoprar fogo, se dizia até em juramento" (MIRANDA, 2003, p.134).

Na obra de Gil Vicente, citada como referência por Ana Miranda para a produção de *Desmund*o, a presença do judeu é constante, já que ele aparece como personagem ou alusão em quase metade das peças produzidas pelo dramaturgo português. Como a obra de Gil Vicente estava revestida de uma dimensão popular, o judeu aparece envolto em estereótipos alimentados pelo discurso do povo, que muitas vezes encontrava na ira um subterfúgio para lidar com as mazelas cotidianas. Em o *Auto da Barca do Inferno*, por exemplo, o judeu aparece como um personagem tipo que reúne muitas das características que rondavam o imaginário popular, como a sua ligação com o maléfico, ao carregar nas costas um bode, a usura, a linguagem desbocada e ludibriadora com que tenta persuadir o barqueiro do Inferno, além de ter infringido regras do Cristianismo, condutas que o fazem ser rejeitado até mesmo pelo Diabo, sendo levado em um bote anexo à Barca do Inferno.[13]

Há outras coincidências entre esta obra de Gil Vicente e *Desmundo*, como por exemplo a presença do parvo, personagem que na peça vicentina aparece revestido de certa ausência de malícia que flerta com a loucura, comicidade e prenhe de uma linguagem cheia de obscenidades, muitas vezes incompreensível, principalmente por ser um deslocado em relação aos códigos sociais e morais do contexto da obra. A agressividade de sua linguagem se direciona principalmente para as figuras do Diabo e do Judeu, o primeiro por querer conduzi-lo ao inferno, e o segundo por ter infringido normas cristãs. Em *Desmundo*, a Parva apresenta traços característicos coincidentes com a personagem Joane, o parvo vicentino de o *Auto da Barca do Inferno*, uma vez que é descrita por Oribela como alguém possuidora de uma língua ferina, às vezes

[13] Característica das eras medieval e renascentista, essa visão do judeu se disseminou por outros textos literários da época, como *O judeu de Malta* (1592), de Marlowe, e *O mercador de Veneza* (1605), de Shakespeare.

pouco compreensível, mas que pelo seu desvario poucos lhe davam credibilidade, ainda que sua fala revelasse verdades, aproximando-se do discurso do louco.

Ao buscar a analítica que estava por trás da exclusão social do louco no período medieval e clássico, Michel Foucault, em *História da loucura na Idade Clássica*, afirma que a loucura "simboliza toda uma inquietude, soerguida subitamente no horizonte da cultura europeia, por volta do fim da Idade Média." (FOUCAULT, 1972, p.18). E por isso a loucura e o louco "tornam-se personagens maiores em sua ambiguidade: ameaça e irrisão, vertiginoso desatino do mundo e medíocre ridículo dos homens." (FOUCAULT, 1972, p.18). Quando inserida no plano literário, no final da Idade Média, a loucura não é posta como representação da marginalidade, pois o louco toma o lugar no teatro do detentor da verdade, "Ele pronuncia em sua linguagem de parvo, que não se parece com a da razão, as palavras racionais [...]" (FOUCAULT, 1972, p.19).

Esta análise foucaultiana da loucura se aproxima em alguns aspectos da personagem de Ana Miranda, pois o discurso da Parva é revelador de uma verdade que é desautorizada talvez por falta de organização racional ou por contradição, mas que para Oribela assusta e ameaça exatamente por às vezes trazer aquilo que ela também acreditava. A Parva transgride as permissões e se faz oradora do que muitos não gostariam de escutar, como seu discurso para as demais órfãs assim que chegam à colônia: "Almas enganadas, mancebas de danados apetites, putinhas contritas, lá vai a macha, lá vai a velha parida, lá vai a freira fodida, lá vai a virgem destapada, vão açoitar com vosso amor os cornos desse país e mais coisas de tal tormento [...]" (MIRANDA, 2003, p.14). A relação de alguma admiração, mas ao mesmo tempo medo e repulsa que Oribela possui com a Parva é fruto dessa condição da personagem, que ousa, mesmo enquanto mulher, falar o que pensa, mas que atemoriza a narradora por parecer direcionar a ela muitas das suas palavras cruéis e maledicentes, como no trecho a seguir, ouvido por Oribela após recusar o casamento com Francisco de Albuquerque:

> Estúpida, hideputa can, que te mandem arrancar as arnelas, rota e triste, uma serpe por mulher, puta nascida de mosca encharcada no mais imundo monturo que se pode e encontrar em pântanos e em masmorras, quem te deu atrevimento para cuspir nas coisas de noivado e de Deus? E vens com afrontas. Toque nos ouvidos do teu esposo a blasfêmia de tua soberba, fiques maldita da terra que te sustentará e sem filho, amém. Que o diabo haveis de ver. Língua ardida. [...]
> Que vida era a tua? Que fazes acá, porquera? Que não quisera se casar? Não tens padre ou madre e te deram de improviso uma vida,

> queres uma desastrada vida, uma mulher tal bela como pura? O que quer, a tristura? Tu estás fora de ti. (MIRANDA, 2003, p.62).

A voz da Parva ecoa para Oribela como uma espécie de voz interior que conflita com o seu lado rebelde e resistente à ideia do casamento sem amor, ainda que fosse uma pobre jovem desamparada numa terra distante. O embate pessoal, fruto de um pensamento tão dicotômico da personagem, faz com que ela deboche das palavras da Parva, "Pouco fez, pouco faz. Nem quero mesmo filhos daqui" (MIRANDA, 2003, p.62), mas logo adiante volte atrás e reavalie a importância de domar a sua agressividade e aceitar as condições para o casamento, como sendo uma boa saída para a sua vida: "queria me livrar da minha alma criada entre os tigres do deserto e alimentada com o leite das víboras e aceitar meu destino, aceitar o noivo que me davam a rainha e a governadora [...] Te aquieta em teu destino, Oribela, que estás no céu e não sabes" (MIRANDA, 2003, p.65), embora, ainda, o suicídio surja como outra opção de evasão ao se ver atraída por Isobel no fundo do mar, "via o rosto pálido mas sereno e desassombrado de dona Isobel que em estava hóspede e a mim chamava ao fundo do mar, assim assim, sem dizer palavras, só com as mãos feito puxando a minha alma". (MIRANDA, 2003, p.65).

A marginalidade do discurso da Parva parece ter sido decisiva para o seu desfecho na colônia, pois embora apareça exortando as demais órfãs ao casamento, como forma de "não ser escusa[r] fortuna ao navegar" (MIRANDA, 2003, p.69), não há qualquer menção ao fato de ela ter casado e, pelo contrário, Oribela a vê, numa ida à cidade, no meio das mulheres "perdidas e desonradas, [e] putas". (MIRANDA, 2003, p.149). O perigo do seu suposto desvario ou de sua audácia pode explicar o porquê de não ter se casado e passado a viver como uma andarilha, "a gritar nas ruas todas as verdades" (MIRANDA, 2003, p.132), às margens da sociedade, como as demais mulheres que não se adequavam ao modelo de comportamento ditado como regra.

Há ainda outras quatro figuras femininas importantes para o desenrolar da narrativa e cada uma delas exerce uma função específica no contexto do romance, representando a seu modo um pilar na sociedade colonial. São elas a Velha, Dona Brites de Albuquerque, Dona Branca de Albuquerque e Temericô. O olhar que Oribela apresenta sobre Velha é maternal e imbuído de grande admiração. Descrita como uma mulher de quase quarenta anos, honesta, verdadeira, dotada de grande conhecimento e muito próxima afetivamente da protagonista, a Velha, que viera junto com as jovens na nau *Senhora Inês*, era responsável pela educação e preparação delas para o casamento,

porém a sua vinda significava de início uma espécie de temporada longe do purgatório em que vivia em Portugal, devido a um erro cometido no passado. Freira do mosteiro da Anunciada, lugar que detinha prestigio até mesmo com o rei, a Velha acabou engravidando de um nobre, embora muitos desconfiassem que fosse do próprio monarca. Mesmo conseguindo esconder a gestação durante meses, foi descoberta, e ainda que fosse um fato não raro entre as freiras, foi submetida a cruéis castigos e privações a mando da esposa do nobre, pai de sua filha, visto que era uma "sombra poderosa" (MIRANDA, 2003, p.88):

> [...] a condenaram à privação de cargo, de voz ativa e passiva, para que perpetuamente não pudesse mais servir à religião. Que lhe tirassem o véu preto e que ela fosse encerrada em cárcere num convento dos arrabaldes, para cumprir penitências, jejuns e prostrações. Ficara sem permissão de comungar e que não fosse à grade ou à portaria nem escrevesse cartas nem mandasse recados nem os recebesse e que os sobejos de sua comida se não pudessem misturar com os das outras freiras. (MIRANDA, 2003, p.88)

Na colônia, após exercer o seu papel na educação e direcionamento das jovens ao casamento, conforme proposto pela Igreja Católica, a Velha passa a viver na casa das gentias, presa e amordaçada, apenas livre para fazer as confissões e as refeições. Seu conhecimento e sua audácia, elementos que Oribela tanto admiravam, são os responsáveis pelas duras penas que sofria, pois "o conhecer numa mulher era coisa do Demo" (MIRANDA, 2003, p.132) e a Velha havia feito inúmeras denúncias em relação aos erros e desmandos que via na cidade, "andara dizendo umas coisas da terra, do bispo vil, do governador, que os erros das gentias eram menos que os dos cristãos, as putas eram ovelhas de Jesus assim como as casadas, cujas eram putas de um homem só" (MIRANDA, 2003, p.132).

Embora fosse muito religiosa e temente a Deus, a personagem transgride as normas de conduta da Igreja e mostra-se crítica e revoltada com os desmandos dos que estavam no poder e a hipocrisia que rondava muitos membros da Igreja na colônia, por isso, pelo perigo que seu discurso representava, "fora mandada tapar a boca com a mordaça" (MIRANDA, 2003, p.132.). E mesmo submetida aos vários castigos, acusava os desvios dos padres, defendia que as "amancebadas pudessem entrar na igreja e ver missa, mesmo as nuas" e segredava a Oribela: "Eu ladrarei quanto puder", inclusive escrevendo cartas ao rei para reclamar dos erros que presenciava na colônia. (MIRANDA, 2003, p.133). Para Mary Del Priore, as desigualdades e ultrajes a que a

mulher era submetida na colônia afetava, inclusive, a maneira com que as próprias mulheres se relacionavam entre si, sendo incomuns práticas de ajuda mútua entre elas, salvo durante o período da maternidade. Assim, o perfil de transgressão da Velha se acentua, pois ainda que sofresse perseguições e retaliações desde a gravidez em Portugal, ela não se mostrava omissa frente à hipocrisia cristã que reinava na vida colonial.

A relação entre a Velha e a protagonista é de um mútuo carinho, amor e cumplicidade. Assim, pela confiança que depositavam uma na outra, eram fiéis confidentes, a única com quem Oribela aceita dividir os segredos que guardava. No fim na narrativa, a Velha consegue embarcar numa nau de volta a Portugal, mas, de acordo com os dados históricos que coincidem com a trama do romance, ela não teria conseguindo chegar ao destino. Como consta no romance, ela viajou junto com o bispo Sardinha e, segundo dados históricos poucos precisos, a embarcação teria naufragado na costa brasileira e quase todos tripulantes teriam sido vítimas de rituais de canibalismo por parte da tribo dos índios caetés.

Assim que chegam a terra as jovens são apresentadas a Brites de Albuquerque, esposa do governador e tia de Francisco de Albuquerque, que viria a ser o marido de Oribela. No primeiro contato com as órfãs, Brites de Albuquerque desejava saber que tipo de criação elas tiveram, pois mesmo que não precisassem realizar muitas tarefas após o casamento, pois para isso teriam muito naturais, já que nessa terra até mesmo os mais pobres tinham, ao menos, três escravos, interessava saber se se tratavam de mulheres dispostas ou preguiçosas. Ao afirmar que, por fim, cada uma delas precisava ter, mais que boas mãos, “bons olhos” e “boas palavras”, para saber onde o marido dormia e ser capaz de ensinar às naturais todos os afazeres, respectivamente, Brites revela alguns aspectos da vivência na colônia, pois além da naturalidade com que enxergava a escravidão dos índios pelos portugueses, colocava a mulher como responsável pela vigia do marido em suas possíveis traições.

A cartilha patriarcal de Brites de Albuquerque é novamente reafirmada, em outras lições, para Oribela, na ocasião em que rejeita o noivo e cospe-o no rosto. Como era seu sobrinho homem de grandes posses e já estava enamorado por Oribela, Brites de Albuquerque tenta convencê-la do casamento com um presente e muita persuasão. Afinal, o destino da jovem na Colônia seria o casamento ou a “taberna”, visto não ter ninguém que pudesse interceder por ela. Ao desconfiar que o desespero e o grande clamor de Oribela para que a livrassem do casamento fossem motivados por alguma

paixão, a esposa do governador afirma que ela deveria fechar o coração aos chamados da carne e esquecesse os amores, pois a mulher era um ser fraco. Além disso, muito pouco os homens jovens poderiam oferecer como cabedal, enquanto um velho "te encherá a arca" e "Para enriquecer, tudo é bem" (MIRANDA, 2003, p.61).

Ante a preferência à morte que ao casamento com Francisco de Albuquerque e a intensa argumentação de dona Brites, Oribela retoma os pensamentos sobre o mouro, e agradece não ter recebido "o mais ruim de todos os males" (MIRANDA, 2003, p.61), ter que casar com ele, o que conduziria sua alma direto ao inferno. Novamente, as memórias que Oribela guarda sobre o mouro vêm sufocadas pelo grande preconceito religioso que existia em Portugal e consequentemente na colônia sobre aqueles que eram infiéis, não-cristãos e, por isso, pecadores, mas as vozes interiores que habitavam a narradora puxavam-na para o oposto disso, pois desde que ela conhecera o mouro, ele a "fez suspirar, nas partes em que se semeia e granjeia o sentimento" (MIRANDA, 2003, p.28)

Depois da conversa com Brites de Albuquerque, Oribela percebeu que até conseguir retornar a Portugal só havia duas saídas: a prostituição ou o casamento. Por isso passou pelo ritual de preparação e na data determinada ela e as demais órfãs casaram-se com seus respectivos noivos, numa cerimônia realizada pelo próprio bispo, que reafirmou o poder do homem sobre a mulher: "Os esposos têm poder sobre as esposas e suas filhas, mas não tenham para si que lhes pertençam as filhas como mulheres, nem as mulheres dos vizinhos como suas e nunca usar delas, que as chamem todas de filhas e nessa conta as tenham", além disso, reafirmou o poder de Deus, estando acima de todas as coisas e pediu "Que ajuntassem os da mão direita com as da mão esquerda, fossem em suas vidas, jaezados de caridade, pasmados da majestade do matrimonio divino. A fazer filhos abençoados da alvura de pele" (MIRANDA, 2003, p.73).

Em sua fala, o bispo ratificava as regras da sociedade patriarcal, pois estava sempre nas mãos dos homens (pai, irmão ou marido) o domínio e as decisões sobre a vida da mulher. Contudo, essa autoridade não poderia ser confundida com a posse sexual da filha, já que o incesto era condenado pela fé cristã, embora não fosse incomum nas terras coloniais, onde muitas regras civilizatórias pareciam ser abolidas. Deixa claro, por fim, o objetivo da união daqueles casais: a descendência não-mestiça de portugueses para habitar a colônia.

O peso da subordinação do casamento e da dominação masculina sobre a esposa é sentido por Oribela logo após a cerimônia, quando "os homens se serviram de suas esposas" (MIRANDA, 2003, p.76) e ela é estuprada por Francisco de Albuquerque com enorme truculência, ato cujo objetivo era atestar se ela era realmente virgem como afirmava:

> [...] a mim foi segurando Francisco de Albuquerque e derrubando. É acaso a leoa mais mansa que o leão? E lhe dei uma bofetada no rosto no que fez ele sem pensar uns modos de como se fosse quebrar minha caveira, que me fez tremer as carnes e o fervor dele, disto, era tão grande, em tal momento, que em muito breve espaço tudo meu estava como que em grilhões, entre suas forças, embaixo de seus pesos, a arrancar tudo que era seu e de Deus cobrar sua repartição, seu quinhão que lhe valia por direito de esposo, como em mim havia de ser tudo seu [...]
> Logo se tornou num cachorro que vi sobre uma cadela de rua, um ganso numa gansa, no Mendo Curvo, ou um padre numa freira, no mosteiro, arfando, me pegar pelo cabelo, sem se prestar a mais nada, uma muito estranha coisa pra ser criação de Deus [...]
> Ele me abriu, explorou e olhando no lume a cor do molhado de sangue, abanando a cabeça disse. Verdade disseste e agora és minha [...] (MIRANDA, 2003, p.76-77)

No fragmento acima, fica visível que devido à criação de bases cristãs e ao modo como foi educada no mosteiro, Oribela compreendia como natural e aprovada por Deus a posse do marido em relação à esposa, porém isso não a destitui de sua revolta e rebeldia quanto ao seu destino, tanto que chega a bater no marido como reação à violência que sofria, e afirmava que "Era esposa. Se perguntasssem dizia que não, pois não temo o castigo nem a humilhação, soube de uma mulher que se negou a casar e teve suas mãos e pés cortados [...]. Arrastava a pobre a sua carcaça nos pedregulhos do pátio, sem coisa alguma sobre suas carnes [...]" (MIRANDA, 2003, p.75).

Após uma longa jornada, em que cada vez mais ia se distanciando do mar e do sonho de retorno à terra natal, Oribela chegou à fazenda de Francisco de Albuquerque, para onde se encaminhou junto a ele pouco depois do casamento. Lá, onde seria sua nova morada ao lado do marido, conhece dona Branca de Albuquerque e Viliganda. Branca de Albuquerque, mulher de alvos cabelos, de expressão grave e "fria como se de neve fora feita", era mãe de Francisco de Albuquerque, viúva, e que ele carregava sempre consigo para não viver desamparada como as mulheres que perdiam o marido. Viliganda era uma filha-irmã de Francisco de Albuquerque, fruto de uma relação estranhamente incestuosa que tivera com a mãe, o que fazia Oribela pensar que "Eram

ela e sua mãe como feras e Francisco de Albuquerque feito alimária do mato" (MIRANDA, 2003, p.102).

Os ciúmes que dona Branca sentia do filho, por quem ele já tinha desistido de outras oportunidades de casamento, era mais um elemento que perturbava Oribela por ter que conviver junto a Francisco de Albuquerque. Ainda que nas oscilações de comportamento ele se mostrasse muitas vezes compreensivo diante da condição dela, pois a queria "senhora de tudo" (MIRANDA, 2003, p.99) e mãe de seus filhos, a presença e a ameaça que dona Branca representava para Oribela perturbava a protagonista, ainda mais por Francisco de Albuquerque contar que a mãe tinha

> [...] muitos olhos, de mãe, de abadessa, de falcão, os olhos de inquirir o mais fundo, em seu calado modo via por dentro das almas, como fosse uma sibila e devia de saber ver nas panelas de água, nas pedras de cristal. Sabia feitiços? Que lhe fora outorgado um poder do céu e da terra e podia olhar para raios do sol sem cegar suas vistas, sua alma se desfazia do corpo e avoava pelos céus até a cidade, cada noite, a visitar a irmã, ou até o reino, onde bailava nas festas ou via do lado da rainha os autos e sabia do que se passava nas armadas e tudo o mais. Sabia ela fazer partos, rezas, sabia cuidar das deleitações do corpo, sabia dizer quando era anjo que se tornou carne, ou diabo em corpo de mulher, que a ouvisse eu, era de bom entendimento, bom conhecimento do evangelho, sabia prosar com as cegonhas e com as vacas tinha parte, tirar as quenturas do estômago de mulher e tirar de mulher a sensualidade [...] (MIRANDA, 2003, p.99).

Branca de Albuquerque é descrita como uma mulher imbuída de muitos saberes e poderes sobrenaturais, o que para o filho parecia ser predicativos a serem ressaltados, mas que para a sociedade de forma geral soava comumente como prova da ligação da mulher com o Diabo. Além disso, tais atributos da sogra assustavam Oribela devido aos muitos segredos que ela guardava, inclusive por tramar fugir do marido numa nau que estava atracada na cidade.

Após a primeira tentativa de fuga malograda, quando é enganada e estuprada por dois dos marinheiros que prometeram ajudá-la, Oribela acaba resgatada por Francisco de Albuquerque, que a leva para a fazenda após assassinar cruelmente os dois homens que abusaram de sua esposa. Esse episódio faz com que dona Branca de Albuquerque persiga e insulte frequentemente Oribela, em prol de convencer o filho de que havia casado com uma fingida que o enganava pela sua beleza e o cegava pela paixão, não deixando que ele visse a serpente traidora que ela claramente mostrava ser.

Após a primeira fuga, já bastante machucada, Oribela é presa pelo marido ao pé de um catre durante dias, como castigo pela rebeldia. É nessa situação que conhece e se afeiçoa pela índia Temericô, natural responsável por cuidar dela enquanto estivesse presa, descrita por Oribela como sendo "uma natural, de cor muito baça, bons dentes brancos e miúdos, alegre rosto, pés pequenos, cabelo aparado e que me falava a língua" (MIRANDA, 2003, p.119). Através da amizade com Temericô, Oribela consegue compreender melhor a realidade dos indígenas e desconstruir muito dos preconceitos que trazia em relação ao gentio e sua cultura, tida como pecaminosa pela cristã, num apagamento das diferenças que sempre marcou as relações entre os povos e suas culturas. A intensa troca de vivências entre as duas, facilitada pela ausência de Francisco de Albuquerque, que se isolara na mata devido aos conflitos entre a mãe e a esposa, fez com que a protagonista tivesse contato com a subjetividade indígena a partir das narrativas de Temericô. Assim, Oribela constata que todos eram filhos de Deus, pois os índios eram igualmente capazes de amar, sentir dor e oferecer a mais pura e desinteressada amizade, "do que me dava uma conciliação entre as inimizades da alma" (MIRANDA, 2003, p.125).

Ao lado de Temericô a protagonista aprende um pouco da língua indígena e se permite experienciar um modo de vida diferente, que transparecia muito mais liberdade do que a vida do homem branco, sempre dominado por regras:

> Tinha feitas para mim umas ervas de acalmar, de beber a fumaça. Aprendi os fumos de naturais, que me deixavam pasmada e sonhadora, sem ver o correr dos dias, o parar das noites, quando na minha fantasia eu procurava o que eu não queria achar. [...] Aprendi a me desnudar, no quarto, após o banho, que havia um frescor sobre a pele e se entranhando nela, uma luva de vento, um véu de seda fria, que a roupagem abafava e incendiava. E ria ela. E ria. Bom era viver numa casa sem homem a ordenar.
> [...]
> Eu pintava o rosto de urucum, comia do prato das naturais e me desnudava nos dias quentes, deixava os chicos chuparem meus peitos, dançava, de modo que dona Branca veio baixar umas regras, antes que virasse eu uma bárbara da selva e me metesse a comer de carne humana. (MIRANDA, 2003, p.126-127)

Todo o pudor que existia em relação ao corpo feminino, fonte de pecado e terreno fértil para o domínio de demoníaco, conforme pregava a Igreja, começa a se diluir na concepção de Oribela a partir da proximidade com a cultura indígena. O corpo era o elemento primeiro da identidade feminina e base para a instituição de normas e

dos padrões de comportamento. Dessa forma deveria ser adestrado para o controle dos desejos e da sexualidade feminina, garantindo a ordem estabelecida pela sociedade patriarcal, o que Oribela aprendeu desde criança quando o pai "mandava turvar a água do banho com leite para não ver o meu corpo de criança, uma vez alevantei da gameleira e ele me castigou com tantas vergastadas que verti sangue pela boca. Água nas mãos e na fuça, fidalga. Água no mais, puta" (MIRANDA, 2003, p.43).

A nova relação de liberdade e despudor que Oribela passou a ter com o corpo significava uma ameaça, por isso foi reprimida pela sogra em prol da manutenção dos valores cristãos, já que os costumes da cultura dos indígenas entravam em choque com a do homem branco católico, e por isso era menosprezada e demonizada:

> [...] nas menarcas possuíam elas venenos em suas entranhas que davam febres malignas, pareciam demônios percutientes, em suas aldeias pecando todos os pecados da luxuria, as velhas destemidas granjeavam os meninos, dormiam pelos matos pais com filhas e esfalfavam os homens com muitas mulheres, falavam sujidades, punham peçonha a fazer inchar o genital, disforme e grosso e se afeiçoavam ao pecado nefando, sem afronta, tomando por proeza o que serviu de macho e numa tenda pública machos se faziam de mulheres, nas aldeias vendiam os pais suas filhas meninas aos portugueses por pouco cabedal, um espelho ou alguidar e as índias que amavam seus maridos lhes buscavam mulheres para os desenfadar. (MIRANDA, 2003, p.131)

A hipocrisia do discurso cristão de dona Branca de Albuquerque, que tentava mostrar ao filho e a Oribela o perigo do contato do branco com o indígena, esbarrava na relação que o próprio Francisco de Albuquerque tinha com as índias, fazendo sexo livremente, estuprando, muitas vezes apenas para fazer ciúmes a Oribela, porém garantia: "esposa era só uma, ele disse" (MIRANDA, 2003, p.131). Além da escravidão dos indígenas, naturalizada no romance inclusive pela esposa do governador e irmã de Branca de Albuquerque, o abuso e a violência sexual contra as índias era tão comum e constante, até entre os próprios religiosos, que Oribela afirma que algumas "eram amancebadas de cristãos e de padres, que quando delas se cansavam as vendiam aos vizinhos que as desejavam e assim se faziam as mercas das fêmeas" (MIRANDA, 2003, p.131). Identificadas pelo sexo, como se fosse a única característica delas que realmente interessava, a narradora aproxima a condição das mulheres a de animais, sem autoridade para decidir sobre a sua vida, já que isso estava nas mãos dos homens, fossem eles representantes da lei na Colônia ou não, situação que a narradora deixa novamente

entrever em trechos como: “As fêmeas vacas davam bezerros todos os anos, desde novilhas e mesmo as velhas seguiam parindo até a morte, umas pretas, lisas que pareciam vidradas no resplendor e brandura e outras de muita virtude, que eram leves e duras, vacas como que umas órfãs da rainha [...]” (MIRANDA, 2003, p.101). Afinal, independente da cor, da virtude ou temperamento, o destino feminino era comum: o prazer do homem e a perpetuação da espécie.

No artigo “Eva Tupinambá”, Ronald Raminelli (2013) analisa vários traços da vivência dos tupinambás, especialmente no que diz respeito à vida das mulheres e a construção dessa realidade a partir de registros feitos por europeus que aqui estiveram. Os indícios de barbarismo e a presença do Diabo que os cronistas comumente apontavam ao terem contato com a cultura indígena eram resultado de “costumes heterodoxos” que se chocavam com os “bons hábitos [que] faziam parte das leis naturais criadas por Deus” (RAMINELLI, 2013, p.11). Assim, tudo se baseava na comparação das “verdades” do mundo cristão com a realidade dos indígenas americanos, o que automaticamente tendia a inferiorizar a cultura do Outro e centralizar a do homem branco cristão.

Muitos dos costumes descritos no romance pela personagem Branca de Albuquerque coincidem com os narrados por viajantes que tiveram contato com tribos indígenas. Na divergência de olhares que resultava dessa relação, alguns, como Jean de Léry e Claude d’Abbeville, viam naturalidade e simplicidade na nudez das índias, despojada de lascívia ou luxúria, enquanto outros, como o português Gabriel Soares de Souza, enxergavam nos costumes dos tupinambás “todas as modalidades de pecados da carne” (RAMINELLI, 2013, p.27), o que parecia ser uma ideia amplamente defendida entre os portugueses. Segundo Raminelli (2013, p.26), quando chegavam à nova terra e tinham contato com as indígenas, muitos padres acreditavam que “Os corpos nus provocavam a libido [...], que se autoflagelavam como forma de reprimir os impulsos bestiais; a beleza física das índias tentava contra o voto de castidade”, por isso as índias e seus costumes anticristãos eram culpabilizados pelos desejos luxuriosos dos cristãos nos trópicos.

No romance, o conflito violento entre colonizadores e indígenas era comum, conforme evidencia a parte sete, denominada “A guerra”, em que inicialmente tem-se o registro de Francisco de Albuquerque e seus homens atacando uma tribo indígena devido à desobediência à Igreja e ao governador, pois os índios haviam roubado quatro engenhos e cometido atos de canibalismo. O ataque à tribo criou o clima propício para

um segundo embate, dessa vez dos índios contra a fazenda de Francisco de Albuquerque, situação de conflito e extrema violência que facilitou a segunda fuga de Oribela, pois em meio ao caos deixado, cortou os cabelos, se disfarçou de homem e partiu rumo ao que ela acreditava ser sua liberdade.

Em meio à fuga, Oribela se depara com o maior dos seus tormentos, o mouro, homem por quem havia se encantado desde o primeiro encontro, descrito por ela "ao modo" de um príncipe, mas que simbolizava um duplo perigo: a ameaça à fé, diante de todo o imaginário cristão sobre os mouros, e uma grave transgressão ao matrimônio, pois Ximeno Dias estava em seus repulsos pensamentos desde que o avistara ao desembarcar no "desmundo".

Embora algumas confusões de ordem terminológica, o termo "mouro" faz referência aos invasores muçulmanos da Península Ibérica, oriundos do norte da África, principalmente da Mauritânia e do Marrocos, sendo também utilizado para se referir àqueles que não eram cristãos. Como Portugal, enquanto se constituía como Estado, estava sob o domínio muçulmano, inevitavelmente foi sendo formado no país um imaginário coletivo negativo acerca dos invasores, que se perpetuou ao longo dos séculos. Quando houve a Reconquista da Península Ibérica, o jogo entre identidade versus alteridade construído no contexto do conflito fez com que os mouros fossem demonizados e simbolizassem o Outro dentro da lógica cristã.

A imagem dos mouros como invasores, tiranos, opressores infiéis, gente criminosa e pecadora, que foi se entranhando na memória tanto dos portugueses quanto dos espanhóis, está fortemente presente na história portuguesa, ainda que muitos historiadores neguem as inúmeras influências culturais desses povos na formação de Portugal. Sobre isso, Alexandre Parafita (2006, p.26) assegura que na própria bandeira lusa tem desenhados sete castelos que simbolizam o número de castelos tomados dos mouros por D. Afonso Henriques. Também, as cinco quinas "representam os cinco reis mouros vencidos e mortos na batalha de Ourique"

Expulsos definitivamente do território português em 1492, os mouros ficaram presos nas muitas historias de Portugal, não apenas através das influências de ordem cultural, mas das diversas lendas que geralmente associam o mouro ao Diabo ou ao encantamento. Entre tantas lendas, sobressaem, por exemplo, as das mouras encantadas, guardadoras de mistério e prenhes de uma sensualidade capaz de conduzir ao Inferno, como parte de um jogo de repulsa e fascínio dos cristãos em relação aos mouros,

embora essas características não se reduzissem ao universo feminino. Sobre esse caráter Parafita (2006, p.96) afirma que

> Deste fascínio problemático poderão ter germinado no seio do povo os famosos e inquietantes mitos e lendas dos mouros, que, se por um lado, revelam amores sofridos, inviáveis entre cristãos e muçulmanos e vice-versa, por outro, traduzem a perigosidade de papéis de seduções latentes na ilusão de tesouros e de outros encantos que o fenômeno árabe alimenta.

É como parte deste imaginário luso que Oribela vê o mouro Ximeno Dias, pois ele, enquanto parte de um expoente religioso oposto ao dela e envolto em tanto ódio e preconceito por não ser um cristão, aparece para ela como uma imagem que oscila entre a admiração, o fascínio, o desejo e a tentação demoníaca que conduziria ao pecado:

> Um homem de cavalo, vestido ricamente e com bota de cordovão, capa sombreiro, seguindo de seus escravos naturais com armas e mais uns negros de Guiné, tilintando de metais, cintilando raios e cheirando às peles manchadas que forravam os da terra, fez com que todos se afastassem a deixarem passar tal majestade, o cabelo de mecha cor do cobre e uma grande quantia de pêlo no braço, sempre ruço [...].
> Do mouro corri as vistas para fora, a modo de não agasalhar em minha lembrança a efígie de uma alma parida pelo Maomé. Mas no escuro do meu coração a vista dele se marcara, que dela me não podia livrar, fechando as vistas ou abrindo, de temor do blasfemo de alguma maldita seita, espírito atalaiado, estava ele dentro de mim ardendo como um feiticeiro, os mais desumanos e cruéis inimigos que nunca se viu no mundo. (MIRANDA, 2003, p.27-29)

Ao entrar em contato com o mouro, Oribela transpõe as barreiras religiosas que separavam os dois e comete um dos mais perigosos crimes da sociedade colonial, o adultério. Quando parte em busca do que ela considerava ser sua liberdade, ou seja, viver fora de uma relação matrimonial imposta e ser incapaz de conduzir seu destino, a personagem quebra inúmeros paradigmas alimentados na época e que se inscreveram como parte da nossa historiografia e mesmo da nossa identidade.

Expurgado da história, o mouro torna-se uma personagem responsável por diluir muitas das fronteiras que determinavam a sociedade colonial e o próprio pensamento de Oribela, como as relacionadas à miscigenação, ao sincretismo religioso, à demonização do Outro e à impossibilidade de viver numa terra tão hostil e conseguir encontrar algum sentido de vida para além do enriquecimento. Além disso, a quebra da lei moral, tão grave numa sociedade que designava a morte para a esposa infiel, resultou também no

preenchimento da lacuna materna carregada por Oribela desde a primeira infância, quando da relação com o mouro nasce o filho que seria a própria extensão de sua felicidade, pelo encontro do amor mútuo: "Seu ar delicado e seus olhos cinzentos se foram gravando profundamente em meu coração [...] e cada vez mais me sentia aleitada, de uma força que se fazia cumprir nas dobras da carne do meu filho se estendendo e as brancuras fazendo ver" (MIRANDA, 2003, p.204). Como parte de uma fissura da história, o filho de Oribela fragiliza o projeto colonial e põe em perigo o adestramento feminino e a unidade racial que Portugal tanto almejava para a elite colonial do Brasil à época, reclamando novos lugares sociais e outras páginas da historiografia nacional.

O romance de Ana Miranda adota uma postura frente à história que se alinha às características do novo romance histórico, pois questiona, através de elementos discursivos como a paródia e o pastiche, o esquecimento e silenciamento legado à mulher nas muitas instâncias representativas das quais ela fez parte nesta etapa da formação do país. Ao dar voz à jovem e estrangeira Oribela, Miranda não apenas reflete sobre a importância da atuação feminina no processo de construção do Brasil, mas contesta as páginas escritas sobre a nossa história e nossa identidade, contribuindo para produzir outras linhas de pensamento sobre o passado e o presente da nação, conforme também se propõe Teolinda Gersão acerca da história recente de Portugal e suas colônias na África, com a narrativa de *A árvore das palavras.*

5 *A ÁRVORE DAS PALAVRAS:* TERRAS OUTRAS, CAMINHOS BIFURCADOS

5.1 Vivências da sociedade colonial

No cenário português pós 25 de abril de 1974[14], temáticas relacionadas ao processo de descolonização, à guerra, à vida nas colônias, ao cerceamento de liberdades civis e políticas e à opressão das minorias foram ganhando cada vez mais espaço dentro das produções literárias. É vasto o número de autores portugueses que retomam questões que dialogam com a história do país antes e durante a Revolução, num movimento de retorno que empreende não apenas a relação de Portugal com seu povo e suas antigas colônias, mas também o processo de constituição identitária da nação. Porém, ao analisar o período entre 1961 e 1974, caracterizado pelos fortes embates entre Portugal e sua colônias africanas, Margarida Calafate Ribeiro (2007) aponta para a rarefeita presença de estudos mais sistemáticos que deem conta desse aspecto da história portuguesa, o que sugere, segundo ela, uma sensação de não pertença de Portugal e dos já independentes países africanos a essa passagem da história. Também, esse silêncio parece apontar para uma tentativa de apagar da memória da nação as mazelas que estiveram envolvidas no processo de colonização. Nesse contexto, torna-se ainda mais relevante a presença de narrativas literárias que se debruçam sobre as vivências nos países outrora colonizados por Portugal e as relações estabelecidas entre colonos e a população local, embora seja notável certo distanciamento temporal entre os acontecimentos e a primeira leva dessas publicações.

Frente a essa tardia produção literária que repensa a experiência colonial portuguesa em territórios africanos, é preciso notar que, dentro do contexto luso, o pós-imperialismo acontece quando as ideias pós-coloniais já haviam ganhado terrenos diversos. Assim, conforme afirmam Ribeiro e Ferreira (2003), em Portugal a descolonização aconteceu já na pós-modernidade. Isso explicaria, por exemplo, a ausência de uma massa crítica de pensadores diaspóricos e escritores engajados com reflexões acerca das questões pós-coloniais e a prevalência, ainda, de um multiculturalismo que se mostra transitório e por vezes contraditório, já que o que se tem dentro desse cenário de transição é uma "lusofonia difusa que ainda ninguém sabe concretamente o que poderá ser, para além de uma ideia linguisticamente sustentada,

[14] Esta data marca o fim da ditadura do Estado Novo, a partir da eclosão da Revolução dos cravos.

historicamente sedimentada numa herança comum de memórias diversas. (RIBEIRO; FERREIRA, 2003, p.16).

Ao analisar a seara de romances que foram produzidos a partir da década de 1990 e que dialogam com a relação entre Portugal e suas antigas colônias africanas, Isabel Ferreira Gould (2007) destaca ainda uma acentuada preferência por temáticas relacionadas à família e à mulher, numa tentativa de examinar a constituição identitária portuguesa colonial e pós-imperial. Dentro dessa lista estariam obras como *Partes de África* (1991) e *Pedro e Paula* (1998) de Helder Macedo, *O Senhor das Ilhas* (1994) de Maria Isabel Barreno, *O Esplendor de Portugal* (1997) de António Lobo Antunes, *A Árvore das Palavras* (1997) de Teolinda Gersão, *Lourenço Marques* (2002) de Francisco José Viegas, *A Casa das Rugas* (2004) de Eduardo Bettencourt Pinto e *A Donatária* (2004), de Sérgio Ferreira (GOULD, 2007), apenas como exemplos mais recentes dessa produção.

O romance de Teolinda Gersão, *A árvore das palavras*, remonta à relação de Portugal e Moçambique antes e durante o processo de descolonização, e, dentro dessa tendência recorrente da produção portuguesa contemporânea de viés histórico, centra a narrativa na ótica feminina para revelar o cotidiano da capital Lourenço Marques durante as décadas de 1940 a início de 1960, bem como a relação com a metrópole no processo em prol da independência.

Conhecemos o cotidiano da cidade a partir da infância e da adolescência da protagonista Gita, que guia o leitor através de sua subjetividade em duas das três partes em que o romance é dividido. Na primeira parte, tecida pelo fio da memória da narradora-personagem, é possível acompanhar as relações que ela estabelece com o espaço a seu redor e observar de que modo o contato com as pessoas do seu convívio é preponderante para a constituição da sua identidade, que se desenvolve concomitante ao próprio processo de reelaboração identitária da nação moçambicana.

O modo como o romance é iniciado faz com que o leitor mergulhe de imediato nas memórias mais fecundas da infância da narradora, que nos conduz ao quintal da casa, espaço simbólico de sua ligação com a terra-mãe e que suscita lembranças cheias de lirismo e frequentemente são acompanhas pela presença de Lóia, outrora a sua ama-de-leite e atual empregada da casa. Perfil comum nas produções de Teolinda Gersão, também em *A árvore das palavras* quase toda a história do romance se constrói a partir da ótica feminina, porém são visões que divergem quando se trata dos juízos de valor

sobre o lugar e as pessoas que nele vivem. Isso porque Gita não consegue partilhar das ideias da mãe, Amélia, e por isso estabelece uma forte ligação maternal com Lóia.

Ao evocar as memórias lacunares da infância, a protagonista retoma as suas relações com o ambiente social da cidade de Lourenço Marques, as relações afetivas, especialmente com Lóia e o pai, Laureano, e privilegia a descrição dos espaços que foram determinantes na construção de suas memórias na tenra idade. Por isso o espaço doméstico tem particular importância nas lembranças de Gita, pois é nele que acontecem as primeiras descobertas de conexão entre ela e a natureza, os vínculos afetivos dentro do círculo familiar e sua percepção sensorial da existência das coisas que a rodeava e com as quais estabelecia um contato genuíno sem o filtro da racionalidade adulta.

Uma das lembranças marcantes de Gita era que a casa em que viveu a infância imaginariamente se bipartia entre a Casa Branca e a Casa Preta, sendo a primeira o ambiente de convivência de Amélia, por ser identificada como distante do espaço e da cultura local e, num oposto disso, a segunda, à qual era integrado o quintal, fazia parte do universo de convivência de Lóia, por apresentar uma liberdade em sua ordenação e em seu ritmo de vida que se aproximava do modo se ser da sua antiga ama e, por extensão, do espaço moçambicano. Essa segregação não se baseava em limites físicos rígidos, mas é percebido por Gita através do discurso de preconceito e distanciamento que Amélia demonstrava em relação a Moçambique e sua população, representada no interior da casa por Lóia. Por isso a parte da casa que conseguia "domesticar" e manter dentro de um padrão de ordenamento e civilidade europeia seria, na perspectiva de Amélia, distinta e superior daquele lado da casa que mais se assemelhava ao espaço africano, identificado pela mãe de Gita como desordenado, caótico e perigoso.

O distanciamento que desde os primeiros dias de vida marcou a relação entre Gita e a mãe, a proximidade que possuía com o pai e Lóia e modo espontâneo e contemplativo da protagonista são alguns dos motivos que fazem com que ela imediatamente associe a si, o pai e Lóia como parte desse ambiente livre e natural. Em oposição a isso, Amélia fazia do ambiente de trabalho, o quarto de costura, um microcosmo que a mantinha não apenas longe da natureza selvagem africana, que tentava se transmutar em sua frente através do próprio quintal da casa, mas também das relações sociais e familiares. Enquanto o pertencimento de Amélia à Casa Branca seria um reflexo do seu distanciamento da cultura local, Gita, contrariando as expectativas da

mãe, via a si e ao pai como parte da Casa Preta pela imersão e identificação que tinham no espaço cultural moçambicano.

Ao demonstrar seu vínculo afetivo e memorialístico com o quintal "que crescia como uma coisa selvagem" (GERSÃO, 2004, p.10), "que se amava ou se odiava", (GERSÃO, 2004, p.10), Gita retoma também a vã e insistente luta de Amélia para que o lugar estivesse sempre domesticado e limpo, evitando qualquer tipo de semelhança com o "Caniço", local onde morava Lóia e que se opunha à "cidade de cimento", parte da cidade habitada principalmente pelos colonos brancos que viviam em Lourenço Marques. Em contraponto à postura da mãe, Gita afirmava que Laureano, como parte da Casa Preta, "Não t[inha] medo dos mosquitos e plantou ele mesmo um rícino, ao fundo do quintal" (GERSÃO, 2004, p.12), demonstrando as visíveis diferenças ideológicas que o pai e a mãe possuíam.

Em um artigo em que analisam a geografia da capital moçambicana, Fernandes e Mendes (2012) apontam para a dicotomia que marcava a paisagem da cidade no período colonial. De um lado, organizada de modo racional e seguindo traçados tendencialmente geométricos, estava a cidade de cimento, edificada em materiais nobres, habitada pelos colonos brancos e que servia de base para a administração por parte da metrópole e por isso era símbolo de uma determinada camada social que exercia o poder. Em oposição a ela estavam os Caniços, que recebiam essa denominação devido aos materiais que eram usados em sua construção, geralmente recolhidos da natureza, como madeira, capim e caniço, e que demonstravam a clara segregação social que predominava no espaço urbano de Lourenço Marques. Assim, a cidade de cimento era o ambiente privilegiado dos colonos brancos e a eles pertencia por direito, enquanto os Caniços apenas cumpriam a função utilitária de abrigar os autóctones, que eram necessários para garantir a mão-de-obra tanto nos trabalhos domésticos, como era o caso de Lóia para a família de Gita, e nas mais diversas atividades desenvolvidas pelos colonos nas terras africanas. Os salários parcos e a inexistência de uma infraestrutura urbana para receber um contigente que migrava cada vez mais das zonas interioranas para a capital em busca de oportunidades fez com que os caniços se tornassem uma dura realidade do cenário colonial de Lourenço Marques, atual Maputo, alijando os habitantes locais do desenvolvimento urbano, situação que só começou a ser alterada após a independência.

Na terceira parte do romance, quando Gita já era uma adolescente, o leitor é levado a conhecer a realidade do Caniço, na ocasião em que a protagonista, angustiada pela ausência de Lóia durante vários dias seguidos, resolve procurá-la.

> [...] bairros pobres que por toda parte nos cercavam ─ casas baixas, pintadas, feitas de pedaço de materiais avulsos, que pareciam desenhos de crianças da escola ou cenários abandonados, desbotando ao sol: Uma porta e duas janelas, uma de cada lado, mais abaixo uma faixa pintada de azul forte amarelo o rosa. Em cima, sem forro, um telhado mal assente às vezes também debruado a tinta. E na entrada em geral um degrau ou dois, para encher o espaço que faltava até à rua.
> Através das portas abertas viam-se, dentro das casas, pedaços desconexos de coisa nenhuma, uma mesa, uma cama no meio de um quarto, um armário partido, uma cadeira esventrada, algures ouvia-se um rádio tocando alto, barulhos de vozes, choros de criança ou de mulher.
> Lá fora, velhos sentados, crianças brincando na sarjeta, um cão tinhoso deitado numa sombra.
> [...]
> O vento levantava poeira, *lagartixas correm no chão irregular, estacam de súbito, fingindo-se mortas, petrificadas de pavor, de repente correm outra vez, enlouquecidas.* Um homem passa, de palito na boa, outro limpa os dentes com mulala. Roupa no peitoril de uma janela, ao lado de um pássaro que saltita, na gaiola. Meninas de vestido sujo caminham descalças, de mão dada. *O pasmo dos meus olhos enormes. Outra carrega um bebé adormecido, com moscas ao redor da boca. As ruas desoladas dos negros. Como se nada valesse a pena e tudo o que se estragava fosse irremediavelmente degradar-se ainda mais. Pessoas mortas caminhando na luz.* (GERSÃO, 2004, p.153-154, grifos nossos)

Ao longo da descrição que faz do espaço e das pessoas que ali viviam, Gita constata, com seu olhar pasmo, a distância social que existia entre ser negro e ser parte de uma família branca com poucos recursos, e o quanto a marginalização dos nativos os colocava muitas vezes abaixo da condição de cidadãos, convivendo num espaço que lhes tirava a dignidade e que parecia mais apropriado para os bichos. Nas situações em que Gita, quando criança, se imaginava indo no Caniço atrás de Lóia nas ocasiões em que ela sumia inesperadamente, a protagonista pensava esse lado da cidade como sendo um "emaranhado das construções muito pequenas, barracas, casas cobertas de zinco, palhotas maticadas" (GERSÃO, 2004, p.37), mas sequer conseguia conceber a degradação do humano diante dessas condições de vida, principalmente por ser uma realidade distante da sua e por seu olhar pueril perceber na figura tão admirada de Lóia apenas o encanto e a sabedoria que a envolvia.

O abismo ainda maior que existia dentro do cenário urbano de Lourenço Marques é percebido pelo leitor principalmente através da ótica de Amélia, responsável por revelar a geografia da cidade habitada pelos mais ricos. Contraditoriamente, embora

não faça parte dessa parcela da população que usufruía de uma vida confortável, Amélia nutre um olhar de preconceito e superioridade em relação aos moradores locais, evidenciando a hierarquia social que se desenhava dentro do país: no topo estariam os colonos brancos e ricos, logo abaixo os colonos brancos pobres e na base na pirâmide os nativos africanos. Assim, a percepção de Amélia se situa num enquadramento muito próximo de como a cidade era vista pelos grupos sociais dominantes durante o período da colonização. O seu desejo por fazer parte da elite colonial faz com que seu ponto de vista sobre os espaços seja coincidente com os das pessoas dessa posição social e com as quais se relacionava. Nesta alienada imitação, ela via como uma espécie de ordem natural das coisas o branco em prol do seu bem-estar poder explorar o negro, embora ela também, em um sentido bem mais estrito, fosse vítima dessa exploração.

Numa percepção oposta à da mãe, Gita, ao fazer a descrição da casa onde morava, privilegia o espaço do quintal, que era agregado à Casa Preta, descrevendo-o como poético, vivo e mágico, onde a companhia de Lóia era frequente. Contudo, para Amélia, qualquer tipo de associação e semelhança com o Caniço ou com o universo cultural africano deveria ser evitada, pois ela a todo custo buscava uma identificação com aqueles que estavam no topo da pirâmide social e execrava qualquer tipo de proximidade com os moradores locais e com os espaços por eles habitados. Por isso, como a própria cidade, a casa se bipartia em cores, identidades e classe social: "E logo ali a casa se dividia em duas, a Casa Branca e a Casa Preta. A Casa Branca era de Amélia, a Casa Preta a de Lóia. O quintal era em redor da Casa Preta. Eu pertencia à Casa Preta e ao quintal". Porém, apenas para Amélia essa distinção fazia parte de uma condição capaz de verticalizar o lugar, as relações e principalmente as pessoas a partir da sua cor e/ou condição social.

Ao produzir discursos de teor segregacionistas que influenciaram Gita a construir uma distinção imaginária da casa onde vivia entre a Casa Preta e a Casa Branca, Amélia deixa claro desde o início que seu posicionamento frente à sociedade de Lourenço Marques recai na lógica da estrutura binária que caracterizou o pensamento colonial, branco/negro, civilizado/selvagem, metrópole/colônia, colonizador/colonizado. Porém é notável observar que a divisão étnica e cultural que as nomenclaturas sugerem não é levada a cabo pelas ações da personagem principal nem por Laureano, que subvertem a lógica social de Amélia e se veem como parte da Casa Preta ao lado de Lóia, Orquídea e Ló, não como qualquer traço de compaixão, mas devido à força de identificação que nutrem pelas características daquela parte da casa e metonimicamente

dos ambientes da cidade que se assemelhavam à Casa Preta, já que na percepção de Gita, sob a visível influência paterna, as pessoas e a cidade faziam parte de um todo homogêneo responsável pela construção de um espaço múltiplo em etnias e culturas.

Nas várias passagens do romance em que Gita deambula por Lourenço Marques ao lado do pai, a protagonista atenta para a diversidade que caracteriza as ruas da cidade, em constante agitação:

> De novo saímos para a rua, descemos as ruas ─ densas, agitadas, com o seu zumbido de abelhas e o seu carreirar incessante de formigueiro, a sua mistura de cheiros e corpos, a sua teimosia, infatigável vida quotidiana. Povoadas de gente de muitas raças ─ basta caminhar assim ao acaso e reparar nos tons da pele de quem passa: Como um pingo de tinta branca, misturada em tinta preta, a abre em claridades, e um outro pingo abre mais ainda, até um tom mate, assim entre indianos, brancos, escuros, mulatos, variavam os tons ─ e também o contrário, uma gota de sangue negro mesclava o claro da pele, uma segunda gota adensava mais a cor, por vezes contrariada por cabelo liso e olhos claros. (GERSÃO, 2004, p.66-67)

As observações feitas pela narradora, evocadas pelas memórias da infância, funcionam como um contraste frente à espécie de *apartheid* que Amélia tentava instaurar dentro da própria casa. Para a mãe de Gita, estava claro que existiam espaços que eram apropriados para os negros e outros apenas para os brancos. Porém, na imaginação pueril da protagonista, essa divisão só vigorava dentro do espaço doméstico e não estava atrelada à cor da pele, mas a uma identificação ou não com o modo de vida próximo do universo cultural de Moçambique e à personalidade de cada pessoa. Por isso, ela, Laureano, Lóia, Orquídea e Ló perteciam a um espaço diferente daquele de Amélia, que renegava qualquer tipo de pertecimento ou inserção no ambiente do colonizado. Além da frequente depreciação do que era próprio do contexto moçambicano e a luta incessante para não interagir ou partilhar das vivências cotidianas ao lado da família, Amélia possuía, segundo a ótica de Gita quando criança, uma severidade e uma amargura no agir que contrastavam com a leveza, a espontaneidade e o afeto que a protagonista encontrava nas figuras de Lóia e Laureano. A proximidade que estabelecera com Lóia desde o período da amamentação, a presença constante dela durante a infância e a forte afetividade que mantinha com o pai são elementos preponderantes para compreender a influência que essas duas personagens exercem na vida da protagonista. Em contraponto a isso, a imagem que Gita cria da mãe na infância é de castração, rigidez e distanciamento, perfil que o leitor só consegue compreender na

segunda parte do livro, quando a história de vida de Amélia é revelada, contribuindo para esclarecer muitas de suas ações dessa personagem diante da família. Na ausência do vínculo maternal com Amélia e frente às restrições e imposições do seu modo de agir, Gita encontra no jeito ingênuo, espontâneo e na sabedoria ancestral de Lóia um terreno de afeição e acolhimemento que a conduz a olhar a vida com intensidade, simplicidade e em integração com a natureza, distante das ambições sociais que caracterizavam a vida da mãe. Por causa dessa cumplicidade, Amélia via em Lóia a culpa pela rejeição que sentia em Gita: "Ela não gosta de mim, repetia sufocada. A minha filha, a minha própria filha" (GERSÃO, 2004, p.22), "É por culpa de Lóia que ela não gosta de mim [...]" (GERSÃO, 2004, p.38), mas não conseguia perceber que o tratamento muitas vezes agressivo que dava à filha e mesmo o distanciamento a que se relegava ao se enclausurar no quarto de costura ou negar sair aos domingos, "porque não gostava de se dar com os vizinhos" (GERSÃO, 2004, p.35) construía uma forte barreira na relação entre mãe e filha, adensada pela seu febril desejo de ascender socialmente.

Todas as misturas que Gita via pelas ruas da capital de Moçambique ─ "branco com negro, indiano e branco, indiano e negro ou mulato, negro e chinês, indiano e chinês, e todas as outras possíveis" (GERSÃO, 2004, p.67) ─ pareciam despertar ainda mais a sua atenção devido à severidade e imposições de Amélia quanto a se "misturar" com os nativos de Lourenço Marques e por causa dos rumores *nonsense* que eram ouvidos acerca da "imbecilidade" e "estupidez" (GERSÃO, 2004, p.68) do *apartheid* sul-africano. Por Gita fazer tais considerações ainda quando narrava as vivências da infância, nota-se que cronologicamente coincide com a década de 1950, período em que a população negra da África do Sul sentia o peso das políticas segregacionistas do *apartheid* e via as riquezas do país cada vez mais se concentrarem nas mãos da população branca. Entre os inúmeros absursos e violações perpetrados por essa ideologia segregacionista, como a prevalência dos territórios urbanos para pessoas brancas, uma educação diferenciada e de maior qualidade para esta parcela dos sul-africanos, havia também, desde 1949, a proibição de relações sexuais entre pessoas de raças diferentes. Para Gita, essa realidade e umas "afinidades escondidas e cumplicidade secretas" faziam com que muitos brancos sul-africanos se sentissem atraídos pelas terras moçambicanas, já que poderiam se relacionar com pessoas de outras etnias sem que isso resultasse em prisão. Como sugere a narradora, esse encontros se davam na histórica Rua Araújo, denominada em homenagem ao primeiro Governador do Presídio de

Lourenço Marques e que era conhecida à época por ser um espaço de boemia e de prostituição, realidade que mudou em 1975, quando passou a se chamar Rua do Bagamoyo. A antiga rua teve seus estabelecimentos fechados por ordem da FRELIMO por ser considerada uma zona imoral e decadente da cidade. Frente a isso, é preciso pensar se algumas das relações descritas por Gita, especialmente aquelas entre os diferentes "corpos [sul-africanos brancos e os moçambicanos negros] que se entendiam e se cruzavam" (GERSÃO, 2004, p.67), não estariam dentro da perversa lógica de perpetuação da hierarquia colonial, já que, como deixa entrever a narradora, esses contatos se davam num espaço famoso também devido à prostituição, subsidiada muitas vezes pela curiosidade do homem branco frente ao corpo negro exótico e proibido e, no lado oposto, pela necessidade de sobrevivência da mulher negra.

A descrição que Gita faz acerca da multiplicidade étnica e cultural que consegue distinguir pelas ruas de Lourenço Marques é fruto não apenas da colonização portuguesa do território como também das tentativas de colonização por parte dos holandeses, franceses, britânicos, além da privilegiada localização portuária da cidade, que possibilitava, entre outras coisas, um forte fluxo comercial e consequentemente o contato entre pessoas de origens diversas e que muitas vezes acabavam se estabelecendo na cidade. De acordo com dados do *Recenseamento Geral da População em 1950* (apud MEDEIROS, 1985), das 93 265 pessoas que residiam à época em Lourenço Marques, 57 755 eram africanas e das 35 510 não-africanas, 23439 eram europeias, sendo que o restante era composto principalmente por chineses e indianos, que chegaram ao território ainda no século XIX e influenciavam a cultura local.

Ao discutir os conceitos de multicultural e multiculturalismo, Stuart Hall (2003) afirma que as sociedades multiculturais não são algo recente, já que elas existem antes mesmo das grandes navegações a partir do século XV. O que se observou desde então foi um crescimento cada vez maior dos deslocamentos e migrações, passando a constituir uma regra e não uma exceção, o que resulta em sociedades "étnica e culturalmente 'mistas'". (HALL, 2003, p.55).

Hall (2003) aponta ainda a diferença que existe entre os termos multicultural e multiculturalismo, já que, embora interdependentes, o primeiro, enquanto um adjetivo, designa as características sociais e os problemas de governabilidade de qualquer sociedade que possui diferentes comunidades culturais que tentam construir uma vida em comum, embora preservem as suas particularidades identitárias, o segundo, um

substantivo, compreende estratégias e políticas utilizadas para governar problemas relacionados à diversidade e multiplicidades geradas pelas sociedades multiculturais.

Se o conceito de multicultural pode ser aplicado ao cenário urbano que Gita flagra durante os passeios com o pai, o mesmo não pode ser pensado acerca do multiculturalismo, já que as políticas dos governantes portugueses no período colonial não visavam gerenciar problemas relacionados a uma diversidade étnica e cultural, uma vez que a *assimilação* e a valorização dos costumes e comportamentos europeus era a regra social e as decisões tomadas visavam apenas o bem-estar de Portugal. Era o modo colonial de governar a partir das necessidades e demandas da metrópole que fazia Laureano, descontente, afirmar para Gita que Portugal era um "país mal governado. Mal pensado", pois não "dialoga[va] com os africanos" (GERSÃO, 2004, p.46).

O olhar infantil e muitas vezes idílico de Gita na primeira parte do romance é incapaz de perceber as nuances envolvidas nas relações de poder entre metrópole e colônia ou a hierarquia entre colonos e nativos. Mesmo pertencendo a essa lógica colonial, a total compreensão dessa realidade só é alcançada pela protagonista na terceira e última parte do romance, quando ela é levada a perceber de que modo a estratificação da sociedade moçambicana repercutia nas relações cotidianas. Porém, alguns episódios recuperados pelo fio da memória da protagonista ainda na primeira parte da narrativa mostram que havia uma distância considerável entre a vida dos negros e a dos brancos, fossem ricos ou pobres.

Assim, é possível notar, por exemplo, que a cidade se apresentava por meio de diferentes vieses conforme a posição dentro do estrato social daquele que a vivia e a flagrava. Isso pode ser notado no episódio em que Gita e Laureano ajudam Lóia a levar uma cesta de Natal até o ponto em que passava o machimbombo número 13, o do bairro indígena, que diariamente ela pegava para ir e voltar do trabalho quando parou de dormir na casa de Amélia e Laureano. Além da frequente companhia das filhas pequenas, Ló e Orquídea, que iam junto com ela ao trabalho, Lóia precisava lidar com inúmeras outras dificuldades em seu dia a dia, como a longa espera pelo machimbombo, velho, barulhento, cheio e desconfortável, além da dura jornada até enfim chegar na região próxima à casa onde morava e finalizar a jornada após uma demorada caminhada. Quando questionada por Gita sobre onde morava, Lóia apenas responde: "Longe". E Gita insiste: "Mas 'longe' onde é, quero saber ─ mais longe que o Chamanculo, a Avenida da Angola, Munhuana, Xipamanine, Mafalala? Mais longe que as Estradas das Lagoas? Ela repete: Longe. E suspira", o que faz com que Gita chegue à

seguinte conclusão: “Não tem tempo para dormir, penso, em sobresalto. Vai passar a noite a chegar a casa, e quando chegar são horas de voltar de novo.” (GERSÃO, 2004, p.26).

A disparidade nas referências sobre o que seria “longe” para as duas personagens contribui para que se perceba que a distância referida por Lóia não fica apenas no âmbito geográfico, pois há um hiato significativo entre o modo de vida da família branca de Gita e a família negra de Lóia que, como praticamente todas as famílias de nativos, residia em áreas pouco urbanizadas, de difícil acesso e longe do conforto que existia na cidade de cimento.

Há ainda no romance outra situação, na ocasião em que quando Gita ingressa na escola para aprender as primeiras letras, em que é possível perceber o reflexo da segregação entre brancos e negros e o modo como isso afetava os diferentes espaços sociais. Como uma invasora de um espaço que metonimicamente não é dela, ainda que frequentado por outras crianças brancas, Gita escuta de Fanisse, uma colega de classe: “Cheiras tão mal. A cadáver, diz. Cheiro de branco. Todos os brancos cheiram a cadáver”. (GERSÃO, 2004, p.63). A experiência de Gita nesse episódio nos remete, por exemplo, ao vivido por Zito Makoa no conto homônimo de Luandino Vieira, porém, além de negro, Makoa traz consigo uma forte carga ideológica ligada à realidade social vivenciada por Angola dentro do contexto da produção do conto, o que difere diametralmente da experiência de Gita. A personagem de Luandino revela uma tensão étnica, social e política desconhecidas por Gita no momento em que é afrontada pela colega Fanisse, já que Makoa era um menino negro morador de um *musseque* angolano e que estava inserido socialmente dentro de um contexto de luta pela libertação de Angola, mas que dentro do espaço escolar é silenciado e violentado, sentindo-se o Outro em seu próprio país. Embora revele um traço importante da vivência entre brancos e negros em Moçambique, a tranquilidade com que Gita reage diante da afronta sofrida é especialmente significativa para percebermos como a hieraraquização social e cultural a que cada um está submetido, dentro de seu respectivo contexto, interfere na subjetivação da experiência.

Gita, por ser pobre, está mais próxima socialmente da população nativa de Lourenço Marques que dos colonos abastados, porém, como a personagem Zeca do conto de Luandino, menino branco que se sensibiliza e se identifica com a situação do amigo Makoa, a protagonista do romance de Gersão situa-se numa espécie de terceiro espaço por não ser reconhecida como nativa pela colega de classe, mas se identificar

com os valores e a cultura nativa, não compactuando, por exemplo, com o olhar preconceituoso e inferiorizante que Amélia e os colonos portugueses nutriam sobre os negros.

Ao analisar as subjetividades e identidades que são construídas nos interstícios e na articulação das diferenças culturais, Bhabha (1998) se opõe à noção de homogeneidade e afirma que essa diferença se dá numa perspectiva de hibridismo entre identificações fixas que acolhem as diferenças sem estabelecer ou supor hierarquias. Assim, para chegar à ideia do "terceiro espaço", Bhabha (1998) parte do conceito de diferença cultural e de como ele está relacionado, através da enunciação, à própria construção de uma hierarquia, por exemplo, entre colonizador e colonizado. Como todas as afirmações e sistemas culturais são construídos dentro do campo da enunciação, sempre contraditório e ambivalente, Bhabha (1998, p.67) mostra o porquê de as "reivindicações hierárquicas de originalidade ou 'pureza' inerentes a culturas" serem insustentáveis, antes mesmo que seja necessário recorrer a "instâncias históricas empíricas que demonstrem seu hibridismo". Assim, por não haver nos enunciados um significado único e fixo, é no terceiro espaço que se torna "a estrutura de significação e referência um processo ambivalente", possibilitando, entre outras coisas, o questionamento da existência da "noção de identidade histórica da cultura como forma homogeneizante, unificadora, autenticada pelo passado originário mantido vivo na tradição nacional do povo." (BHABHA, 1998, p.67).

Esse tipo de discurso essencialista servia como base para o colonizador para a construção de uma supremacia cultural que se impunha como homogenia e unificada e que se constituía no momento da diferenciação entre as culturas. Porém, como afirma Bhabha (1998, p.64), quando "o processo enunciativo introduz uma quebra" dentro dessa lógica essencialista, "novas exigências, significados e estratégias culturais" são acionados para romper com a noção de um modelo, uma tradição. Assim, é dentro dessa cisão que o terceiro espaço se coloca como um meio de desafiar essa concepção de homogeneização construída e "constitui as condições discursivas da enunciação que garantem que o significado e os símbolos da cultura não tenham unidade ou fixidez primordial e que até os mesmos signos possam ser apropriados, traduzidos, re-historicizados e lidos de outro modo." (BHABHA, 1998, p.68).

Ao perceber o terceiro espaço como capaz de acompanhar uma "assimilação de contrários" e que consegue evitar a política da polarização, sendo, de acordo com Bhabha (1998, p.69), a condição primeira para uma articulação das diferenças culturais,

é possível pensar as identidades de Gita e Zeca, a personagem do conto de Luandino Vieira, como inscritas dentro desse "entre-lugar", não como sendo lados que se opõem, mas numa intersecção de subjetividades que possibilitam a criação de novos signos identitários, sejam individuais ou coletivos, que podem ser pensados como "postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade." (BHABHA, 1998, p.20).

Assim, quando Gita se imagina na infância como sendo parte da Casa Preta, junto com Lóia e Laureano, ela começa a se inscrever como parte de uma identidade que, híbrida, não se quer representativa da polarização que caracterizava e mantinha a sociedade colonial. Isso porque, mesmo que a distinção feita pela personagem dentro do espaço doméstico pareça, mais uma vez, apontar para a perpetuação de uma cisão social, ela surge muito mais como um tipo de discurso que vislumbrava a desarticulação de um sistema que alijava para as margens a população negra e por isso, a união e a resistência seriam fatores necessários para desmantelá-lo. Ainda que só comece a ter consciência sobre isso na adolescência, algumas atitudes de Gita na infância significavam um modo de resistência frente às atitudes da mãe, que rotineiramente reafirmava a diferença que havia entre negros e brancos e a superioridade desses frente àqueles, elementos do discurso hegemônico que serviam como base de sustentação do sistema colonial.

De fato, do ponto de vista de Amélia, os dois lados seriam completamente opostos, visto, por exemplo, a falta de civilidade dos nativos frente aos valores ocidentais europeus, distinção social que tentava usar com Gita e Laureano para justificar a distância que eles deveriam manter dos negros. Por isso o discurso de Amélia é imbuído de preconceitos em relação aos nativos e, quando direcionados à família, tinha o sentido de deixar clara a barreira hierárquica entre brancos e negros que Gita e Laureano não deveriam ousar transpassar, embora fosse exatamente o oposto o que acontecia: "Nos negros não se pode confiar, diz Amélia. Porque nos desejam o mal e nos odeiam. Armam feitiços contra nós e podem trazer-nos a doença ou a morte. Sim, o teu amigo, o teu amigo é o que te dá a morte". (GERSÃO, 2004, p.18). E, na ocasião em que Gita tenta entender o quão longínquo era o lugar onde Lóia morava, novamente Amélia insiste em ressaltar: "Dos negros não sabemos nada [...]. Nem podemos procurá-los porque não sabemos onde moram, não têm endereço, vivem em sítios vagos, palhotas iguais umas às outras, no meio dos corredores de caniço. É agulha em palheiro, se se quiser achar alguém" (GERSÃO, 2004, p.26), reproduzindo

discursivamente o não-lugar geográfico do nativo em seu próprio território e invisibilizando-o como estratégia de facilitação da dominação cultural, política e territorial.

No contexto da narrativa em que estão inseridos os trechos acima, fica visível que, além de fazerem parte de uma estratégia discursiva da personagem para afastar o marido e a filha da cultura moçambicana, também revelam os ciúmes de Amélia como mãe, já que esse tipo de afirmação vinha à tona principalmente quando Gita manifestava o desejo de manter-se próxima a Lóia. A profunda afeição entre Gita e Lóia e o afastamento quase voluntário de Amélia em relação à filha fazem com que a narradora, em suas idealizações infantis, fantasie um núcleo familiar em que a antiga ama ocuparia o lugar de mãe, e, como fruto de uma imaginação infantil que subverte a lógica segregacionista do mundo adulto de Amélia, Gita encontra aquilo que seria uma solução para a diferença que impedia ela e Lóia de pertencerem ao mesmo espaço social: "De noite, pensava ainda outras vezes, de noite não havia diferenças. Eu reencontrava a minha cara escura, e vivia com Laureano e Lóia na Casa Preta." (GERSÃO, 2004, p.38). A noite simboliza, então, um espaço-tempo em que as diferenças e as incompatibilidades se diluem, possibilitando a convivência pacífica e sem ressalvas do que a sociedade considerava parte de extremos opostos.

No contexto macro da sociedade colonial, as afirmações de Amélia representam o modo de pensar o colonizado a partir da perspectiva do colonizador, embora ela fizesse parte do que Albert Memmi (2007), em *Retrato do colonizado, retrato do colonizador*, chamou de pequeno colonizador, pois, embora não partilhe de todos os inúmeros privilégios dos poderosos da colonização, é detentor de garantias que não são acessíveis ao colonizado e, por isso, a sua pretensa afirmação da inferioridade dos colonizados é uma maneira de justificar e manter os privilégios que detém.

Na leitura feita por Memmi (2007), é relevante ainda notar a forte proximidade que há entre as representações forjadas por Amélia em relação aos nativos e o perfil comum que é dado ao retrato dos colonizados por parte de seus colonizadores. Entre tantos estereótipos analisados pelo ensaísta, há dois que corriqueiramente são alimentados por Amélia: o dos nativos como imprevisíveis, e por isso guiados por uma impulsividade que lhes parece tirar uma quota de sua humanidade, e a ausência de uma individualidade manifestada por uma tendência a referir-se a eles sempre com uma "marca no plural" (MEMMI, 2007, p.123), numa tentativa de despersonalizá-los, como fica evidente nos trechos do romance anteriormente citados, já que, embora faça

referência a Lóia, Amélia coloca-a como parte de um todo previsível e sem individualidade. Sobre a suposta imprevisibilidade dos atos dos colonizados, Memmi sarcasticamente (MEMMI, 2007, p.123) conclui que "É preciso que o colonizado seja muito estranho, na verdade, para permanecer tão misterioso depois de tantos anos de coabitação... ou é preciso pensar que o colonizador tem fortes razões para se apegar a essa ilegibilidade." Sobre o outro fator de despersonalização, o autor afirma que

> O colonizado jamais é caracterizado de uma maneira diferencial; só tem direitos ao afogamento coletivo anônimo ("Eles são isso...Eles são todos iguais"). Se a empregada doméstica colonizada não aparece em uma manhã, o colonizador não dirá que *ela* está doente, ou *ela* trapaceia, ou que *ela* está tentada a não respeitar um contrato abusivo (sete dias em sete; os domésticos colonizados raramente desfrutam de folga semanal concedida aos outros). Ele afirmará que "não se pode contar com *eles*". Não é uma disposição formal. Ele se recusa a considerar os acontecimentos particulares da vida de sua empregada; essa vida, em sua especificidade, não lhe interessa, sua empregada não existe enquanto indivíduo. (MEMMI, 2007, p.123, *grifos do autor*).

É curioso perceber a existência de uma cena muito similar à descrita acima por Memmi (2007) em determinado momento da narrativa, quando Lóia inesperadamente não aparece à casa de Amélia para trabalhar: "Com gente desta não temos segurança, repete [Amélia], em desespero, o dia inteiro. Vêm se querem, se não querem somem. Se fizer isto outra vez, não torna a passar daquela porta" (GERSÃO, 2004, p.23). A atitude da mãe de Gita, que chega a afirmar na ocasião que não suportava o cheiro de Lóia, o que a obrigava a abrir as janelas da casa, corrobora para evidenciar o caráter do romance pós-colonial por denunciar e contestar a marginalidade a que ficou relegada parte significativa das sociedades coloniais durante o processo de dominação das metrópoles. Ao pensar o processo de descolonização de Moçambique e a situação de uma significativa parcela da população que não tinha participação política efetiva ou visibilidade social dentro do esquema colonial, Teolinda Gersão questiona o lugar dessas personagens dentro da engrenagem social, conferindo a elas visibilidade e protagonismo não por sua interferência direta nos rumos da história, mas como parte de um microcosmo capaz de revelar as nuances da vida privada que também se quer e é parte da história.

Ao analisar a raiz histórica dos estudos pós-coloniais, Rita Ciotta Neves (2009) afirma que eles surgiram como uma forma de explicar as novas configurações dos países que passaram pelo processo de colonização, especialmente a partir da década de

1960. Embora não possuam uma metodologia rigorosamente delineada, os objetivos são muito precisos: "estudar os confrontos entre culturas que estão numa relação de subordinação, ou seja, estudar a marginalidade colonial, considerada segundo uma perspectiva espacial, política e cultural." (NEVES, 2009, p. 235). Há uma ordenação dos discursos e conceitos outros são acionados para explicar os novos paradigmas que surgem no cenário pós-colonial tanto dos países que foram colonizados quanto dos que foram colonizadores. É nos discursos de cunho pós-colonial, através do agenciamento de conceitos como "sujeito", "cultura mestiça e híbrida" e "diáspora", por exemplo, que "Os 'esquecidos' levantam a cabeça e começam a falar, contando as suas histórias de marginalidade e de esquecimento. A cultura vira-se para 'as margens' e transforma-se numa 'praxe de sobrevivência'. (NEVES, 2009, p. 236).

Ao escolher contar sobre a invisibilidade dos portugueses que foram para a colônia e não participaram diretamente dos grandes acontecimentos históricos que envolveram as duas nações, Teolinda Gersão opta por mostrar o modo com que a realidade colonial era vivida por aqueles que aparentemente estavam alheios a ela e constrói uma narrativa em que essa mesma realidade é flagrada por distintas subjetividades, que inevitavelmente não se desvinculam do seu passado, da sua história. Em um estudo sobre a obra de Teolinda Gersão, Karen Solentino (2007) observa ser essa diversidades de vozes dentro do núcleo familiar de Gita uma característica marcante do romance, o que contribui para que o contexto vivenciado seja conhecido pelo leitor através de olhares e perspectivas múltiplas. Assim, a depender de quem narra ou quem assume o ponto de vista da narrativa, Lourenço Marques é apresentada a partir de características muito distintas, embora se restrinja apenas aos pontos de vista dos membros da família. Como as personagens femininas dominam a perspectiva da narração, são elas também as responsáveis por trazerem as impressões que mais destoam acerca dos lugares e das pessoas.

Em um artigo em que analisa a pluralidade de vozes dentro do romance de Teolinda Gersão, Martins (2014) afirma que logo à primeira vista é possível constatar em *A Árvore das palavras* a existência de uma "complexa pluralidade de evocações do passado, em vários registros e modulações, mas alicerçadas a partir da faculdade da memória e a partir de diversos pontos de vista ou focos narrativos, num verdadeiro 'mosaico fragmentário de memórias', norteada por uma 'estética do fragmento'" (MARTINS, 2014, p.3). Assim, as percepções que são construídas do ponto de vista geográfico, afetivo e mental se baseiam em vozes e discursos que partem de vieses

plurais que garantem ao romance a ressonância de um passado que se mostra ambíguo e parte de um mosaico memorialístico de caráter polifônico.

Quando a perspectiva narrativa adotada é a de Amélia, fica claro que a sua preferência pela reclusão na Casa Branca e o preconceito que alimenta sobre Lóia eram posicionamentos que ultrapassavam os limites da própria casa e refletiam no modo de olhar e experienciar a cidade, optando sempre pela total recusa daquilo que para ela remetia ao universo africano e consequentemente representativo de uma cultura inferior, pautada em crenças irracionais e na falta de civilidade. Exemplo disso se dá quando ela fala sobre a facilidade com que as doenças se espalham no lugar, visto a cidade ter sido construída em cima de um pântano "Tudo parece bem à superfície, mas a cidade está podre e cheia de contágio" (GERSÃO, 2004, p.10), como um meio de justificar a sua falta de integração ao lugar e concomitantemente imprimir uma condição de inferioridade em relação a Portugal. Essa visão é ratificada mais de uma vez pelas memórias de Gita na primeira parte do romance, quando recupera lembranças sobre Amélia como:

> Quando alguém adoecia ela pensava sempre em febres antigas, que periodicamente voltavam e deixavam as pessoas olheirentas e débeis, como sugadas por espíritos malignos. O pântano, ou a memória do pântano, que nunca conhecera porque tinha sido extinto há quase um século, parecia assediá-la ainda, em visões de pesadelo. Como se estivesse ali muito perto a água apodrecida das lânguas. (GERSÃO, 2004, p.10).

A subjetividade da personagem acerca do lugar e das pessoas se alinha ao que Bhabha (1998) analisa enquanto o modo de representação forjado sobre o sujeito colonizado. A concepção eurocêntrica de Amélia enviesa pelo estereótipo que, segundo Bhabha (1998), se constitui enquanto a principal estratégia discursiva para "fixar" a alteridade do sujeito colonizado. Por ser um tipo de representação paradoxal que "conota rigidez e ordem imutável como também desordem, degeneração e repetição demoníaca" (BHABHA, 1998, p.103), o estereótipo coteja sempre uma ambivalência, pois ao mesmo tempo em que tenta impor um "lugar fixo" para a representação do Outro, também necessita dessa incessante repetição para que a alteridade se construa a partir das bases pré-determinadas dentro de "conjunturas históricas e discursivas mutantes" (BHABHA, 1998, p.104).

Amélia, mesmo não fazendo parte da elite branca do lugar, assume um discurso colonial, arraigado desde que vivera em Portugal, que precisa constantemente deslocar o

colonizado para o lugar do degenerado e não-civilizado como forma de justificar a implantação de bases administrativas e de instrução, ou, como afirma Bhabha (1998, p.111), "uma forma de governamentalidade que, ao delimitar uma 'nação sujeita', apropria, dirige e domina suas várias esferas de atividade", estratégia repetida ao longo da colonização dos territórios como os da Ásia, da América e da África. No caso da personagem, a perpetuação de um discurso marcado pelo estereótipo, como é possível constatar em diversas passagens da narrativa, se justifica como uma forma de ratificar a superioridade e diferenciação que acredita possuir diante da população local, distinção que ela busca como um meio de amenizar a frustração por ter se casado com um português que não tinha as mesmas ambições da maior parte dos colonos em relação à possibilidade de enriquecimento através das riquezas e da exploração do trabalho do povo nativo.

É a impossibilidade de pertencer à classe social mais alta que provoca na personagem o sentimento de desilusão, não-pertença e desterritorialização em Moçambique, o que fica ainda mais evidente na segunda parte do romance. No trecho a seguir do livro, o narrador em 3ª pessoa assume, em sua maior parte, a perspectiva de Amélia frente ao que é contado e, sem contrariar o modo como a personagem aspirava viver em Lourenço Marques, inicia apontando com uso do pronome demonstrativo o que seria a cidade para ela:

> Aquela era a Duque de Connaught. Belo nome. Condizia com as moradias senhoriais e as acácias. E com as causarianas, e o mar. Mais atrás ficava a Duquesa, a avenida Duquesa de Connaught, que era de prédios altos, restaurantes e boutiques. Gostava de ver as montras das boutiques caras, que começavam mais ou menos a partir da António Enes.
> A cidade, verdadeiramente, era também aí que começava, pelos lados da António Enes e da Princesa Patrícia (ou quando muito: a leste da Pero de Alenquer), e vinha avançando até a extremidade da falésia, até à Bayly, à Duquesa de Connaught". (GERSÃO, 2004, p.81)

A concepção de cidade para Amélia compreende apenas o lado "geometrizado" de Lourenço Marques, assim, as suas referências quanto à organização do espaço e até mesmo às denominações das ruas são assimiladas enquanto parte de um imaginário eurocêntrico. Nisso a personagem apresenta uma visão reducionista e consequentemente deturpada sobre a cidade, pois aciona uma dupla exclusão da população local, que além de não gozar dos direitos e das conquistas gerados através de riquezas que o país oferecia, também era invisibilizada quanto a sua pertença aos espaços desenvolvidos da

cidade, já que a personagem não enxerga os Caniços como parte da sua Lourenço Marques.

As personalidades referidas nos nomes das ruas no excerto acima e em muitas outras passagens do romance que são guiadas pelo olhar de Amélia estão ligadas ao universo da colonização moçambicana tanto por parte dos portugueses quanto dos britânicos, que exerceram domínio na região especialmente durante o século XIX, deixando uma forte influência no modo de vida dos moçambicanos, como, por exemplo, o hábito de tomar chá e a condução de automóveis pela faixa da via esquerda. Essa influência também se dá pelo frequente contato cultural entre Moçambique e outros países africanos colonizados pelos ingleses, especialmente a África do Sul, inúmeras vezes mencionado no romance como destino ansiado por Amélia, principalmente pelas referências que possuía sobre o lugar: o inglês como idioma a ser falado e uma população com fenótipo de "estrangeiros", brancos, loiros e altos, muito diferente do que ela encontrava nos moradores nativos de Lourenço Marques. Porém, mais uma vez, quando pensa sobre a África do Sul, a personagem reduz a população do lugar ao grupo restrito de europeus ou pessoas de descendência europeia envolvidos no processo de colonização sul-africana, marginalizando a população nativa do lugar, como já fazia em Lourenço Marques.

A referência aos nomes de personalidades britânicas, ligadas à monarquia e ao clero, e a portuguesas que estiveram envolvidas com a colonização evidencia não apenas o modo como a cultura europeia dominava a cultura local, mas também a forma com que estava constituído o imaginário da personagem e dos muitos portugueses que lá desembarcavam. As bases para esse imaginário podem ser facilmente encontradas nas políticas coloniais empreendidas com vigor na primeira metade do século XX pelo Governo de Salazar.

Além do incentivo necessário para a ocupação das terras coloniais africanas sob o domínio português com o propósito de garantir o domínio e a influência lusitana sobre os nativos, houve durante o período do Estado Novo[15] a persistente e alienada necessidade de retomar os tempos áureos do Império lusitano do período dos descobrimentos como modo, inclusive, de justificar a presença nos territórios africanos.

[15] O período do Estado Novo, instaurado em Portugal sete anos após o golpe militar, corresponde aos anos de 1933 a 1974, contexto em que o país foi governado, em sua maior parte, por António de Oliveira Salazar. Por ter se consolidado em torno da figura política de Salazar, o Estado Novo também é referido como Salazarismo e caracterizado, de modo geral, pelo autoritarismo, nacionalismo e tradicionalismo que marcou o governo do ditador.

Ao analisar a construção discursiva e ações em prol dessa empreitada política, que tinha a ver não apenas com a condição do país enquanto colonizador, como também com a própria imagem do país frente ao restante da Europa, Margarida Calafate Ribeiro (2004, p.118) assegura que houve o desenvolvimento de "uma política interna e externa apelativa do ressurgimento da nação" e que encontrava bases num movimento de retorno ao "verdadeiro" Portugal rural e arcaico cantado pelos neogarretianos como uma maneira de resistir a investidas de uma Europa que se mostrava cada vez mais moderna. Dentro dessa esteira, Salazar tentava corporificar no país um nacionalismo fundado na noção de um Portugal independente e autônomo em relação ao restante da Europa, também como uma forma de proteger as colônias lusas na África. Após o golpe militar de 1926 e a instalação do Estado Novo, houve uma tentativa de reascender uma mentalidade nacional, também como uma forma de protecionismo do próprio regime ditatorial, que se baseou numa concepção de autossuficiência que fechou o país e o seu império às investidas exteriores. Um dos eventos históricos que melhor exprimiu a essência dessa empreitada teria sido a Exposição do Mundo Português, acontecida em 1940 e situada em um local estratégico de Lisboa quanto a sua relação com o passado de esplendor e o promissor presente: tinha o Mosteiro dos Jerónimos como fundo e a vista frontal, como na era dos descobrimentos, as águas do rio Tejo. Ironicamente, é esse cenário, tão simbólico, como se vê, para contar sobre as glórias portuguesas, que é visto pela primeira vez por Amélia quando vem do interior para embarcar rumo ao encontro de Laureano em Moçambique. Contudo, em vez da grandiosidade lusitana que a Exposição de 1940 objetivava mostrar, surpreende a personagem a pequenez do cenário e a notável diferença entre o que via nos retratos da época (que cronologicamente dentro do enredo corresponde exatamente à década de 1940) e a realidade com que se deparou, fazendo com que compare a Torre de Belém a um bolo feito de açúcar. Essa análisa encontra eco na leitura que Martins (2014, p. 9) faz acerca do romance, pois, para o autor, a polifonia presente na narrativa "questiona directamente estas convicções ou retratos oficiais de um Portugal serodiamente imperial, heróico e harmonioso. Sobretudo confrontam Portugal e a sua "consciência nacional" e colonizadora com o tema ou o 'drama' não verdadeiramente assumido da colonização".

Diante disso, Ribeiro (2004, p.128) afirma que a retomada da ideologia imperial dos tempos de glória resultou para Portugal no cenário de uma

> metrópole pobre e atrasada; da promoção de um mundo rural que perpetuava relações sociais arcaizantes, pobreza e analfabetismo e ignorância; no crescimento controlado dos sectores industrial e de serviços e dos movimentos sociais a eles inerentes; de uma repressão intensa e vigilante; e, finalmente, do fechamento de Portugal sobre si mesmo, nisto arrastando todo o império, relacionando-se com o exterior na medida em que lhe permitia manter-se como uma ilha isolada do resto dos 'males do mundo'.

Por isso, apesar do esforço demonstrado pelo Estado Novo para apresentar Portugal frente à Europa como uma potência colonial, com o visível empenho da Agência Geral das Colônias através de inúmeras atividades, o país continuava a ser visto como pequeno, periférico e marginalizado em relação ao restante do continente. Porém, entender em que contexto essas ações aconteceram e como elas eram realizadas dentro do território português é de suma importância para analisar o comportamento de Amélia diante das terras moçambicanas, afora a já engendrada superioridade que ao longo dos séculos foi construída sobre a relação entre colonos e colonizados, uma vez que se torna necessário pensar que o próprio governo de Salazar disseminava massivamente a ideia de ser Portugal o "mediador dos mundos" (RIBEIRO, 2004, p.129), como no período da Guerra Fria, o responsável por "bondosamente" assegurar os territórios africanos sob o domínio luso dentro da esfera "ocidental".

Ainda que oriunda desse contexto político, a relação que Amélia estabelece com a terra natal está envolvida em uma maior complexidade, pois, ao mesmo tempo em que ela se vê, enquanto portuguesa, na condição de superior ao povo moçambicano, há um constante desejo por elementos que fazem parte de um universo cultural distante do que remeteria a Portugal. Para a personagem, a cor da pele e as diferenças culturais deveriam ser os principais distintivos sociais entre ela e os negros, já que sua condição econômica estava mais próxima deles do que dos colonos ricos. Porém, num movimento até certo ponto oposto, essa personagem apresenta um constante desejo em estar próxima de uma cultura diferente da portuguesa, o que para ela seria naturalmente mais refinada, contrastando, de algum modo, com a ideologia presente nas campanhas nacionalistas do governo de Salazar, conforme é possível entrever em alguns trechos como os seguintes:

> [...] Amélia [...] persiste na convicção de que os loiros estão no ponto mais alto da hierarquia das raças e de que os escuros portugueses estão no fundo da escala, logo a seguir a indianos e negros". Com um pouco

> de persistência e bastante shampoo, acredita que poderão tomá-la a ela por estrangeira, o que lhe parece a melhor das promoções.
> [....]
> Atraíam-na as línguas, como todas as coisas estrangeiras. Um dia copiou minuciosamente para um caderno duas frases encontradas em prospectos. A primeira dizia respeito ao *John Orr:* "The finest department store in the city, with merchandise from every country in the world. Twenty departments and separate rest, writing and powder rooms, for the use of customers only".
> A segunda era sobre a *Casa Hofali*, "the Perfume Shop. All the best known French perfumes, and a varied assortment of cosmetics from the beauty centers of the world". Não entendia a mensagem, mas sentia que comunicava qualquer coisa de superlativo, talvez de prodigioso (GERSÃO, 2004, p.53/110)

Para Amélia, o que era identificado como parte da cultura francesa e especialmente da britânica pertencia a uma escala de sofisticação muito maior, daí advinda a sua obsessão por clarear o cabelo, pelas palavras em inglês e sua coleção de frases nesse idioma, ainda que não conseguisse entendê-las. Porém, mesmo Amélia estando imersa no contexto político do Estado Novo e feito parte, em algum nível, da constituição do imaginário colonial salazarista, é preciso atentar, como aponta Boaventura de Sousa Santos (2001) à condição semiperiférica de Portugal no sistema capitalista moderno desde o século XVIII, estando entre o centro e a periferia da economia-mundo. Ao analisar essa condição, Boaventura de Sousa Santos (2001) afirma que essa subalternidade embora tenha evoluído ao longo dos séculos, manteve o país sempre numa situação de intermédio e semiperiférico em contextos como o cultural, o social, o jurídico, nas práticas de convivência e sobrevivência, nas emoções, nas narrativas, afetos e ideologias etc., e, por ser produto e produtor dessa condição, "nunca assumiu plenamente as características do Estado moderno dos países centrais" (SANTOS, 2001, p.23-24).

Diante do modo como Amélia elabora a sua identidade é preciso considerar ainda que essa realidade colonial portuguesa, entre Prospero e Caliban, como associa Santos (2001), resultou numa colonização subalterna, que alternou entre uma incapacidade de Portugal de colonizar efetivamente e uma colonização excessiva, já que se constituiu como dupla, diretamente executada por Portugal e indiretamente por países centrais, principalmente pela Inglaterra, de quem Portugal foi uma quase colônia, pela dependência política que marcou a relação entre os dois países em determinados períodos. (SANTOS, 2001). Assim, a personagem ratifica, em sua condição em terras coloniais portuguesas, um imaginário, político, social, cultural, presente no seio da

sociedade portuguesa de que, dentro da hierarquia colonial entre os vários países europeus, Portugal ocupava uma condição inferior, subalterna em relação àquelas nações que conseguiram efetivamente equilibrar a balança entre colonialismo e capitalismo. O problema de auto-representação gerado a partir daí e que pode ser notado na personagem do romance é analisado por Boaventura de Sousa Santos (2001) como sendo fruto de um problema semelhante ao encontrado no processo de auto-representação dos que foram colonizados pelos britânicos, que não conseguem representar a si próprio fora dos esquemas discursivos que acabem por determinar a sua posição de subalternidade, conforme tentava recorrentemente ratificar o discurso do colonizador. É como parte dessa colonialidade portuguesa que oscilou entre o colonizador e o colonizado, entre "um Prospero com pés de Caliban e um Caliban com saudades do Prospero" (SANTOS, 2001, p.76) que Amélia rejeita qualquer tipo de identificação com o que seria parte do mundo do colonizado, deseja pertencer à elite colonial portuguesa que vivia na parte nobre de Lourenço Marques, mas ao mesmo tempo admita estar entre os colonizadores britânicos e franceses, uma espécie de superioridade colonial, identitária e cultural não atingíveis pelos portugueses. Isso faria parte, como analisa José Gil (2004, p.135), da identidade portuguesa que se caracteriza por uma

> não inscrição, pela falta de relevo na expressão da força portuguesa enquanto indivíduos e coletividade que poderia ter seu ápice no salazarismo, que engoliu a existência no espaço público, gerando uma impossibilidade de expressão, uma espécie de capa de chumbo que veio tapar os canais e redes de expressão da sociedade portuguesa. (GIL, 2004, p.135).

A leitura que Gil (2004) faz deste traço identitário da sociedade portuguesa corrobora para que pensemos em Amélia como parte de um contexto político que contribuía duplamente para essa não inscrição da expressão portuguesa em sua identidade, já que havia vivenciado em Portugal as medidas restritivas do governo salazarista e, num sentido histórico mais amplo, carregava consigo a condição de subalternidade do próprio país enquanto colonizador.

Na análise de cunho psicanalítico realizada por Hilary Owen acerca da narrativa de Gersão, a autora também ressalta esse perfil da personagem ao afirmar que Amélia via na possibilidade de ser identificada como francesa ou, preferencialmente, britânica uma ascensão na hierarquia colonial: "Amélia deixa-se levar pela fantasia de renegar

completamente a sua identidade portuguesa, bem como a de melhorar o seu estatuto socio-económico dentro do sistema de classes britânico, colonial e branco da África do Sul" (2003, p.174). A autora ainda associa a constante obsessão da personagem por colecionar horóscopos, jogos de azar e anúncios como traços de uma percepção de vida baseada em termos como infortúnio e fatalidade, o que seria, do ponto de vista freudiano, a configuração do fenômeno do estranho na vida adulta, já que Amélia está sempre presa a desejos infantis que não foram cumpridos e, por isso, a necessidade em acreditar em coincidências.

Entre os muitos fatos que exemplificam esse perfil da personagem, há que se considerar a cômica situação quando descobre que a admirada Alegna d'Ortsac, colunista do jornal local que aspirava glamour e refinamento pelo nome que possuía, na verdade era a simples Ângela de Castro, "farsa" construída por um anagrama facilmente descoberto por Laureano apenas ao ouvir a pronúncia do nome:

> Gostava de nomes. Podiam revelar as pessoas, como fotografias. Assim por exemplo, gostava desse nome: Alegna d'Ortsac.
> [...]
> Mas um dia em que aludiu ao nome, Laureano desatou a rir.
> Alegna d'Ortsac? Meu Deus, mas é Ângela de Castro, escrito ao contrário, como é que ela não tinha dado conta?
> Quase chorou de raiva e a partir daí riscou Alegna dos seus projectos. Alegna é MENTIRA, escreveu a lápis vermelho nas folhas que tinha colecionado, com seus conselhos. Sentia-se lesada, burlada. Alegna nem sequer existia. Mas tinha-a feito sonhar. (GERSÃO, 2004, p.108-109).

A sensação de ter sido enganada e injustiçada pela vida persegue a personagem desde a infância. Para Amélia, não somente Alegna seria uma farsa, mas Lourenço Marques, Laureano e a sua própria vida, mais próxima de uma grande peça em que cada ato teria apenas o fundamento de iludi-la, ludibriá-la: "A cidade enganara-a, e por isso ela a odiava tanto. Mas não fora a cidade a enganá-la, sentiu, a vida a enganara" (GERSÃO, 2004, p.84). Filha de uma "desgraçada que tinha filhos sem pai", (GERSÃO, 2004, p.95), Amélia se sentia desde sempre sem a referência de "pater" (não sabia quem era o pai, perdera a mãe quando tinha apenas seis anos de idade e não é acolhida pela pátria, que a enxota para tão longe). Também por isso possuía uma relação tão conturbada e paradoxal com Portugal, o que resulta no desejo de ser identificada como "estrangeira". Afinal, ela fora duplamente traída, pois além de não ter sido acolhida quando ainda residia na terra natal, metonímia da frequente humilhação em

que vivera na casa da madrinha após a morte da mãe, não viu concretizar a promessa de uma vida melhor, como tanto sonhara ao se mudar para a colônia na África.

O mal-estar que persegue Amélia devido as suas frágeis e incertas raízes familiares começa a ganhar corpo a partir do que vive na casa da madrinha, onde se sente tratada semelhante a uma mera serviçal, o que piora com a morte do padrinho e as suspeitas de que poderia ser filha dele. Após ser sutilmente posta para fora, rumo a Moçambique, situação impulsionada pela descoberta de que não era mais virgem, pois já havia se "perdido" com Quim Albano, Amélia continua a sua imersão em espaços que só aparentemente lhe são abertos, perpetuando a sua frequente ideia de que a vida foi para ela uma grande cilada. Assim que embarca em Lisboa, começa a compreender que talvez a África, grande promessa de riqueza e consequente mudança de vida, não fosse um caminho que poderia levá-la ao eldorado, já que também no navio em que viajava percebia que nem todas as portas estavam abertas para ela e novamente fazia parte de um *hall* de excluídos que apenas servia de plateia para os da primeira classe. O dinheiro que Laureano mandara para a passagem foi insuficiente para que conseguisse comprar um bilhete na primeira classe do navio, o que começa a destituir Moçambique da alcunha de terra prometida e prenuncia a real condição em que viveria nas terras africanas: "Aquela dor de ser excluída. Havia portanto lugares proibidos, portas que só se abriam para alguns. Assim era, pois." (GERSÃO, 2004, p.100), presságio de um mal-estar que pode ser metaforizado pelo desconforto sentido por ela durante toda a viagem.

A sensação de que essa exclusão era um aviso da vida que lhe aguardava em Lourenço Marques faz com que Amélia resista em deixar a embarcação assim que chega às terras africanas para encontrar o futuro companheiro, momento em que a Moçambique perde a sua alcunha de "Canaã". Afinal, o que ela constata é que as parcas ambições de Laureano e, como resultado disso, a realidade com que é obrigada cotidianamente a se deparar na nova vida em Lourenço Marques era um atestado de que "A vida era falsa, armava-lhe ciladas em que ela, descuidada, caia" (GERSÃO, 2004, p.88)

Como extensão do microcosmo representado pelo navio, também a cidade segrega Amélia, levantando entre ela e o sonho de ascensão social as barreiras tão expressamente simbolizadas pelos "grandes portões e vedações de ferro pintado" (GERSÃO, 2004, p.83) que defendiam as casas luxuosas do bairro Sommerschild, habitado pelos colonos ricos e ansiado por Amélia como um espaço idealizado ao qual desejava pertencer. O dia a dia silencioso e distante desse lado da cidade se

transformava, ante a frustração e ambição da personagem, no programa predileto nos domingos solitários em que a opulência das mansões, que "escondiam que tinham dois salões, cinco quartos, salas de jantar, três casas de banho, varandas, escritórios, atelier, arrumos, dependências de criados, churrasco, duas garagens, um enorme jardim" (p.83) contrastavam com a vida simples e vazia de uma espectadora que via a vida "passar ao largo" (GERSÃO, 2004, p.84) enquanto "Ela estava na margem, olhando" (GERSÃO, 2004, p.84).

O sentimento de exclusão na travessia Portugal-Moçambique e a inferiorização a que era submetida na casa da tia ganharam apenas novas nuances ao aportar em Lourenço Marques. Quando na segunda parte do livro o foco narrativo em terceira pessoa é construído a partir da perspectiva de Amélia, a personagem expressa o quanto se sentia humilhada e inferiorizada diante das clientes ricas que atendia, especialmente Dora Flávia, personagem que acaba por representar uma espécie de espelho duplo para Amélia: ao mesmo tempo em que era responsável por um discurso que sobrepunha a si como superior a Amélia, igualando-a aos empregados negros da casa e evidenciando que as barreiras sociais existiam para além da cor da pele, também servia como uma espécie de retrato ideal de mulher a ser alcançado pela mãe da protagonista. Afinal, Dora Flavia havia casado com um colono rico que garantia a ela a distinção social, as regalias e confortos que a elite local possuía. Assim, nesse duplo jogo, Amélia, enquanto parte da população branca pobre, reproduzia frente àqueles que ela tinha como subordinados e inferiores o mesmo discurso de humilhação, distanciamento e distinção, ao mesmo tempo em que desejava ocupar o lugar social ao qual pertencia Dora Flávia.

Entre os muitos trabalhos de costura que Amélia chega a fazer para Dora, há um que possui nuances interessantes diante das ilusões criadas pela personagem e do sutil diálogo que é possível estabelecer entre o episódio e a clássica narrativa da Cinderela. Presa ao quarto de costura, Amélia via na possibilidade de aproximação com o contexto social da elite um meio de distinção, ainda que esse contato se desse apenas pelos serviços prestados. Assim, é com satisfação que leva para casa um dos luxuosos vestidos de Dora Flávia, provavelmente comprado em regiões como a de "Lisboa e noutros lugares da Europa, na África do Sul ou nos desfiles de moda do Polana" (GERSÃO, 2004, p.86), para "coser um pedaço da bainha" (GERSÃO, 2004, p.86). O vestido passa então a simbolizar uma espécie de distinção de Amélia frente às demais freguesas, já que a ligava ao universo da elite local: "Deixara-o ali como uma talismã que a livrasse, a ela, do mundo dos armazéns baratos d'*A Feira* ou do *Lourenço*

Marques Mercantil, na rua dos Irmãos Roby, como se o vestido, suspenso da cruzeta, fosse o sinal exterior de uma mudança" (GERSÃO, 2004, p.86). Após postergar o trabalho, como se isso garantisse a ela mais tempo imersa nesse espaço de diferenciação frente às clientes do bairro onde morava, Amélia resolve provar a peça e, como uma espécie de sapato da Cinderela, imagina que por conseguir se enquadrar nas medidas do vestido, até mesmo melhor que a própria Dora Flávia, poderia ser ela digna de fazer parte daquela vida que pertencia à cliente rica. Porém, as únicas portas que lhe são abertas no espaço em que reside Dora Flávia são as mesmas por onde passam os mainatos, os moleques e as faxineiras. Assim, mais uma vez a vida se inscreve como acaso e traição, pois, diante de uma constatação da condição ilusória que ela própria criara, conclui que "os vestidos pertenciam a umas, e não a outras mulheres. [...] As vidas não se trocavam" (GERSÃO, 2004, p.86).

Para Amélia, não pertencer à classe dos colonos abastados novamente recai numa fatalidade da vida, pois, foi de modo aleatório que escolhera se corresponder com Laureano e não com um outro homem qualquer, como o engenheiro bem sucedido com quem Dora havia se casado, o que adensava o sentimento de revolta, inferioridade e inveja em Amélia e que resultava no seu próprio enclausuramento e distanciamento frente à família. Quando analisa a personagem na perspectiva psicanalítica, Owen (2003, p.173) afirma que Amélia "Vai-se lembrando de uma série de rivais ou "duplos" passados que, na sua imaginação, lhe teriam roubado o seu verdadeiro destino na vida, e que regressam agora para lhe fazer troça do falhanço e da desilusão que ela sente" no presente. Por isso, segundo Freud, o duplo estaria associado à autoconsciência castigadora e, ao utilizar esse conceito freudiando na análise da narrativa do livro, é notável que Amélia precisa enxergar-se em melhor condição que aquelas que de algum modo ocuparam lugares que seriam seus e a destituíram do falo paterno: Adelina, namorada por quem Quim Albano a trocou e que se tornou posteriormente a sua esposa, Palmira, filha legítima do padrinho Honorato que usufruía de todos os direitos que deveriam ser também dela, já que após a morte do padrinho os rumores na aldeia confirmavam ser ele o pai que sempre desconhecera, e a própria Dora Flávia, que socialmente ocupava o lugar desejado por Amélia, mas que as ciladas da vida tinham impedido. Também por isso Amélia precisa mostrar para quem ficou em Portugal que havia feito melhores escolhas e, como era naturalmente esperado daqueles que trocavam a metrópole pela colônia, usufruía de uma vida confortável e cheia de privilégios, embora a realidade com a qual se deparava fosse bem diferente disso. Diante da

frustração, resta-lhe ficcionalizar aquilo que para ela seria a vida ideal e, para que todos soubessem em Portugal da sua falaciosa ascensão, escreve para a amiga Celeste, que morava em Porto, contando sobre a vida que possuía em Lourenço Marques: "criados temos três, e um cozinheiro" (GERSÃO, 2004, p.98), informação que foi acompanhada por uma fotografia das causarianas, "onde se viam dois macacos a descer de um ramo, por lhe parecer que os macacos eram sempre motivo de admiração e os animas favoritos da gente do povo" (GERSÃO, 2004, p.98), e um postal do hotel Polana onde era possível ler "foi aqui que passámos a lua de mel, e é onde o meu marido me leva todos os sábados, a jantar ou ao dancing" (p.98). Sob a influência de sua história de vida marcada por privações financeiras, humilhações e desagregação familiar, Amélia privilegia, no modo como ficcionaliza a própria vida, o preenchimento daquilo que no passado a relegou à situação de subjugada, especialmente a condição financeira.

Por isso, na perspectiva de Amélia o hotel Polana tem significativa referência quando se tratava de identificar a cidade a partir dos seus aspectos mais requintados e representativos da condição financeira que aspirava para si. O Polana, por ser o hotel mais luxuoso da cidade, era frequentado por aqueles que possuíam grande poder aquisitivo, servindo de símbolo de segregação entre a camada mais pobre da cidade e a camada rica ou os turistas endinheirados que visitavam Lourenço Marques. Quando faz referência a esse hotel, ainda em seu processo de construção, Gita afirma trivialmente que ele havia sido construído na década de 1930 e "ninguém sabia ainda que ele viria a ser, para alguns, uma espécie de resumo da cidade, ou de parte dela, quase uma palavra mágica, evocando um mundo" (p.44), o que na percepção da protagonista não se aplica, já que ela enxerga a cidade a partir de sua grande diversidade étnica e cultural e não associa qualquer tipo de hegemonia à população branca. Porém, a visão de Amélia se opõe a isso, pois o hotel e sua imponente arquitetura simbolizavam o estilo de vida tão almejando por ela, mas ao mesmo tempo tão distante.

Segundo Alfredo Pereira de Lima, no livro *Edifícios Históricos de Lourenço Marques,* a construção do Polana começou a ser pensada no ano de 1917, quando o Coronel Alexandre Lopes Galvão aportou na cidade e percebeu a ausência de um hotel que estivesse à altura para receber personalidades importantes que chegavam a Lourenço Marques. Entre as primeiras ações necessárias para a construção e a inauguração se passaram cinco anos e foram gastos aproximadamente 300 mil libras para, enfim, em 1 de julho de 1922, a capital moçambicana abrigar aquele que seria à época um dos hotéis mais modernos e luxuosos de todo o continente africano. Embora

tenha sido construído em uma época diferente da mencionada no romance, uma vez que na década de 1930 o Polana já vivia seus tempos áureos, é coincidente o glamour que envolvia a imagem do hotel para os moradores mais ricos da cidade e os turistas endinheirados e a concepção apresentada sobre ele em trechos narrados a partir do ponto de vista de Amélia. Há, na segunda parte do livro, uma longa descrição que comprova a admiração e o desejo que ela nutria pelo espaço e pelo que ele representava dentro daquela sociedade, conforme se pode entrever no fragmento a seguir:

> O Polana era uma vasta fachada luminosa, onde se via o branco. Reparara, ao passar-lhe diante, caminhando devagar ao longo da Rua Bayly, que também nas janelas as cortinas eram brancas. Mas talvez fosse apenas o forro, ou uma das faces; vistas de dentro, quem sabe se não teriam grandes ramagens de flores. *Mas não podia saber, nunca entrara em nenhum dos quartos.* [...]
> Olhando daí, do meio da relva, ver-se-ia ainda como esse lado do hotel se abria em janelas, varandas, colunas, balaustradas, deixando entrar o sol e o mar, ver-se-ia como esse lado, mais defendido, preservado, (preservado e defendido, como o próprio jardim), era, de algum modo, o principal. Como se a parte voltada para a rua fosse meramente fachada, atrás da qual a verdadeira realidade se escondia.
> *Mas esse lado era só de alguns.* [...] *Esse lado não lhe pertencia.* [...] Bater-lhe-iam sempre em dada altura nos olhos as placas douradas dos letreiros, informando que a piscina era reservada aos hóspedes do hotel. E também o jardim, e a beleza, e a tarde calma, pensou. E os salões lá dentro, e as mesas de jantar, e a música do dancing à noite. *E a vida, meu Deus, a vida não lhe pertencia.* (GERSÃO, 2004, p.120-121, grifos nossos).

Ao mesmo tempo em que observa a grandiosidade e a suntuosa arquitetura do Polana, Amélia constata a distância que existia entre ela e o lugar, expressamente lembrada pelas placas que sinalizavam as barreiras que havia entre o desejo e a possibilidade, já que o hotel era restrito a uma camada da sociedade da qual Amélia talvez nunca fizesse parte. Porém, parece ser a imposição dessa separação e a provável impossibilidade de habitar esse universo marcado pelo poder que o dinheiro confere que faziam com que Amélia se sentisse ainda mais sedenta por admirá-lo e desejá-lo, como uma forma de imaginariamente pertencê-lo, o que, de algum modo, acaba posteriormente influenciado no desfecho da personagem. Por isso, copiar traços do estilo de vida das clientes ricas e tentar frequentar espaços que estavam associados à classe mais alta configuravam modos de internamente lidar com a condição de estar em um patamar abaixo da elite colonial, ou, como ela própria afirmava, de ter sido

enganada pela vida, embora tudo isso fosse apenas manobras para mascarar para si mesma a insatisfação frente à vida. Além das inúmeras tardes de domingo em que se arrumava elegantemente e saia às escondidas de Gita e Laureano apenas para contemplar as mansões e o modo recluso de vida dos habitantes dos bairros mais nobres, Amélia chega a criar uma personagem que seria representativa da sua condição de uma mulher fina e elegante, Patrícia, pois "era até nome de rua e de princesa" (GERSÃO, 2004, p.113), mais precisamente Patrícia Hart: "Uma mulher alta, loura. Estrangeira. Uma mulher bonita, rica, admirada" (GERSÃO, 2004, p.113). Assim, o pseudônimo de caráter inglês além de ser uma forma de abdicar de sua identidade portuguesa, também significava um meio de imaginariamente pertencer a um *status* que ela julgava superior e por isso digno de usufruir do que era mais sofisticado, como o caríssimo perfume que chega a comprar por acreditar que "Ficaria bem em Patrícia Hart" ou mesmo a tintura *Color Shampoo Palette* que usava para ficar parecida com os sul-africanos "louros, de olhos azuis, com dois metros de altura" (GERSÃO, 2004, p.113).

A frustração em ser apenas Amélia Capítulo e não Patrícia Hart, como se o sobrenome que ganhara do marido já carregasse linguisticamente a incompletude que caracterizaria a sua existência, também estava ligada a uma estrutura social e econômica que reproduzia na colônia os entraves semelhantes para a ascensão social que havia na metrópole, por isso, se Amélia e Laureano faziam parte da camada social mais baixa quando ainda residiam em Portugal, também encontrariam dificuldades para galgar espaço entre a parcela mais alta da pirâmide social em Moçambique. Inclusive, dentro das próprias políticas de ocupação dos territórios coloniais que eram empreendidas pelo Governo, os cidadãos com melhor poder aquisitivo e nível educacional mais alto recebiam maior incentivo que aqueles que pertenciam a esferas sociais mais baixas.

Para o casal Amélia e Laureano, a ida para Moçambique tinha diferentes conotações, pois embora o passado em comum de humilhações e pobreza, a mudança da metrópole para a colônia era motivada por desejos e impressões opostos, principalmente devido ao modo como cada um concebia a sua relação com o lugar e o que ele poderia economicamente oferecer. Para Laureano, deixar Portugal para trás significava uma possibilidade de fugir de uma vida pobre e sofrida que levava na pequena aldeia, ao lado da mãe e do irmão mais novo, Narciso, situação que piorou com o retorno inesperado e indesejado do pai. Responsável por ajudar no sustento dele e da mãe, já que o pai partira ainda muito cedo para o Brasil, Laureano sentia o peso da dura jornada diária, mesmo

sendo ainda uma criança quando começou a alternar a lida com as ovelhas na pequena e rústica propriedade onde moravam e o trabalho sazonal numa fábrica de calçados. A vida ficou mais dura quando o "pai muito remoto" (GERSÃO, 2004, p.48), do qual nem sequer lembrava, pois havia abandonado a família quando Laureano tinha ainda poucos anos, resolveu voltar, já que além das dificuldades para a sobrevivência, ele e a mãe tiveram que passar a conviver com a frequente violência de um homem que sequer representava algo para a família e que agia com total autoritarismo. Por isso, as poucas lembranças que Laureano chega a transmitir para Gita acerca do pai são sempre esparsas e negativas, fazendo com que a menina estabeleça uma sutil relação entre Salazar, devido ao modo como o pai se referia ao Governo de Portugal, e o avô, visto que a má administração, o autoritarismo, a violência e a ausência de diálogo seriam elementos com os quais ambos poderiam ser identificados no discurso do pai da protagonista.

Segundo Laureano, que pela cronologia histórica do romance chegou a viver os primeiros anos do governo salazarista, o atraso de Portugal poderia ser associado ao modo como Salazar autoritariamente conduzia o país, sendo que as arbitrariedades cometidas pelo ditador também se deviam à passividade do povo, pois todos se calavam diante do futuro incerto que se desenhava para a nação. Ribeiro (2004, p.14) afirma que Salazar era "um homem que tinha horror ao diálogo e cujo dicionário privado parecia definir política como discussão ou mesmo polémica". Embora a personagem de Gersão evitasse fazer referências à terra lusitana, já que havia sempre "um travo amargo" (GERSÃO, 2004, p.46) ao falar da pátria, é possível constatar nas inquietações de Laureano uma forte insatisfação no que diz respeito à relação que Portugal estabelecia com as colônias africanas, pois, fica sugerido que, para ele, a falta de diálogo e a centralização administrativa, política e econômica nas mãos da metrópole mostravam quão retrógrada era a forma lusa de governar, o que atrasava não apenas o desenvolvimento dos países africanos, mas também do próprio Portugal.

Centralizar o poder e as decisões fazia parte do projeto nacionalista de Salazar para garantir a pedra angular do seu governo, recuperar a aura imperial portuguesa dos tempos dos grandes descobrimentos. Para isso, era preciso além de estratégias internas de fortalecimento do sentimento de nação, a presença de um regime não-democrático que garantisse a manutenção das colônias através da perpetuação de uma relação de "poder paternalista" (RIBEIRO, 2004, p.124) que era conhecido tanto pelos portugueses quanto pelos africanos. Após as fortes pressões internas e externas, principalmente por

parte da ONU a partir de 1956, o ditador português viu-se diante da necessidade de revestir a relação metrópole/colônia de nuances eufemísticas como "províncias ultramarinas", alcunha subsidiada pelo ideário lusotropicalista de Gilberto Freyre[16], e que tentava justificar a presença portuguesa em terras africanas. Porém, a primeira derrota se deu a partir dos fortes questionamentos surgidos na Assembleia-Geral da ONU em 1960, vindos inclusive de países que pertenciam ao chamado "Terceiro mundo", e os planos imperiais portugueses seguiram rumo à ruína a partir do início da Guerra Colonial em 1961 em Angola.

Quando ainda vivia em Portugal durante os primeiros anos da empreitada colonizadora salazarista, Laureano recebeu do amigo Ascendino, que já morava em Lourenço Marques, uma carta convidando-o para deixar a metrópole e passar a viver e trabalhar na colônia, o que fez o pai de Gita ver nessa oportunidade uma saída para melhorar a vida difícil e com poucas perspectivas que levava na lida rural ao lado da mãe, conforme lembra a filha em um de suas reminiscências dirigida ao pai: "Deixaste meio trabalhado um campo de semeadura, puseste de lado a enxada e atiraste para o lado o saco. Chega. Agora vou. Sem dizer adeus". (GERSÃO, 2004, p.44).

Ao analisar o perfil dos que emigraram de Portugal para tentar a vida nas colônias a partir de 1940, Cláudia Castelo (2007) afirma que as pessoas que deixavam a metrópole, por motivos inúmeros, iam muito mais impulsionadas por fatores de atração do que por fatores de repulsão em relação à terra natal. Esse perfil parece ir de encontro ao que é possível constatar em Laureano, que sugere ter sido levado em direção a Moçambique muito mais por uma repulsa frente ao que Portugal oferecia que uma atração diante do que era prometido pela vida em Lourenço Marques, já que, por exemplo, foram necessários três anos de trabalho para restituir o valor da passagem em terceira classe paga pelo amigo Ascendino. Porém, é preciso perceber que, de acordo com que é apontado nos estudos de Castelo (2007), Laureano não estaria dentro do perfil mais geral encontrado entre aqueles que trocaram a metrópole por Moçambique, em específico, pois, para a historiadora, embora a imprecisão de muitos dados, principalmente pela não exigência de passaporte desde 1907 para aqueles que deixavam

[16] Neste contexto de redefinição do desenho global a partir dos efeitos da Segunda Guerra Mundial e da pressão devido à adoção de políticas autonomistas e nacionalistas por partes de alguns países, Salazar encontrou no pensamento e na obra de Gilberto Freyre subsídio para a manutenção da presença portuguesa na África e na elaboração de um novo plano colonial que utilizava o lusotropicalismo como base intelectual, ou seja, o encontro simbiótico entre os europeus e os povos tropicais como um modo distinto de colonização, que dava origem a práticas fraternas de assimilação cultural, distanciando-se de uma assimilação etnocêntrica.

Portugal rumo a Moçambique e Angola, a maior parte dos que emigraram possuíam um grau de escolaridade maior que a média portuguesa e eram oriundos principalmente das cidades, em especial Lisboa e Porto. Ainda que a maior concentração demográfica das duas cidades e a propaganda feita durante o Estado Novo para a necessidade e as oportunidades em povoar as colônias possam explicar esse perfil geral dos emigrantes, o contraste com as características de Laureano é importante, pois parece acusar as modestas ambições que motivaram a troca do ambiente rural de Portugal pela vida na capital da colônia portuguesa em África.

Diferente da maioria dos portugueses que migravam para as colônias africanas, Laureano não parece ter visto a ida para Moçambique como sinônimo imediato de enriquecimento e promoção social. A mudança para Lourenço Marques se deu a partir de uma promessa de emprego num contexto de uma vida difícil e de poucas perspectivas na pequena aldeia no interior de Portugal. Assim, quando se dirige à colônia, na condição de um homem "atilado", conforme solicitado para o trabalho, Laureano não levava consigo grandes ambições e, diante da pouca instrução que possuía, situava-se no extremo da maioria dos portugueses que transferiam a vida da metrópole para a colônia. Como funcionário de uma empresa em Lourenço Marques e uma vida modesta, Laureano estava muito mais próximo da situação dos nativos que a dos colonos endinheirados. Assim, é com os primeiros que desenvolve uma identificação e, por isso, se sensibiliza com a condição de submissão e marginalidade social a que estavam relegados.

É pelas condutas e relações que o pai estabelece com o espaço e seus habitantes que Gita afirma que Laureano partilhava da Casa Preta com ela, Lóia, Orquídea e Ló. Quando a narrativa é guiada pela ótica de Laureano, especialmente na segunda parte, em que os pontos de vista dele e de Amélia são intercalados através de pequenos fragmentos, fica evidente o posicionamento contrário ao da companheira em relação aos nativos. Enquanto a posição econômica de Laureano situa-se no entremeio dos pretos colonizadores e dos brancos colonizadores, sua perspectiva ideológica frente à realidade colonial está muito mais próxima dos nativos. Afinal, como um mero funcionário de uma empresa da cidade, ele também pertencia à lógica da exploração e subordinação, porém partilhava de privilégios por sua origem portuguesa.

O perfil de Laureano aproxima-se em parte do conceito apresentado por Mammi (2007) em relação aos variados perfis de colonizadores. Segundo o autor, entre os pequenos colonizadores é possível encontrar aquele denominado "colonial", que se

caracterizaria pela ausência de privilégios e por possuir condições de vida semelhantes ao do colonizado, por isso demonstra em seus atos certa benevolência e não hierarquiza a relação com o colonizado. Porém, para Mammi (2007), na prática social esse tipo de colonizador nunca existiu de fato, pois ainda que não partilhe das regalias e condições experimentadas pelo grande colonizador, ele vivencia os privilégios provenientes da sua condição frente aos colonizados, situação que o coloca como um defensor do sistema colonial. Assim, Laureano se enquadraria apenas em parte do conceito de Mammi (2007), pois embora esteja numa situação de vantagem e usufrua dos privilégios que não são alcançados pela família de Lóia, por exemplo, não há qualquer posicionamento de defesa frente ao sistema colonial e, num oposto disso, a personagem condena os governantes portugueses pela falta de diálogo que caracterizava o colonialismo exercido nos países africanos. Desse modo, a personagem de Gersão distancia-se de um rápido reducionismo identitário quanto a sua condição de colono, pois ainda que seja contemplado pelos benefícios de ser um português num espaço colonial luso, Laureano estabelece uma forte ligação com os negros e, como uma vítima da subordinação frente aos grandes colonos, compreende a condição social a que os nativos estão submetidos.

> No quadro a mulher negra afastava-se, de costas, com a lata de água na cabeça, levando a criança pela mão. Duas figuras magras, isoladas, trepando com esforço o caminho a subir, que se perdia no mato mais adiante. Tinham andado muitos quilômetros, por uma lata de água, pensou. Conhecia, na vida real, aquelas silhuetas esgalgadas que transportavam água na cabeça, percorriam distâncias imensas com os pés descalços ─ que o quadro apenas esboçava, como se os confundisse com a terra.
> [...]
> Sofrimento Nassiaaca. Ele sabia. Conhecia o sofrimento dos negros, conhecia-o a partir de dentro, podia pôr-se no lugar deles, porque não sentia, nunca sentira distância. Ele não era diferente. (GERSÃO, 2004, p.109-113)

No fragmento acima, em que Laureano aprecia um dos quadros que escolheu para decorar a casa enquanto esperava ansioso pela chegada de Amélia, é possível acompanhar o pensamento da personagem tanto no sentido da presença de verossimilhança entre a realidade das figuras presentes na pintura e a vivência cotidiana, quanto através de uma identificação com o que é retratado. A escolha dos dois quadros para decorar a sala da casa do casal, ambos retratando cenários da realidade africana, sinaliza a proximidade entre Laureano e os cenários pintados e, para além disso, a constatação de uma experiência que extrapola os limites da moldura das peças

decorativas e se desenha como parte de um jogo social do qual ele também era uma peça manipulada, ainda que em condições diferentes. Curiosamente, o intervalo dentro do romance em que os dois fragmentos são apresentados é intercalado por trechos narrados a partir do ponto de vista de Amélia e que acabam por construir um forte contraste entre as visões de mundo dos dois personagens. Enquanto é narrada a preparação de Laureano e a arrumação da casa para a chegada de Amélia, os trechos intercalados revelam a amargura de Amélia por viver em Lourenço Marques, por carregar o sobrenome de Laureano, o desejo em pertencer a uma classe social acima da que pertencia, a obsessão pelos nomes e culturas estrangeiras e os devaneios em que se imaginava distante da vida que levava. A alternância de perspectivas das personagens revela que, ainda que parte de uma mesma realidade, as identificações de Amélia e Laureano se construíam em sentidos opostos, o que contribuía para distanciar o casal e demonstrava as diferentes percepções sobre a experiência e as expectativas diante da vivência colonial.

A pouca ambição de Laureano e as relações que estabelecia com os nativos, antes mesmo da chegada de Amélia, são responsáveis por adensar o sentimento de frustração da esposa, que imaginava, quando ainda morava em Portugal, ser a colônia um espaço do enriquecimento e que possibilitaria, ao retornar abastada à terra natal, vingar-se de todos aqueles que um dia a havia humilhado: "Ah! Por tudo isso, ainda havia de pedir-lhe contas um dia ─ um dia em que havia de voltar à terra, num carro reluzente, com um casaco de peles e colares e pulseiras de ouro." (GERSÃO, 2004, p.122). Afinal, ainda que não tivesse um horizonte promissor na vida que levava em Portugal, para Amélia, a ida para a colônia apenas se justificava pelo acúmulo de bens e pelo conforto obtido através disso, o que deixa entrever na carta que envia à amiga Celeste após saber que seu amor do passado, Quim, havia casado com Adelina, moça por quem ela se sentiu trocada. Assim, ao descrever a suposta vida confortável que levava na colônia, Amélia deixa entrever que os bens materiais adquiridos estariam como uma compensação da vida deixada para trás na metrópole, além de revelar o senso comum presente no imaginário português sobre a ida para as colônias.

Já para Laureano, deixar Portugal significava de imediato um caminho para escapar da difícil rotina que vivia desde o período da infância, tendo que assumir, ao lado da mãe, o sustento da própria casa, nos confins da pequena e isolada aldeia que reverberava o atraso português durante o Estado Novo:

> A mãe. Às cinco horas abanava-o para lhe sacudir o sono, arrancava-o da cama e ajudava-o a vestir-se, às vezes calçava ela mesma os sapatos, porque ele adormecera outra vez, já vestido, sentado na beira da cama.
> Anda rapaz, que assim não ganhas a vida, ralhava ela, deitando sopa quente na malga e enchendo uma cabeça de vinho, anda homem que se faz tarde.
> Engolia o vinho e a sopa, enterrava o boné na cabeça, enfiava a samarra e lá ia, com uma das mãos no bolso e segurando com a outra a marmita do almoço e o saco com o trabalho trazido para casa, as solas que a mãe tinha cosido à noite, também ela cabeceando diante do lume, enquanto ele já dormia na cama com o irmão. (GERSÃO, 2004, p.47)

O inesperado retorno do pai, quando Laureano tinha aproximadamente sete anos, em nada melhorou a situação da família e, num oposto disso, deixou o cenário ainda mais instável e difícil devido ao seu perfil violento e agressivo. Mesmo sem guardar qualquer traço de saudade do marido e sendo vítima dos maus-tratos dele, a mãe de Laureano aceitou resignada a presença daquele homem que havia partido há tanto tempo e retornara inesperadamente tentando preencher novamente um lugar de autoridade que já não lhe pertencia.

A história da mãe de Laureano em muito se confunde com a da personagem Maria Lionça, do conto homônimo de Miguel Torga. Assim como no romance de Teolinda Gersão, Maria Lionça vê o marido, Lourenço Ruivo, se acovardar e partir para o Brasil no momento em que mais precisava tê-lo ao lado: após o nascimento do primeiro filho do casal. E "A Maria Lionça, essa, ficou. Como todas as mulheres da montanha, que no meio do gosto do amor enviúvam com os homens vivos do outro lado do mar, também ela teria de sofrer a mesma separação expiatória, a pagar os juros da passagem anos a fio [...]" (TORGA, 1996, p.18). Forte, corajosa e determinada, Maria Lionça cria o filho sozinha, sob o olhar de respeito e admiração de Galafura, a aldeia onde morava e que vivia junto à protagonista a expectativa de alguma carta do Ruivo ao longo dos mais de quinze anos em que vivera no Brasil. Até o dia em que ele envia notícias avisando que regressaria, e Maria Lionça, assim como a própria aldeia de Galafura, esquece todas as ofensas e possíveis mágoas para recebê-lo, ao lado de Pedro, o filho, na estação de trem. Porém ele "Voltava só para morrer" (TORGA, 1996, p.20), pois estava acometido de "males ruins" (TORGA, 1996, p.20) e passaria os seus últimos dias sob o olhar e os cuidados de Maria Lionça que, após a já esperada perda do marido, vê a sua via sacra recomeçar quando o filho, diante da vergonha daquele pai que "lhe passara apenas pelos olhos como um fantasma de podridão, e sem poder abarcar a

grandeza daquela mãe que fazia do absurdo o pão da boca" (TORGA, 1996, p.20), resolve, sem qualquer explicação ou justificativa, partir para Lisboa e repetir na vida da mãe os sentimentos de espera, angústia, dor, resignação e perda.

Assim como Maria Lionça, a mãe de Laureano aceita o marido nas duas vezes em que resolve retornar do Brasil. Da primeira, que durou dez meses, Laureano lembrava bem das tareas que ele e a mãe eram vítimas e do nascimento de Narciso, nove meses após o retorno do pai ao Brasil, o que fez levantar a suspeita entre os que viviam na aldeia de que se travava de um filho de outro homem e, assim, uma espécie de vingança por todo o sofrimento sentido por ela durante os "dez meses de inferno" (GERSÃO, 2004, p.49). Diferente do resguardar de Maria Lionça, as poucas semelhanças entre Narciso e o pai de Laureano parecem confirmar a postura de insubordinação e vingança da mãe ao se relacionar com outro homem após a segunda ida do marido ao Brasil, ainda que ela estivesse sob os olhares vigilantes da aldeia e sob o risco da perda da honra, visto o contexto social machista e patriarcal que se desenhava na sociedade portuguesa da primeira metade do século XX. Porém, quando ela é posta mais uma vez diante do marido doente e sem qualquer perspectiva de vida, depois do segundo e último retorno da colônia lusa na América, se vê obrigada, "após alguma luta" (GERSÃO, 2004, p. 49), a aceitá-lo novamente em casa, conforme também o faz Maria Lionça com Lourenço Ruivo. O que está presente nas duas narrativas é uma realidade social que condiciona a mulher, mesmo abandonada e responsável pela manutenção da casa, à posição de submissão e dependência em relação às vontades e decisões masculinas, situação tão comum nas aldeias portuguesas à época. Aos homens, a possibilidade da ida sem aviso ou certeza do retorno, já que o mundo exterior lhes pertencia por direito, às mulheres, o enclausuramento no ambiente doméstico e as mais diversas tarefas em prol da manutenção da casa, sem a possibilidade de escolhas pessoais ou decisões próprias, à mercê da espera e das incertezas, como Penépoles a aguardar Ulisses, conforme aborda Teolinda Gersão no romance *A cidade de Ulisses.*

O cenário pouco alentador em que vivia ao lado da família em Portugal e as responsabilidades frente à mãe e ao irmão mais novo parecem ter sido os motivos que influenciaram Laureano a deixar a metrópole para trás com destino à colônia africana. O dinheiro que ganhava como funcionário em Lourenço Marques era suficiente para ajudar a mãe, subsidiar os estudos de Narciso em Portugal e garantir um estilo de vida simples ao lado de Gita e Amélia, conforme deixa entrever o cotidiano narrado pela protagonista, especialmente na primeira parte do romance, quando os piqueniques aos

domingos ao lado dos amigos e as idas aos cinemas da cidade são descritas como atividades corriqueiras. As motivações da troca de Portugal por Moçambique, a condição financeira que adquire na colônia e a crença de que os homens não se diferenciavam pela cor da pele possibilitavam explicar a postura de Laureano diante dos habitantes locais. Para ele, os sujeitos se distinguiam socialmente pelas condutas e reações frente aos outros e à própria vida, por isso se enxergava tão próximos dos pretos e tão distante daqueles todos que acreditavam ser os nativos e sua força de trabalho apenas um degrau necessário para ascender socialmente:

> Lembrou-se do caixão do pai de Relito Mutanga a ser coberto de terra, na parte de trás do cemitério, onde não havia jazigos com estátuas de anjos segurando ampulhetas, placas de mármore nem lampadários. No lugar onde ficavam os brancos pobres e negros. Ali, pensou, ficaria também ele um dia. Estaria bem, junto dos negros. Em paz. Enquanto os outros ─
> [...]
> Enquanto os outros, os vampiros que se tinham alimentado do sangue dos negros, sairiam um dia dos seus jazigos sumptuosos, onde quer que estivessem, e errariam entre as campas, mortos-vivos sem descanso e sem sono.
> Mas ele não. Ficaria em paz, em campa rasa, entre os negros. Com pouca terra por cima. Para poderem ouvir os pássaros cantar. (GERSÃO, 2004, p. 113-114)

As reflexões do excerto acima revelam o modo como Laureano se relacionava com os nativos antes mesmo da chegada de Amélia. Ele não se imagina como parte do processo de colonização em que, como português em território colonial luso, exploraria a mão-de-obra da população local em prol do enriquecimento pessoal. A cosmovisão da personagem, tão contrária à de Amélia, explica em parte as condutas e percepções de Gita na primeira parte do livro e mesmo o fato de ela ter dedicado a narração ao pai. Para Laureano, havia realmente um estreito laço social entre os nativos e pessoas como ele, brancas e pobres, pois em ambas as realidades estavam subordinados e inferiorizados dentro da lógica do poder colonial. A aproximação que Amélia tanto temia entre a sua família e os nativos já existia socialmente e se estendia até mesmo após a morte, como fica evidente no fragmento acima, em que os cemitérios eram divididos entre dois grandes grupos sociais: os ricos e pobres, comprovando mais uma vez que as diferenças étnicas não eram as únicas a imperar na segregação da sociedade.

É importante notar ainda que, mesmo estando em um grupo oposto ao daqueles que viviam na posição de domínio e exploração, e por isso mais ricos, Laureano deixa

subtendido que entre os mais pobres havia também distinções significativas, já que seu privilégio era garantido pela cor da pele e da nacionalidade, pois preferir estar em paz entre os negros era reflexo de uma conduta de vida baseada no que acreditava ser o mais ético e coerente a ser feito, embora algumas de suas características pessoais garantissem prerrogativas até mesmo para explorar o trabalho dos negros, como muitos faziam. Acerca disso, em seu estudo sobre este romance, Karen Solentino (2007) afirma que a forma modesta de Laureano se estabelecer em Moçambique já é bastante significativa para que se compreenda o seu comportamento frente a questões étnicas e nacionais, por exemplo.

As relações do pai de Gita com os nativos se davam nas mais diversas esferas, desde afetivas, até laços de amizade e mesmo relações de trabalho, como era o caso de Lóia, contratada quando procurava ocupação como ama na ocasião em que Amélia tinha dificuldades para amamentar a filha. Porém, na contramão de como se dava a maior parte dos contatos entre brancos e negros, Laureano é apresentado por Gita como alguém que não verticaliza as relações com os nativos e os vê a partir de uma postura de solidariedade e complacência, o que o faz ser admirado pela filha e a certa altura ser caracterizado por Lóia como um homem de "Coração grande" (p.19). A afeição e o respeito que Laureano tinha por Lóia se estende até o fim da narrativa, quando Gita é informada pelo pai que o desaparecimento repentino da empregada da casa não se deu por causa uma mudança para outra região do país, como havia dito inicialmente, mas pela morte dela devido à tuberculose. Após acompanhar todo o processo de tentativa de recuperação de Lóia diante da doença até o momento do enterro, Laureano mantém para Orquídea e Ló o mesmo valor da mesada que oferecia para Gita, afinal, se desde criança a protagonista tinha as filhas de Lóia como irmãs, é também a partir dessa relação de proximidade que elas são vistas por Laureano. De acordo com ele, "Partilhar o que temos parece-lhe [...] acertado" (GERSÃO, 2004, p.165) e isso havia aprendido nas vivências com a cultura africana.

A pausa na narração de Gita, na segunda parte do livro, intervalo que corresponde em sua biografia ao fim da infância e ao início da adolescência, é preponderante para que o leitor conheça as origens portuguesas da protagonista e compreenda melhor determinados comportamentos das personagens do livro. O retrato de Laureano que é construído nessa parte do romance evidencia traços da sua personalidade, especialmente em relação à influência que recebera dos costumes, dos valores, da cultura e das pessoas de Moçambique, o que mostra o quanto os colonos

poderiam ter as suas visões de mundo transformadas a partir do contato com o outro lado do processo de colonização. As novas relações estabelecidas a partir do espaço colonial são responsáveis pela constituição de uma identidade outra, que não é mais restritamente ligada à metrópole, nem genuinamente africana, mas que transita entre esses dois universos opostos, porém em confluência num sujeito que, como Laureano, traz em sua individualidade traços das vivências em Portugal e marcas irreversíveis de uma realidade que passou a ser também dele desde que chegou e fez-se parte integrante de Moçambique. A ausência de uma fixidez identitária, conforme é possível perceber em Laureano, aponta para o que Stuart Hall (2011) classificou como um traço do sujeito pós-moderno, que se caracteriza por possuir uma identidade formada e transformada de maneira contínua a partir das formas como é representado nos sistemas culturais que estão a sua volta. Assim, esse sujeito pós-moderno "assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um 'eu' coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas" (HALL, 2011, p.13) e por isso é uma ilusão pensar na identidade como unificada, fixa e completa, pois, em sentido oposto, "à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar ─ ao menos temporariamente" (HALL, 2011, p.13).

A resistência de Amélia em integrar-se ao lugar e as frustrações que sente quanto ao perfil de Laureano também estão relacionadas a essa condição identitária que perpassa as experiências no espaço da colônia, pois apesar das dificuldades para a ascensão social, ela acabava sendo muito mais fácil para aqueles que advinham de Portugal, uma vez que possuíam uma privilegiada posição frente aos nativos. Porém, diferente do que foi sonhado por Amélia, Laureano não demonstrava ambições financeiras e, num movimento oposto, em vez de utilizar-se dos nativos para ascender socialmente, como acontecia comumente, aliou-se a eles e assumiu o espaço como parte de sua identidade, movimento que desierarquiza a pirâmide social "naturalmente" instituída na colônia. A revolta de Amélia frente a isso se dá, pois ainda que conseguisse encontrar na atividade da costura um meio de precariamente ter para si seu próprio dinheiro, estava inserida em uma sociedade de bases patriarcais que impediam uma mobilidade social por meio da figura feminina, o que fazia com que as suas expectativas de mudança de vida ficassem presas às ações de Laureano.

Neste sentido, é salutar perceber a expectativa construída pela mãe de Gita em relação à promoção prometida ao marido dentro da empresa em que trabalhava, pois isso representava para ela um meio de ascensão social, diante da impossibilidade dessa subida ser impulsionada por ela mesma.

Dentro desta conjuntura, embora a sociedade moçambicana da época apresentasse uma maior abertura em relação à portuguesa, que atravessava à época a ditadura salazarista e os cerceamentos impostos a partir daí, é notável que, para a mulher que vivia na colônia, as barreiras sociais eram visíveis e devido à influência da metrópole acabaram por se acentuar durante os anos do Estado Novo. O contexto ditatorial português criou inúmeras barreiras para as conquistas femininas e, para além disso, destituiu as mulheres portuguesas de garantias que já haviam sido alcançadas durante a Primeira República. De acordo com Helena Neves (2001), se a ditadura ultra-conservadora que caracterizou o período do Estado Novo desejava controlar a sociedade e restringir direitos e liberdades, para as mulheres isso se mostrava ainda mais radical, já que, baseando-se em valores tradicionais de "Deus, Pátria e Família", o próprio ditador simbolizava o papel de "pai" da nação e, consequentemente, reforçava o patriarcado e a condição submissa da mulher frente ao homem.

> [...] os ditadores encarnaram como nenhuns outros, o poder do pai, a figura do patriarca, o pater da grande família que é a nação, a mãe pátria. Simbolizando o patriarcalismo, o autoritarismo, o poder macho intrínseco a todos os regimes repressivos, a todas as formas de opressão, fez de todos os homens, seus filhos, e de todas as mulheres, suas filhas. (NEVES, 2001, p. 8)

O Estado Novo mostrava uma clara oposição ao desenvolvimento da mulher, especialmente em relação a direitos já adquiridos, como a Lei do Divórcio, e à execução de tarefas que não estivessem restritas ao ambiente doméstico, já que na delegação de papéis dentro do matrimônio, cabiam a ela os trabalhos ligados a esse âmbito. Isso estava ligado de algum modo ao projeto salazarista de manutenção do tecido social em que a família era base, sustentada por organizações como a Mocidade Portuguesa, e, por isso, ideias que significasse qualquer tipo de ameaça a esse sistema, como as feministas, seriam demonizadas. Esse conservadorismo explicava, entre tantas outras coisas, a receptividade que obras como as *Novas Cartas Portugueses* (1972) tiveram frente ao Estado Novo, mesmo já em seus anos finais.

Na última parte do livro, quando uma das amigas adolescentes de Gita volta de Portugal, é com espanto e estranhamento que os colegas do Liceu ouvem sobre os modos de vida lusitano, principalmente sobre as restrições tão descabidas e retrógradas para o comportamento feminino e a impossibilidade de se opinar sobre a política nacional, reflexo das estratégias de dominação e tentativa de doutrinação do Estado Novo:

> Lá, viver era uma aflição, disse ela, era tudo proibido. Mesmo namorar. Não se ia ao cinema com rapazes, porque podia parecer mal, de resto vivia-se no terror de parecer mal. Nem se respirava, para não parecer mal.
> [...]
> E as raparigas, nem pensar em usarem calças, porque isso era fato de rapaz e claro que também parecia mal, calção ou short muito menos, biquíni isso então, seria o fim do mundo, nas praias até andava o Cabo do Mar a tomar conta e a ver se o fato de banho das mulheres era decente ou não.
> [...]
> E era preciso muita atenção para ter a certeza de ver na rua toda a gente conhecida, porque se se passasse distraído, ou sem cumprimentar com efusão, era-se logo posto de parte, ou passava-se a ser olhado de revés.
> De política não se falava, porque era muito perigoso e por isso os jornais, os amigos os parentes e os vizinhos diziam todos a mesma coisa, que era a bem dizer coisa nenhuma. (GERSÃO, 2004, p.157-159)

Porém, ainda que os costumes da metrópole soassem incomuns quando comparados ao da colônia, especialmente para jovens que, como Gita, tinham uma vida marcada por muita liberdade nas escolhas e nos comportamentos cotidianos, esse cenário que relegava à mulher pouca ou inexistente representatividade social e política e a subordinação à figura masculina se estendia também em Moçambique dentro de um panorama não muito distante, e que só começou a sofrer alterações mais significativas a partir do início da luta armada, em 1964. Isso se deu quando as mulheres também foram convocadas para se envolverem e participarem da luta contra a dominação colonial, porém uma mudança mais expressiva desse contexto de imposições sexistas só chegaria nas décadas seguintes.

Um sintoma dessa realidade no período colonial pode ser encontrado na reação de Amélia ao receber numa noite chuvosa a notícia que faria desmoronar o seu projeto de ascensão social. Ao saber que Laureano não ganharia um cargo mais alto na empresa em que trabalhava, Amélia sente-se mais uma vez traída pelo destino e direciona para a família a angústia e o desespero por não conseguir subir os degraus necessários para que

pudesse se igualar à elite branca local, conforme expressa a violência verbal com que reage à notícia de que o marido não seria promovido, mas apenas receberia um pequeno aumento no salário:

> Um coelho, julgas tu, disse na minha direção, apontando-o com o dedo. Os coelhos são espertos. Mas ele não. Uma marmota africana, digo eu. Uma marmota, é o que ele é, uma estúpida marmota africana sem unhas nem fel. Bom para ser comido e mais nada.
> Empregado leal e fiel, repetia, em risos agudos, caminhando de um lado para o outro na sala. Empregado leal e fiel.
> A sua voz tornava-se cada vez mais estridente, ameaçava a cada minuto partir-se:
> Fiel é nome de cão, gritou por fim, batendo com os punhos sobre a mesa. (GERSÃO, 2004, p.74).

A virulência da reação de Amélia aponta para o tamanho desapontamento que sente ao descobrir que suas chances de "vencer na vida" estão cada vez mais escassas. Ao direcionar inicialmente o discurso para Gita, Amélia tenta desconstruir a imagem digna de admiração que a filha constrói acerca do pai, especialmente na primeira parte da narrativa, quase integralmente dedicada a Laureano. As palavras da mãe, como portadora de uma grande e abalável mentira, chegam até Gita como uma pedra, que fere e causa torpor e mal-estar. Essa situação desencadeia em Gita uma demorada reflexão sobre o efeito nocivo que as palavras, especialmente as que são carregadas de mentiras, podem causar. O estrago que uma mentira pode provocar ao mundo atinge em cheio a narradora, já que Amélia tenta desestabilizar uma das certezas mais contundentes que Gita alimenta ao longo da vida: a integridade, a firmeza de caráter e o perfil digno de admiração de Laureano.

A desconstrução a que propõe Amélia fica evidente ao fazer uma retomada da relação de semelhança entre Laureano e um coelho, evocada por Gita ainda nas primeiras páginas do livro, por acreditar que, para além de uma suposta aparência, há no pai

> talvez um certo ar tímido, que poderia parecer esquivo se não eu não te conhecesse tanto, a tua forma lépida, quase furtiva, de andar pela casa, o modo como algumas vezes não acabas as frases (...). Mas o que te aproxima mesmo, é que os coelhos são sempre os mais espertos, nas histórias. O coelho leva sempre a melhor ao leão, ao javali, ao elefante, ao leopardo e a todos os animas da selva. E porque é o mais forte, é ele o rei. (GERSÃO, 2004, p.25-26).

A admiração expressa por Gita em relação à figura do pai, responsável pela sua imersão no universo cultural da cidade, é matéria para longas páginas do romance, além dos inúmeros diálogos internos que ocupam a narrativa, já que muitas vezes é tendo Laureano como interlocutor que Gita revisita as memórias da infância e começa a compreender a dinâmica social que caracterizava a capital e, por extensão, Moçambique. Assim, ao colocar Laureano, ao lado de Lóia e as suas duas filhas, Orquídea e Ló, como parte da Casa preta, a narradora, desde criança, percebe a cidade como uma espaço bipartido, embora para ela e suas lembranças pueris isso esteja muito mais relacionado à existência e manutenção de um estilo de vida ligado ou não aos costumes e cultura do lugar e, por isso, Amélia estaria no lado oposto deles.

É o modo como Amélia posiciona-se frente à família e ao próprio lugar que habita e o impacto das palavras rancorosas sobre Gita que contribuem para que ela veja a mãe como portadora de uma violência não apenas verbal, mas também física, conforme fica sugerida na descrição de uma cena que ocorre no dia seguinte à explosão de raiva de Amélia. Quando chega ao quarto de costura, ambiente ao qual Amélia se restringia na maior parte dos dias, principalmente como uma forma de não se misturar ao universo moçambicano, Gita vê Laureano no quarto de costura de Amélia metonimizado em um casaco que ele havia comprado dias antes e que acidentalmente manchara de tinta. Completamente descosturada e ao lado de uma afiada tesoura, a peça de roupa parece ter sentido toda a fúria de Amélia ao saber que Laureano não seria mais promovido, e, como numa confluência entre parte e todo, Gita descreve a cena como sendo o resultado de uma aniquilação daquilo que incomoda e que por isso merece ser tirado fora:

> [...] vejo o casaco de Laureano sobre a mesa. Ao lado da tesoura. Desmanchado.
> Parece maior, a tesoura, assim olhada de perto: *afiada, metálica, as duas lâminas afastadas, num longo bico voraz.* Imagino Amélia *cortando, retalhando.* O casaco desfeito sobre a mesa: a gola tirada para fora, como uma gravata de fantoche, as mangas larguíssimas, espalmadas, sem costura, *o forro saindo pelos bolsos como as entranhas de um animal abatido.* (Tudo isso por causa de uma nódoa de tinta?)
> Percorro com os dedos os bordos da tesoura, sinto a lâmina afiada sobre a pele. Uma rama branca, cortante como uma faca. *Assim ela a devia ter sentido, a entrar no tecido, fundo. Um fio de sangue algures, invisível. Doendo, doendo.*
> E ela, ofegante, curvada sobre a mesa. Cortando, absorta, sem dar conta de nada. As mãos autônomas, entregues a si mesmas, treinadas.

> Só pára no fim, transpirada, exausta. *Talvez afaste o cabelo da testa, limpe com o lenço uma gota de suor. Agora respira fundo, alisa o vestido.*
> E então sai por um instante a porta e vai por botões à rua, como se nada fosse. Como se lhe fizesse uma gentileza, e pudesse anunciar tranquilamente à noite: Ah, o casaco de linho, em que eu ainda não tinha pegado, porque o trabalho das freguesas era mais urgente, afinal vou arranjá-lo. (GERSÃO, 2004, p.75, grifos nossos).

No trecho acima, a escolha vocabular feita propositadamente pela narradora parece sugerir que Amélia não apenas realizava o repetitivo trabalho da costura, mas ensaiava através dele uma vingança por aquilo que o marido havia revelado na noite anterior, como se a peça de roupa fosse capaz de revelar a presença física de Laureano. Na cena narrada, Gita também leva o leitor a perceber a extrema frieza que marcaria a personalidade de Amélia, descrita desde o início do romance como distante e ausente na vida tanto da própria filha quanto do marido, um dos fatores responsáveis pela ligação maternal que estabelece com Lóia.

As lembranças infantis evocadas por Gita na primeira parte do livro, livre de julgamentos mais profundos, mas ao mesmo tempo sem filtros críticos acerca da condição das personagens, fazem com que Martins (2014, p.6) caracterize a personagem Amélia, descrita por Gita como sempre presa aos trabalhos da costura e ausente da vida familiar, como um prolongamento mecânico da própria máquina de costura, "Com seu ruído metálico e monótono", sendo o equipamento um símbolo da mulher que é duplamente frustrada, pois Amélia não havia atingido os seus intentos nem na vida privada, como mãe e esposa, nem na vida pública, vista a condição social que ocupava. Isso faz com que o autor analise o isolamento, que tanto caracteriza a vida de Amélia, como uma compensação, ou mesmo uma evasão, para a frustração e a "continuada mentira da mulher insatisfeita com a sua sorte" (MARTINS, 2014, p.6).

Diante da história de vida da mãe de Gita, Martins (2014) chega a associar a personagem a Penélope, mas num perfil às avessas, visto que, para o autor, os esforços de Amélia ao deixar Portugal não são correspondidos e, ao contrário do que é narrado no poema homérico, é ela quem parte em busca do seu Ulisses, porém não parece ser acompanhada pela ventura. Ainda, como Penélope enquanto espera pelo retorno do amado, Amélia tenta tecer/coser os fios que poderiam dar sentido à vida, talvez também à espera de que algo ou alguém pudessem chegar e mudar o rumo da vida, como acontecera no passado com o anúncio que encontrara no jornal que embrulhava os sapatos do tio Alfredo. A referência indireta à obra homérica em *A árvore das palavras*

é retomada por Teolinda Gersão como o *leitmotiv* de seu romance mais recente publicado no Brasil, *A cidade de Ulisses* (2017), em que a fictícia fundação de Lisboa pelo herói da Odisseia nomeia duplamente e abre caminhos para a produção de uma exposição do artista plástico e narrador do romance, Paulo Vaz, sobre a cidade de Lisboa.

Na relação de Amélia entre costurar e tecer a própria vida, como se estivesse ligada a ela por um fio, ela também se aproxima, um pouco mais diretamente, das Parcas, figuras mitológicas para quem a vida é tecida por um fio e que pode ser cortado a qualquer momento, definindo o destino de cada um. Algumas passagens do romance sugerem essa crença de Amélia, como esta em que Gita chega a afirmar que a mãe "nunca deixava tesouras cruzadas ou abertas: podiam desmanchar a vida, cortando o fio, dizia" (GERSÃO, 2004, p. 32). Essa característica apenas reforça a recorrente ideia que marca a personagem acerca do seu destino, pois para ela tudo não passava de um grande fatalismo e por isso era uma desventurada frente ao destino.

Presa à atividade da costura, Amélia encontrava um meio de se abster da presença da família, mas também da própria vida, que passava sem que ela conseguisse compreender os sentidos daquele "pequeno passo" (GERSÃO, 2004, p.88) que havia dado quando resolveu se corresponder com Laureano, ou mesmo os motivos ocultos por trás dos inúmeros desencontros que marcaram a sua vida e resultaram naquele vazio constante. Ironicamente, é quando Amélia está supostamente em busca dessas respostas, num anúncio sobre os serviços de uma astróloga e curandeira, que ela se depara com o que seria um mapa para a direção que desejava dar à vida: "Cavaleiro português, residente em Sidney, com carro, casa própria, indústria florescente, deseja conhecer senhora 28-38 anos para convívio por carta, podendo levar a futuro compromisso. Bob Pereira, CP..., Sidney." (GERSÃO, 2004, p.124). A correspondência que passa a trocar com Bob Pereira, justificada por ela como uma forma de curiosidade, resulta em poucos meses em mais uma viagem rumo ao desconhecido, porém dessa vez deixando para trás a família e sendo levada pela crença de que poderia, enfim, ter achado alguém que a ajudaria a encontrar a face perdida, os sentidos de uma existência tão ao acaso.

Apesar da dor e da resistência de Laureano, a partida da mãe é vista por Gita sem culpabilização ou vítimas, além da própria Amélia: "Mas ninguém foi culpado, nem Laureano, nem eu. Nem ela mesma. Era uma tristeza maior do que nós e mais antiga. Trouxe-a quando chegou, levou-a quando partiu. Ninguém a quebrou. Ninguém foi culpado" (p. 173-174). Seria nada mais que uma ação desesperada de alguém cujo

viver era angústia e ausência do que nem ela mesma sabia: “Ela sentava-se no chão e começava a chorar. Como uma criança perdida” (GERSÃO, 2004, p.173). Diante da falta da mãe, para quem Gita ao longo da infância constrói uma imagem desfocada apenas capaz de captar a impaciência e a severidade no agir, a distância das memórias permite à protagonista uma oportunidade para reconstruir um perfil de uma Amélia menos acre e passível de enxergar, “com grandes olhos tristes” (GERSÃO, 2004, p.173), o reflexo do seu vazio na própria filha, que precisou direcionar para Lóia a afeição que ela foi incapaz de receber.

A lacuna maternal deixada pelo jeito frio e distante de Amélia é preenchida por Lóia com laços que começaram a ser reforçados desde o período da amamentação, ligando Gita não apenas a ela, mas à própria mãe-África. Para Gita, quando criança, Amélia parecia ter abdicado ou colocado em segundo plano a função de mãe, apenas manifestando seu lado castrador e impositivo, o que fazia com que a menina estabelecesse frequentes comparações entre a antiga ama-de-leite e a mãe biológica. A presença de Lóia representava a liberdade e a magia que caracterizavam o modo como Gita interagia com o espaço africano em suas memórias infantis. Aquela mulher que conversava com as formigas e tinha “leveza nos movimentos” (GERSÃO, 2004, p.22) e “suavidade nos gestos” (GERSÃO, 2004, p.22) era a porta de entrada da protagonista no universo mágico africano, em que corpo e mundo estavam conectados por meio de um modo de ser que se baseava na sensibilidade, na sinestesia entre as coisas.

Lóia é descrita por Gita como uma mulher de sabedoria ancestral capaz de desafiar a lógica aparente das coisas e dotada de um poder mágico que, ao mesmo tempo que a envolvia como parte das vivências mais profundas da cultura africana, a aproximava ainda mais da narradora pelo encantamento e a ludicidade com que pensava a vida. A importância de Lóia para intermediar o contato de Gita com o mundo exterior durante a infância se faz evidente em toda a primeira parte do livro, quando muitas das lembranças evocadas são divididas com ela e suas duas filhas, como personagens responsáveis pela relação lírica e íntima que a menina tinha com a casa, com o quintal e por extensão com a cidade e Moçambique. As memórias ao lado de Lóia são evocadas muitas vezes num contraponto ao perfil de Amélia como mãe, sempre reclusa e irritada com as mais simples situações, espécie de estratégia discursiva que contribui para justificar os laços afetivos e a idealização construída em torno da figura de Lóia. Sem perceber o quanto as frustrações e angústias pessoais refletiam no ambiente familiar, Amélia credita a frieza da relação com Gita à presença constante de Lóia na vida da

menina, que chega a afirmar numa das discussões com a mãe que era filha de Lóia e não dela. A aversão que Amélia sentia por Lóia fica clara, inclusive, quando ela suprime qualquer referência à empregada ao contar as suas vivências em Lourenço Marques, na segunda parte do livro, embora a presença de Lóia fosse uma constante desde o nascimento de Gita até a fase da adolescência, quando Amélia já havia trocado Moçambique pela Austrália.

Gita, dentro de seu universo lúdico, via em Lóia o encantamento, a sabedoria e o acolhimento maternal que simbolizavam um reflexo do que para a menina era o próprio ambiente africano, o que gerava uma ligação ainda mais significativa entre a protagonista, o espaço e a cultura local. A proximidade entre as duas fazia com que Gita tivesse uma espécie de dependência afetiva que a fazia perscrutar, ainda que imaginariamente, o ambiente do Caniço a cada vez que Lóia não aparecia para trabalhar:

> Quando Lóia não vinha eu vi em pensamento até o lugar onde ela morava, que não sabia exactamente onde era, seguia até o fim da cidade de cimento e entrava no "Caniço", andava pelos caminhos de areia, nas sombras ralas de árvores dispersas, atravessava o emaranhado de construções muito pequenas, barracas, casas cobertas de zinco, palhota maticadas.
> Lóóóiiaaa ─ chamava em voz baixa. Ela respondia e pelo som eu encontrava a porta, entrava pé ante pé e deslizava até o meio das crianças que dormiam, procurava o *meu lugar* e deitava-me, empurrando um pouco para o lado de Orquídea.
> A esteira era fresca e eu ouvia lá fora o barulho dos grilos. O escuro, em redor, não me assustava. *Eu estava em casa.* Lóia pegava no medo e mandava-o para longe, para a floresta e o mato. E lá, o medo perdia-se. (GERSÃO, 2004, p.37, grifos nossos)

Gita encontrava em Lóia o acolhimento e proteção que lhe faltavam, por isso mais de uma vez se imagina como parte de uma família em que Lóia substituiria o lugar de Amélia, partilhando de uma vivência com a qual se identificava e que corriqueiramente era tolhida pela mãe, como no episódio em que Amélia a obriga a desfazer as tranças que Lóia havia feito, já que Gita insistia em ter o cabelo como o de Orquídea.

A maneira como Lóia é representada no romance em muito se aproxima do perfil mais comum utilizado para descrever os nativos ao longo dos registros da época, fictícios ou não, que acabam moldando um estereótipo acerca dos autóctones das colônias. Ao analisar esse aspecto em algumas obras da literatura portuguesa, Viviana Azevedo (2013, p.186) afirma que os negros assumem muitas vezes "o papel de sabedor

de uma mundividência instintiva e baseada no senso comum que supera a cultura livresca ocidental por permitir a vivência livre de regras restritivas aos reais desejos do ser humano", e por isso são representados como integrantes de um mundo à parte daquele em que vivem os colonos, e mesmo não desfrutando do poder aquisitivo dos brancos, são "dotados de uma espontaneidade e inteligência emocional que fazem com que os seus retratos os elevem aos olhos do leitor, o que pode também corresponder a uma noção ocidental estereotipada em relação aos negros" (AZEVEDO, p.187). Esse modo de representação se assemelha às descrições que Gita constrói sobre Lóia, porém, em vez de uma associação a características negativas, como Amélia fazia nos comentários sobre os negros em que enfatizava, por exemplo, a ausência de um compromisso com a constância no trabalho, a narradora vê na sábia ingenuidade de Lóia uma forma muito mais inteligente e livre de pensar a vida, isenta de ambições e preocupações ligadas ao universo da cultura europeia e baseada em um aprendizado que atravessava gerações:

> [...] ela regia-se por uma lógica própria, que desarmava, ou excluía, qualquer outra: Recusou sempre por exemplo aprender a ver as horas, media o tempo pelo lugar das sombras no quintal.
> [...]
> Em volta da árvore cantavam e dançavam, diz Lóia. Da árvore dos antepassados. Junto dela ofereciam sacrifícios de farinha em sua honra, porque era deles que vinha o espírito que se dava aos filhos.
> Em volta da árvore cantavam e dançavam.
> Os antepassados eram espíritos e deuses. A eles se pediam boas colheitas, saúde para o gado, vida tranquila. As pessoas, muitas pessoas, aproximavam-se cantando, isso passava-se mais longe, ao longo do rio Incomati, dizia Lóia. (GERSÃO, 2004, p.22-23).

O contato com Lóia desde os primeiros meses de vida significaram para Gita muito além de uma relação de caráter maternal, mas também uma espécie de mergulho e iniciação na cultura africana, da qual a menina sentia-se parte, mesmo compreendendo a sua condição de branca e filhas de portugueses. É com Lóia que Gita aprende a contemplar a mágica natureza de forma sinestésica a ponto de ver-se integrada a ela, num movimento em que o corpo não tinha limites, "crescia em todas as direções e era grande como o mundo" (p.14), a ouvir a árvore das palavras e toda a sabedoria milenar que ela carregava, a pensar a vida distante de sentimentos de vaidades ou ambições, afinal, Gita aprendera com a África sobre "a pequenez do ser humano, diante do que não humano. Não somos nada, poeira ao vento, silhuetas minúsculas, na imensidão da paisagem" (p.161).

Ao lado de Laureano, Lóia é a responsável pelo sentimento de pertença que Gita sente em relação ao espaço da Casa Preta e por extensão à cidade de Lourenço Marques, construindo a sua posição de sujeito no "entre-lugar" na sociedade colonialista pela sua condição de origem portuguesa que coexiste com uma identidade que se vê como parte da cultura dos nativos. Enquanto Amélia sentia-se repelida e expulsa, Gita vê a cidade a partir de uma beleza e um encantamento que a tragavam por completo, dando-lhe a impressão de integração e pertencimento, relação que apontava para o modo como se dava o processo de sua constituição identitária. A protagonista traz a descrição de uma Lourenço Marques alegre, cheia de cores e personificada, que envolvia a todos dentro do seu multicolorismo racial e cultural que fascinava e ao mesmo tempo integrava, por isso ela também sentia-se acolhida e parte da organicidade do lugar, como atestam os fragmentos a seguir.

> A cidade cerca-*nos*, com os seus muitos braços, os seus muitos círculos, nenhum dos quais *nos* exclui. *Ninguém nos pode tirar essa sensação de pertencer, de estar contido. Somos* parte de um todo, uma cidade viva.
> [...] Mas já de novo em volta a cidade se agita ─ cresce, multiplica-se como um caleidoscópio. Andaremos pelas ruas, sabemo-las de cor. De algum modo elas estão em nós, como linhas gravadas nas palmas da mão. Paralelas, perpendiculares ─ geométricas ─ outras que seguem apenas os seus próprios cursos, como os da água ou do vento. A cidade é um corpo vivo respirando, o meu, o teu, o dos outros, o do mundo, é uma infinita interseção de corpos, nos momentos incontáveis do tempo, repetida como as ondas do mar. (GERSÃO, 2004, p.43-44, grifos nossos)

A percepção de Gita assemelha-se a de um nativo que sempre tivera as suas raízes fincadas no lugar e, inegavelmente, o seu contato com Lóia e a presença constante do pai no desbravar da cidade são preponderantes para que a personagem possua essa memória sobre o espaço. Prova disso se dá a partir da sua elaboração do discurso em muitas passagens em que a cidade é referida ora usando a primeira pessoa do plural, envolvendo Laureano como parte da subjetividade construída, ora tendo-o como interlocutor, como se as lembranças fossem suscitadas a partir do desejo de partilhá-las e revivê-las junto ao pai, o que evidencia a relação do espaço com a construção de sua identidade.

O filósofo Gaston Bachelard, em *A poética do espaço*, analisa o modo como as imagens podem ser construídas a partir dos mais diversos espaços presentes em uma obra literária. Especialmente no primeiro capítulo, intitulado "A casa. Do porão ao sótão. O sentido da cabana", o autor discute, através de uma perspectiva

fenomenológica dos valores da intimidade do espaço interior, de que forma esses espaços podem ser pensados a partir da relação que estabelecem com a imaginação. Assim, a casa em que habitamos corresponde ao nosso espaço vital, ao modo como reagimos e nos apoiamos frente às dialéticas da vida e, por isso, há uma "Uma espécie de atração [que] concentra as imagens em torno da casa", sendo ela "nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo." (BACHELARD, 1993, p. 23-24). Para o autor, até os aposentos mais simples possuem uma poética que muitas vezes acaba sendo desprezada quando olhada através do mundo adulto.

Para Bachelard, como esse primeiro cosmo, a casa protege e acolhe não apenas o ser, mas as suas lembranças mais primárias, que diferem das lembranças externas, pois a casa é capaz de resguardar os devaneios, os sonhos, sendo então uma dos maiores responsáveis pela integração dos pensamentos e das lembranças do homem. Isso a faz ser capaz de evitar a dispersão do ser, que retorna a ela como o seu primeiro e "grande berço" (BACHELARD, 1993, p.25) e por isso pode-se afirmar que a vida começa bem, pois protegida.

Diante dessa íntima relação que o sujeito e seu imaginário possuem com o espaço da casa, podemos compreender o que leva Gita a considerar a sua primeira casa como fonte das lembranças mais fecundas e poéticas. Conforme propõe Bachelard (1993), é após o contato com a hostilidade do homem e do universo, após ser "atirado ao mundo" que o ser tende a retornar a esse interior tão acolhedor como lhe é a primeira casa. No caso de Gita, esse retorno se dá a partir de um tempo da enunciação já situado na vida adulta, quando a personagem busca encontrar para si a face frente ao espelho e essa procura se inicia nas primeiras experiências vividas sob a proteção da casa onde nasceu e viveu a infância e a adolescência.

Em um artigo em que analisa o romance de Teolinda Gersão, Hilary Owen (2003) afirma que o modo como a narrativa é conduzida por Gita ainda no início do romance e seu sentimento "auto-indígena de pertença" fazem parte de memórias que são recuperadas como perfeitas e que podem mesmo ser sentidas sem sequer ser vistas, frente à sinestesia que predomina nas primeiras páginas do livro. Para a autora, tratam-se de partes "intemporais e de algum modo imunes à mudança ─ uma maneira de se antecipar à história." (OWEN, 2003, p.169), uma vez que essa visão imaginária de Gita também se faz presente nas últimas páginas do romance.

É na parte final do livro que Gita, já adolescente, consegue compreender a partir de uma posição mais crítica e lúcida o que estava em jogo nas oposições que dominavam a casa onde sempre morou e por extensão na sociedade colonial moçambicana. As ideologias utilizadas para justificar o colonialismo reverberaram não apenas na situação da família de Lóia e do marido Zedequias ao fim da narrativa, mas nas mais diversas recônditas relações sociais, como Gita constata ao ir às missas de domingo e no desfecho do namoro com o jovem Rodrigo. A cidade era realmente dividida, como Amélia tanto afirmava, porém essa divisão não era fruto de algo natural, mas das imposições de ordem colonial que se baseavam na subjugação e submissão de uma classe para que outra, representada por uma minoria, pudesse comandar e usufruir de regalias e condições privilegiadas.

É a maturidade advinda com os anos e a companhia do amigo Roberto que fazem com que a protagonista compreenda as nuances das relações entre pobres e ricos, entre colonos e colonizados. Os desfechos de Lóia e Amélia e Zedequias e Laureano, por exemplo, evidenciaram as notáveis diferenças de oportunidades para brancos e negros, independente do poder aquisitivo, embora as segregações não esbarrassem apenas nisso. Enquanto Amélia havia partido em busca de respostas para o vazio e a angústia que carregava e Laureano continuava com sua vida simples e pacata, ao tempo em que um novo recomeço se anunciava com o nascimento do filho que esperava com Rosário, empregada que substituiu Lóia, após ela ter morrido, como vítima da tuberculose, e deixado as filhas à mercê da ajuda de Laureano e do marido Zedequias, que mesmo "velho demais para a estiva" (p.165), precisava ainda viver "puxando carroça de frutas" (p.165) para ajudar no sustento das filhas e da casa. Gita o observa em seu sofrido ofício: "Rolando no pó, debaixo do calor. Não chega a ser uma carroça, é uma espécie de carro de mão só com duas rodas, chiando, rua acima. Ele empurra-o paciente ─ pé duro, rachado de andar, as veias das pernas grossas como cabos, de carregar sacos na estiva" (p.174) e constata o quão distantes eram as oportunidades para aqueles que não estavam no topo social.

Após a partida da mãe para a Austrália, Gita se sente ainda mais integrada ao espaço moçambicano, vivendo a plena liberdade que a educação de Laureano lhe permitia. Por isso, o contato com Roberto, único negro dentro do romance que tivera acesso à educação, é ainda mais significativo para a tomada de consciência da personagem central, pois ao realizar uma imersão cultural, social, política na sociedade colonial, a presença do amigo do liceu contribuiu para que Gita percebesse as

contradições que pairavam e a necessidade de mudança rumo a novos tempos, tempos de libertação. Coincidentemente, é nesse instante pessoal e histórico que eclode a guerra colonial, comprovando que a inquietação dos dois jovens militantes fazia parte de algo maior e que traria transformações de grandes proporções para todos.

Com o início da guerra, Gita volta a ouvir a árvore das palavras, que anunciava em sua grandiosidade incontornável a urgência e surgimento de um novo horizonte depois de tempos de luta e de liberdade. Enquanto a árvore crescia nos sonhos de Gita e de toda gente, trazendo em sua sabedoria as esperanças de novos caminhos e outras oportunidades, ela resolve fazer o caminho de volta da mãe, ao manifestar o desejo de trocar Moçambique por Portugal e não ver se repetir as histórias de perdas e exclusão que havia presenciado.

Como uma espécie de ferida no passado colonial recente de Portugal, a relação do país com suas antigas colônias africanas foi resguardada numa atmosfera de silêncio nos primeiros anos que se seguiram após o fim do Estado Novo. Porém, acompanhada por outras autoras e autores portugueses, Teolinda Gersão contribuiu, com *A árvore das palavras*, para uma interpretação desse período da história dos dois países em questão ao remontar à memória coletiva recente, reconstruindo contextos sociais e culturais que ajudam a pensar as identidades das duas nações. Em sua revisita ao passado, a narrativa inscreve-se como outra via discursiva que traz à tona aqueles que muito pouco ou quase nada apareceram nos registros historiográficos, mas que também contribuíram para mudança de rumos da história.

6 REPRESENTAÇÕES FEMININAS: CHEGADAS E PARTIDAS

6.1 A mulher e o contexto colonial

A vivência do colonialismo entrecorta os dois romances aqui analisados e, ainda que separados espaço e temporalmente em instâncias significativas, sobressai em cada um deles a representação da experiência feminina dentro desse contexto colonial em posições hierárquicas que ora se aproximam ora se distanciam. É preciso pensar a condição colonial não apenas como uma peculiaridade, mas como um elemento que duplifica a situação de dominação e subalternidade da mulher, conforme assegura Spivak (2010). No processo de dominação que caracterizou o colonialismo, a supremacia de um modelo baseado na hegemonia do homem europeu, branco e cristão sobre o que representava oposto, o Outro, disso culminou na espoliação de povos e suas culturas em prol da imposição da cultura europeia às nações submetidas nesse processo.

Em seu texto antológico e contundente sobre o colonialismo, Aimé Césaire afirma, sarcasticamente, numa crítica à postura europeia de muitas vezes dissimular o que foi a colonização e seus efeitos para os países colonizados, que ela não se tratou de uma "evangelização, nem empresa filantrópica, nem vontade de recuar as fronteiras da ignorância, da doença, da tirania, nem propagação de Deus, nem extensão do Direito;", mas de um gesto

> do aventureiro e do pirata, do comerciante e do armador, do pesquisador de ouro e mercador, do apetite e da força, tendo por detrás a sombra projetada, maléfica, de uma forma de civilização que a dado momento da sua história se vê obrigada, internamente, a alargar à escala mundial a concorrência das suas economias antagônicas. (CÉSAIRE, 1978, p.14-15)

Neste jogo de poder em prol da manutenção dos centros hegemônicos, foi necessário subjugar, dominar, aculturar e silenciar o povo colonizado, instituindo uma forma de pensar pautada na inferiorização a partir de uma estrutura binária que punha os europeus como referência para o mundo colonizado. Fadado ao silenciamento no âmbito da realidade colonial, quando a sua representação era forjada a partir do olhar menosprezado do europeu, o sujeito colonizado precisou resistir e desvencilhar-se dos grilhões da dominação colonial, "através de um crescente nacionalismo nativo e lutas anticoloniais" (CRUZ, 2016, p.28), para poder reclamar o seu lugar de fala e de sua própria representação.

Ainda que o conceito de pós-colonial esteja envolvido em controvérsias históricas e epistemológicas (BHABHA, 1998; CRUZ, 2016), ele designa a realidade dos países que sofreram com o processo de colonização após a retirada do poder colonial das Coroas europeias, fruto de pressões externas, mas principalmente de lutas armadas internas, conforme evidencia o romance *A árvore das palavras* sobre a realidade colonial moçambicana. Além disso, engloba também a situação das metrópoles após a colonização, quando suas colônias já não são parte do seu domínio, por isso Bhabha (1998, p.107) afirma que o conceito de pós-colonial contribui na "identificação do que são as novas relações e disposições do poder que emergem nesta nova conjuntura".

O contexto pós-colonial possibilita que os silenciados pelo colonialismo passem a ter autoridade para enunciar a sua história, inscrevendo novas versões da história em que a perspectiva dos dominados passem a confrontar ou questionar os discursos hegemônicos do colonizador, a historiografia produzida a partir daí e suas omissões. (CRUZ, 2016). Ou, como afirma Bhabha (1998, p.109), o pós-colonial "relê a 'colonização' como parte de um processo global essencialmente transnacional e transcultural ─ e produz uma reescrita descentrada, diaspórica ou 'global' das grandes narrativas imperiais do passado, centradas na nação".

Interessa saber, neste longo processo de rompimento com o colonialismo até que se chegasse ao cenário caracterizado como pós-colonial, de que forma a mulher esteve presente dentro das relações de poder que sempre envolveram o colonialismo e, mais que isso, como os inúmeros elementos de ordem política, social, cultural e econômica que estão aí imbricados produziram uma espécie de silenciamento do gênero feminino, tanto no sentido de não poder falar quanto em relação a não ser ouvida.

Os estudos da crítica indiana Gayatri Spivak (2010) apontam pistas importantes sobre o agenciamento no âmbito colonialista da mulher subalterna. A crítica inicial que Spivak (2010) faz em seu texto se direciona ao fato de os intelectuais, entre eles Foucault e Deleuze, assumirem muitas vezes a condição de porta-vozes do subalterno, quando na verdade "É impossível para os intelectuais franceses contemporâneos imaginar o tipo de Poder e Desejo que habita o sujeito inominado da Europa" (SPIVAK, 2010, p.45-46). O que isso provoca é a perpetuação de uma dinâmica perversa de representações de poder, em que o europeu mantém na posição de Sujeito enquanto o sujeito colonial não-ocidental se perpetua como o Outro.

Ao analisar a situação da mulher subalterna a partir de uma autocrítica de seu lugar de fala, a autora discorre sobre a violência epistêmica sofrida por ela, agravada pelo fato de à condição de colonizada agregar-se a ideologia de gênero, que a inferioriza enquanto sujeito do sexo feminino, por isso é "duplamente obliterado". (SPIVAK, 2010, p.66). Frente à diferenciação sexual dos sujeitos, Spivak (2010, p.66-67) afirma que

> A questão não é a da participação feminina na insurgência ou das regras básicas de divisão sexual do trabalho, pois, em ambos os casos, há "evidência". É mais uma questão de que, apesar de ambos serem objetos da historiografia colonialista e sujeitos da insurgência, a construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina. Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade.

Os essencialismos em torno dos gêneros e as estratégias de poder e dominação do discurso patriarcal são responsáveis por parte desta profunda obscuridade a que Spivak (2010) se refere, porém diante do caráter irremediavelmente heterogêneo do sujeito subalterno colonizado, assim como da mulher, especificamente, nota-se que o colonialismo e a perspectiva de gênero são estratégias para pensar a situação e obliteração da mulher subalterna colonizada, mas que não se esgotam aí.

Embora Spivak (2010), como uma intelectual diaspórica, esteja pensando a posição da mulher subalterna a partir da vertente pós-colonial mais específica, pois localiza esse sujeito feminino como parte do povo colonizado, "de cor" e pobre, os romances aqui analisados possuem posições muito particulares quando localizados no âmbito da discussão pós-colonial. Isso porque, ainda que *A árvore das palavras* e *Desmundo*, a partir do que acionam as suas narrativas, apresentem muitos traços das narrativas denominadas pós-coloniais, é preciso considerar os respectivos contextos de produção e os lugares de fala específicos das duas autoras, visto Teolinda Gersão ser portuguesa e Ana Miranda, enquanto brasileira, pertencer a um lugar dúbio no que diz respeito às discussões dos limites do que seria pós-colonial.

É preciso relembrar ainda as especificidades que envolveram Portugal como país colonizador e consequentemente a realidade das colônias enquanto submetidas ao poder luso. Vale lembrar que Boaventura de Souza Santos (2001) afirma que a posição semiperiférica de Portugal no cenário mundial capitalista resultou numa forma de colonização também subalterna, por isso

> o pós-colonialismo no espaço português terá menos de pós que de anticolonialismo. Não se trata de uma luta contra um passado presente, mas sim contra um presente passado. Trata-se, por outro lado, de um pós-colonialismo desterritorializado porque dirigido contra uma engenharia de injustiça social, de dominação e de opressão que dispensa os binarismos modernos em que assentou até agora o pós-colonialismo, tais como o binarismo local *versus* global, interno *versus* externo, nacional *versus* transnacional. De facto, o novo pós-colonialismo só faz sentido enquanto luta por uma globalização contra-hegemónica, a busca de novas alianças locais/globais entre grupos sociais oprimidos. (SANTOS, 2001, p. 78)

A dificuldade de Portugal de se pensar como centro, o que foi acentuado já desde o século XIX pela independência do Brasil, e a necessidade, diante de sua subalternidade como metrópole, de apelar, como meios de sobrevivência de seu poder em terras coloniais, para a miscigenação, a ambivalência e a hibridez entre colono e colonizado, atrelado a sua localização geopolítica semiperiférica no espaço europeu, fazem que seu pós-colonialismo seja marcado por uma identidade abalada e fissurada, o que repercute também na elaboração do sentido do pós-colonial para as nações que estiveram sob o domínio português.

Como já mencionado no capítulo anterior, a história da colonização vista de baixo em *A árvore das palavras* é um rápido e embaçado retrato da vida colonial dos moçambicanos, mas, antes de tudo, um registro dos portugueses esquecidos pelas narrativas hegemônicas do próprio colonizador e pela grande máquina colonial, já que ocupavam uma posição apenas um pouco acima da base que sustentava o sistema. Desta forma, o romance não se pretende ser uma perpetuação antiquada e equivocada da representação do sujeito subalterno moçambicano por meio da visão eurocêntrica, ainda que essa realidade apareça em paralelo, em alguma medida. Ele é o resultado do contexto pós-colonial experimentado pela metrópole, quando as relações entre Portugal e as antigas colônias começam a ser repensadas com a finalidade de recuperar a memória coletiva do país e consequentemente tentar compreender a própria identidade portuguesa frente a sua condição semiperiférica na Europa (SANTOS, 2001) e diante do silêncio que marcou os anos seguintes à independência das colônias da África.

Diante da ambiguidade da periodização do que seria o pós-colonial, do caráter confusamente universalizante desse conceito e das inúmeras especificidades da colonização ao redor do mundo, é preciso pensar que o termo pós-colonial designa distintos processos de descolonização ao redor do mundo. No caso do Brasil, ainda que

se possa falar de uma realidade pós-colonial, ela se configura muito diversa do contexto dos países africanos que foram colonizados, por exemplo. Assim, mesmo que não haja uma sistematização teórica *à brasileira* sobre o que nortearia as nossas demandas e problemáticas pós-coloniais, embora alguns movimentos tenham apontado saídas para isso, é de suma importância pensar que o contexto de produção *Desmundo*, já comentado rapidamente no início do quarto capítulo, situa o romance dentro de um paradigma pós-colonial. O romance de Ana Miranda busca desestabilizar muito do que foi posto na matriz do pensamento europeu sobre a história do país, dando voz a sujeitos cuja alteridade foi negada ou silenciada pela história, apontando para um feminismo descolonial que, à beira das Comemorações dos 500 anos da chegada dos portugueses por aqui, nega importantes aspectos do discurso colonial, como o mito da miscigenação pacífica, uma identidade nacional homogênea, e denuncia a violência de gênero e o preconceito racial através da própria sátira de uma voz feminina portuguesa.

Em *A árvore das palavras* e *Desmundo* as personagens femininas surgem como parte da engrenagem colonial através de diferentes instâncias sociais e políticas e, quase todas elas, em graus distintos, representam uma peça necessária e manipulada pelo sistema colonial. No romance de Teolinda Gersão, Gita, Amélia e Lóia ocupam posições distintas na sociedade colonial, mas todas são vítimas, em níveis diferentes de acometimento, do Colonialismo. Amélia, como muitas mulheres brancas portuguesas no decorrer dos séculos em que Portugal se lançava na empreitada colonial, se vê obrigada pela crueza do destino e impelida pelas ações de cunho colonial a apartar-se da terra natal em busca de um núcleo familiar que nunca tivera e de uma possível segurança pessoal. Na máquina colonial, ela representa a garantia de permanência do homem português na frente colonial e a perpetuação de uma hegemonia da metrópole no território da colônia, pois a presença de mulheres brancas aumentava as chances de integração do português ao projeto colonial. Porém, no romance de Teolinda Gersão essa lógica é subvertida, pois por serem pobres e também explorados, Amélia se rebela contra sua condição e origem colonial e Laureano sensibiliza-se com a exploração a que os nativos eram submetidos, se unindo à luta deles. Como lembra Santos (2001), a situação de Portugal enquanto metrópole semiperiférica fazia com que o colono português fosse um emigrante nos próprios territórios coloniais lusos, fruto da subalternidade portuguesa no império colonial, o que é possível constatar na elaboração identitária tanto de Amélia quanto de Laureano, que "enfraquece" o poder colonial, ao

fim da narrativa, por unir-se e ter um filho com a negra Rosário, enquanto Amélia troca Moçambique pela Austrália.

A protagonista de *A árvore das palavras* é fruto desta específica realidade colonial e, por ser a primeira parte do livro dedicada às memórias de sua infância, somente na terceira parte da narrativa, mais madura e consciente do contexto político em que vivia, Gita será capaz de reconhecer de que maneira elementos como gênero e classe interferiam vertical e horizontalmente na sociedade e poderiam produzir consequências, inclusive na vida dela. Numa galhofa ao simular para o namorado Rodrigo, branco e rico, que estaria grávida, Gita é agredida e abandonada por ele, pois ainda que fosse filha de portugueses, sua condição financeira a alijava da elite colonial, enquanto a sua possível gravidez precoce e certamente premeditada soaria como um subterfúgio feminino para calcar degraus na sociedade colonial, conforme a interpretação do rapaz e de sua família. Por isso, sua formação identitária é vacilante e problemática, pois mesmo que usufruísse nas terras moçambicanas de certo prestígio e diferenciação em relação ao povo nativo, oprimido e explorado, ela sentia-se parte orgânica do lugar, da sua cultura e de sua gente, embora para muitos não o fosse, como sugere a colega de classe Fanisse. Porém, em Portugal, para onde resolve partir no final da narrativa, ela também sabe que será o Outro, "A prima de África" que "terá naturalmente de ajudar no serviço da casa", caso deseje ocupar um quarto na casa do tio Narciso, repetindo parte da história de desajustamento e desterritorialização que já havia marcado a vida da mãe. Mas, diferente de Amélia, ela vai consciente que se dirige à metrópole para reclamar e garantir uma independência que Moçambique já batalhava para conquistar e se "O Velho estava sentado no seu trono ─ mas não era verdade que podíamos derrubá-lo?" e afirma por fim "Quem viver, verá. E eu vou viver. E ver explodir, ou implodir, o país-casa-das-primas" (GERSÃO, 2004, p.186), confirmando seu hibridismo identitário.

Lóia é representada, na primeira parte do romance, através do olhar idílico e apaixonado de Gita, que a todo tempo se coloca enquanto contrária às posições de hierarquização entre negros e brancos posta na sociedade moçambicana. Lóia, enquanto nativa e moradora do Caniço, está entre as principais vítimas do processo de exploração das riquezas do próprio país natal através da colonização. Vivia em situação de muita pobreza, residia em um espaço marginalizado, trabalhava para a família de Gita desde que a menina era apenas um bebê, e, se por um lado era acolhida e tratada com respeito, por outro, como se constata na postura de Amélia, sofria as retaliações e o preconceito

que comumente recaia sobre os nativos, sendo vítima de uma repetição acrítica e alienada do discurso dos colonos ricos. A reverberação desse discurso preconceituoso e estereotipado de Amélia se manifestava no interior da casa como uma metonímia da sociedade colonial, entre a Casa Branca e a Casa Preta, conforme concluía Gita ainda em suas memórias da infância, porém, num caminho oposto ao da mãe, ela e Laureano subvertiam os valores atribuídos por Amélia à cultura do europeu e à do colonizado. Por isso o retrato de Lóia, como parte da convivência da protagonista com a cultura africana, é imbuído de uma leveza, de uma sabedoria genuína, de admiração e respeito pelas diferenças e tradições, o que faz com que Gita desde muito cedo possua uma forte identificação com o espaço em que vive.

Este posicionamento de respeito e proximidade dos protagonistas com a cultura e o povo das antigas colônias portuguesas na África em narrativas produzidas em território luso após o 25 de abril de 1974, ainda que os episódios de preconceito e estereótipos sociais se façam presentes como uma maneira de legitimar a ocupação e a exploração colonial, parece fazer parte de uma fórmula romanesca que se repete, pois como aponta AZEVEDO (2013), além de *A árvore das palavras*, em romances como *O Senhor das Ilhas*, *O Esplendor de Portugal* e *Equador* também os personagens centrais estão muito próximos do mundo africano e muitos deles não se identificam com a noção estereotipada do colono acerca dos nativos africanos.

Já em *Desmundo*, as mulheres que compõem a narrativa pertencem às mais diversas estratificações sociais na colônia, desde o mais alto poder, como é o caso de Brites de Albuquerque, até os nativos subjugados e vítimas da colonização, como Temericô. O que entrecorta a existência de todas elas é a imposição do poder do discurso religioso e patriarcal, independente da posição que cada uma delas ocupe, evidenciando mais uma vez que a hegemonia da Igreja na colônia e o reforço das ideias machistas e mesmo misóginas prevaleciam como norteadores do modo de ser na sociedade brasileira do século XVI.

A Velha, Branca e Brites de Albuquerque estão inseridas em duas estruturas de poder na Colônia, a primeira por pertencer à Igreja, a segunda por ser parte da elite colonial e terceira por ser esposa do Governador, o representante da Coroa e consequentemente da ordem entre os colonos e os nativos do lugar, porém sobre todas elas recaem as imposições acerca da condição feminina, já que ser mulher relegava-as a um lugar de subordinação aos atos, discursos e determinações dos homens.

A trajetória destas três mulheres ao longo do romance confirma a dupla subalternidade feminina no espaço colonial, pois mesmo que não estivessem diretamente sob o jugo do colonialismo por representarem instâncias de poder, por serem mulheres eram submetidas à violência, vontades, imposições e discursos masculinos. A Velha, desde que deixara Portugal com destino à colônia na América estava sob o domínio do que a Igreja, determinava como correto para o comportamento da mulher dentro da instituição e, mesmo sabendo da ocorrência das relações de amasiamento entre padres e indígenas, por exemplo, não lhe era dada a autoridade para denunciar tal hipocrisia, visto o perigo dissimulado de demonização em torno do saber e do discurso feminino.

As irmãs Branca e Brites de Albuquerque faziam parte do poder e da elite colonial, pois estavam entre aqueles que possuíam riquezas e determinavam os rumos que a sociedade local deveria tomar. Entretanto, novamente estão subjugadas aos imperativos masculinos e/ou ideologia de base patriarcal. Brites de Albuquerque, quando recepciona as órfãs, interessa-se em saber de imediato se elas haviam recebido a correta instrução sobre ser esposa, se haviam sido ensinadas pelas mães em todos os ofícios que uma mulher precisava aprender, pois "Pobres as que não tiveram mães a lhes ensinar as artes mais altas e ficaram nas culinárias. Cortar cebolas, descascar maçãs, esfregar caçarolas" (MIRANDA, 2003, p.44). Além disso, a fala proferida às órfãs reafirma as bases do patriarcalismo colonial, pois naturaliza as relações que os futuros maridos das jovens teriam com as indígenas, mesmo após o casamento, e diante da grande demanda de escravas indígenas para fazer os serviços domésticos, orienta as jovens a terem pudor e trabalharem ao lado do marido para a prosperidade da família, devendo ele ficar com o "grosso" do ganho e a mulher com o "miúdo" (MIRANDA, 2003, p.44). Se pensarmos que enquanto parte da alta sociedade colonial indissoluvelmente Brites de Albuquerque teria como base do pensamento as ideias difundidas e naturalizadas sobre as mulheres da época, especialmente a subordinação ao homem, ela representa no enredo do romance aquela que é mostrada de forma menos impactada pelo machismo, até mesmo porque é representada pelo olhar de Oribela, que a vê numa relação de hierarquia com ela própria, e não numa relação hierárquica entre Brites e o marido, por exemplo.

Diferente de Brites, Branca de Albuquerque, mesmo pertencendo à elite, tem a sua história de vida contada por Oribela e muitas vezes interceptada pelo discurso que Francisco de Albuquerque alimentava sobre a mãe. Por isso, em meio às palavras de

ofensas e ojeriza da narradora em relação à sogra, sobressai também a imagem de dependência que Branca de Albuquerque tinha com o filho, que a descrevia como um entrave e um percalço do qual não podia se livrar devido às imposições da relação maternal e as dificuldades que ela passaria por ser uma mulher sozinha no mundo, após ter perdido o marido. Ao fim do livro, ironicamente, torna-se vítima da própria violência do filho, que a assassina de modo cruel.

Em situação semelhante à de Branca de Albuquerque estaria Oribela e as demais órfãs, pois como mulheres brancas portuguesas encaminhadas para o casamento com os "principais" da Colônia, ou seja, homens que tinham dinheiro e algum prestígio, fariam parte da alta sociedade colonial, já que estariam entre aqueles que exploravam os bens da terra e a mão-de-obra dos nativos em larga escala, e por isso usufruíam ostensivamente dos lucros do colonialismo. Porém, a saída de Portugal forçada pela orfandade e devido às decisões da rainha, além da imposição do casamento com homens que não conheciam e com os quais não tinham qualquer envolvimento afetivo, fazia a realidade das jovens ser ainda mais dramática. Embora possivelmente trouxessem alguma esperança de encontrar na nova vida um recomeço feliz ao lado de "gentis homens", conforme Oribela deixa entrever assim que avista a terra:

> Espantada que a alegria pudesse entrar tão profundamente em meu coração, em joelhos rezei. Deus, graça, fazes a mim, tua pequena Oribela, a mais vossa mercê em idade inocente, um coração novo e um espírito de sabedoria, já estou tão cegada pela porta dos meus olhos que nada vejo senão deleitos, folganças do corpo, louvores, graças prazentes e meu coração endurecido, entrevado sem saber amar ou odiar. (MIRANDA, 2003, p.11)

Os ares de idealização da vida que poderiam levar na terra distante começam a se desfazer ainda ao aportarem, quando os homens que esperam pela tripulação da nau *Senhora Inês* lançam olhares cobiçosos sobre elas, destituindo-as de sua humanidade para transformá-las em verdadeiras mercadorias: "fôramos cargas de azêmola, boceta de marmelada, alguidar de mel sendo eles pontas de arnelas, canas agudas, flechas de arcos, espadas de pau tostado, lanças de arremeso, ferrões, açoites" [...] (MIRANDA, 2003, p.25), revelando, também, a função a que se destinavam e denunciando a contundência fálica da ação agressiva e impositiva do homem sobre a mulher.

Na preparação para o casamento, frente a tantas imposições e proibições à esposa, e após a cerimônia, quando imediatamente "Os homens se serviram de suas

esposas" (MIRANDA, 2003, p.76), provavelmente com os mesmos objetivos que Francisco de Albuquerque estuprou Oribela, ou seja, certificarem de que se tratavam de mulheres virgens e mostrarem domínio sobre elas, destituiu-se qualquer esperança de vida feliz. As órfãs passam então a viver como desterradas e enclausuradas na condição de esposas e futuras mães.

Há ainda as mulheres que sustentavam a base da pirâmide social na Colônia, vítimas da escravização e recorrentemente abusadas e estupradas pelos aventureiros e até mesmo os religiosos que viviam no Novo Mundo. Embora houvesse presença de escravos africanos no território, conforme afirma a narradora, as indígenas (ou "naturais", como os colonos se referiam aos índios) são a maioria a executar o trabalho doméstico como escrava, até nas casas de famílias pobres, e por isso não era diferente na fazenda de Francisco de Albuquerque. Porém, além da exploração do trabalho, quando eram aprisionados, domesticados e transformados em escravos, havia ainda a violência sexual da qual as índias eram vítimas. Ao longo do romance, Oribela fala da naturalidade com que o marido "se servi[a] das naturais" (MIRANDA, 2003, p.191), inclusive quando queria causar nela algum tipo de ciúme: "sem Francisco de Albuquerque me visitar de dia nem de noite, que se deitava com as naturais e as fornicava à minha vista, como para humilhar, mas a um modo de cachorros, de joelhos" (MIRANDA, 2003, p.113).

Ao analisar da presença mestiçagem em territórios colonizados por Portugal, Castelo (2007, p.275) afirma que mesmo que não se restringisse apenas às colônias lusas, a mestiçagem nunca pode "ser vista como um indício de convivência pacífica, fraterna e igualitária entre pessoas de 'raças' diferentes.", mas acima de tudo como "uma relação de cultura dominante sobre culturas dominadas", ato que Salazar tentava mascarar na presença portuguesa em terras africanas em plena segunda metade do século XX através do lusotropicalismo de Gilberto Freyre.

Em meio à demonização e o estranhamento das práticas e do modo de vida dos indígenas que pairavam no discurso de cunho eurocêntrico, alimentado pelos padres e por Branca de Albuquerque em determinados momentos da narrativa, é importante notar a desmitificação disso através de algumas conclusões da protagonista após o contato com Temericô, provando ser o estereótipo fruto do desconhecimento ou, no caso da colonização, também um artifício discursivo para construir a alteridade e, portanto, minar meios de subsidiar a exploração.

6.2 A maternidade no espaço colonial

Diferente do colonialismo britânico, a miscigenação caracterizou o processo de colonização lusitana desde os primeiros anos de ocupação dos territórios das colônias. Ainda que combatida pelo Estado e pela Igreja Católica, principalmente sob os influxos das medidas tomadas no Concílio de Trento, durante o século XVI, ela acabou sendo tolerada devido à necessidade de ocupação das terras pelo português e a manutenção da sua presença na frente de defesa do território diante dos demais invasores. A presença de mulheres portuguesas nas colônias, principalmente nas primeiras décadas de povoamento, era bastante restrita, já que poucas se aventuravam a acompanhar os maridos na jornada de exploração das terras cobiçadas e desconhecidas. Ainda que muito estimulada pela Igreja, a ocupação feminina foi muito tímida, o que obrigava, no início, certa conduta de tolerância dos religiosos diante das relações de mestiçagem, amasiamento e concubinato, por exemplo.

Separadas por pouco menos de quatro séculos e intensas diferenças culturais, sociais, econômicas, tecnológicas, etc., as travessias empreendidas por Amélia e Oribela foram motivadas e subsidiadas pela mesma estrutura colonialista e por isso possuem por trás bases muito semelhantes: o matrimônio de colonos portugueses com mulheres brancas da metrópole, possibilitando a manutenção da presença lusa e sua descendência nas terras das colônias. Assim, percebe-se que de imediato, o interesse não era apenas o casamento, mas ele era o meio necessário e exemplarmente institucional para a construção de famílias genuinamente portuguesas, já que a maternidade se punha como o fim desse processo para a mulher. Ou, como sugere Del Priore (2009), a Igreja e o Estado se apossavam do corpo, mais especificamente do útero feminino, para dar continuidade e garantir o sucesso da empreitada colonial.

Em seu estudo sobre o povoamento das colônias de Angola e Moçambique durante os anos de 1920 a 1974, Claudia Castelo (2007) constata certa tolerância e maior ocorrência de relações de miscigenação entre os colonos e nativos. Essa realidade foi alterada com a chegada de um número mais significativo de mulheres brancas, o que ocorreu a partir da década de 1950 e transformou as relações e também os índices de racismo no território colonial. De modo análogo à realidade brasileira do século XVI, Castelo (2007, p.249) afirma que a ida de mulheres brancas para as colônias eram recorrentemente incentivada, pois dependia delas "a manutenção da dignidade dos

colonos em África, o afastamento de todas as tentações e vícios imorais, a reprodução da família cristã. Os filhos mestiços eram encarados como a causa de muitas perturbações sociais a evitar escrupulosamente.", evidenciado a perpetuação no decorrer dos séculos do mesmo modelo de colonialismo cristão que já havia sido implantado na colônia da América desde o século XVI.

De acordo com os dados temporais presentes em *A árvore das palavras*, a ida de Amélia coincide com o período de trânsito mais intenso de mulheres portuguesas atravessando o oceano rumo ao matrimônio nas terras coloniais da África. Como a narrativa do romance deixa entrever, o envio de anúncios em jornais portugueses em busca de mulheres dispostas ao casamento com colonos que viviam na África não parecia ser algo raro, o que ratifica o discurso colonizador de que os territórios estariam mais seguros nas mãos lusas se ocupados por famílias legitimamente portuguesas, por isso também a necessidade de combater a miscigenação.

Ainda que o objetivo imediato da travessia destas mulheres portuguesas para as colônias fosse a ocupação do espaço e a garantia da manutenção dos colonos brancos nos territórios, a pretensão do Estado e da Igreja era o casamento e a maternidade, garantindo que a formação da família fixasse-a no lugar. No romance de Teolinda Gersão não há qualquer referência a imposições de Laureano ou da sociedade de modo geral para que Amélia se tornasse mãe, até mesmo porque eles pertenciam a uma camada de colonos pouquíssimo abastada e que por isso interessava menos ao Estado, até mesmo pelo medo que havia entre os que ocupavam os altos cargos nas colônias de se proliferar nesses territórios uma massa de portugueses pobres, o que colocava em risco a supremacia da metrópole frente aos nativos.

Na primeira parte do livro, quando o leitor entra em contato com as memórias mais tenras de Gita, é possível entrever o que a menina elabora para si uma ideia do que seria a maternidade, pois embora convivesse com a mãe biológica, é Lóia que ocupa em sua subjetividade a referência materna. Fica claro que a protagonista desenvolve esse vínculo afetivo com a antiga ama de leite por associar frequentemente Amélia à noção de castração, rigidez de regras e a uma convivência marcada pela sisudez, mas é elementar perceber também o quanto a amamentação pode ter influenciado na elaboração dessa afetividade. De acordo com a teoria kleiniana, já na amamentação a criança começa a desenvolver as primeiras referências de objetos externos e a da própria mãe, especialmente por meio da amamentação, quando através do contato com o seio a

criança começa a construir a sua afetividade, o que irá repercutir inclusive na vida adulta.

Nesta fase da vida, a partir do que Laureano contava, Gita distingue o modo de ser das duas mulheres, pois a impaciência de Amélia, ao ponto de fazer o leite secar, contrastava com o carinho e o cuidado depreendido por Lóia para a filha biológica, Orquídea, e para Gita, igualmente:

> Lóia dá o peito a uma e a outra, sentada na cozinha e no quintal. E assim eu ganho o mesmo cheiro de Orquídea [...] Lóia não se separa de nós, às vezes nem sequer quando dormimos. A uma e a outra (as mais das vezes aquela que não dorme), trá-la junto ao corpo, segura na capulana, e assim cozinha, esfrega o chão, varre a casa, lava a roupa, acende o lume, escama o peixe, corre o ferro os vestidos, sacode o pó dos bibelots com o espanador de penas azuis e amarelas. (GERSÃO, 2004, p.16)

O que para Gita significava cuidado, carinho e um modo de ser diverso da mãe biológica, para Lóia era parte de um sacrifício a que precisava se submeter devido a sua condição de vida precária, pois embora o forte apego que tinha à menina, ela e suas filhas eram vítimas do constante preconceito de Amélia devido à diferente condição sócio-racial que possuíam: "É preciso desinfectar-lhe o peito com álcool, ou Gita vai sofrer todos os contágios". (GERSÃO, 2004, p.16)

Durante toda a infância, a lacuna afetiva deixada por Amélia faz com que Gita encontre em Lóia e seu jeito paciente, ingênuo e carinhoso a referência materna perdida, o que apenas da adolescência da protagonista é reelaborado. Mais madura e capaz de compreender os motivos que poderiam explicar a busca da mãe por algo que nem ela mesmo sabia, assim como a sua partida repentina, Gita lembra de Amélia como

> uma imagem quase doce. Ou sou eu que a vejo de outro modo. Peguei no que restava dela ─ fotografias, papéis, recortes de jornais, recordações ─ e juntei-os todos, reiventei-os todos, até surgir, com nitidez, uma figura. Um rosto diante dos meus olhos, que olha pra mim, por sua vez. Com grandes olhos tristes. (GERSÃO, 2004, p.173)

No romance, Amélia desconstrói o mito da maternidade como algo instintivo e natural, colocando-a como parte de um comportamento social que pode ou não ser abraçado como projeto feminino. Na égide do feminismo, a mãe ideal proposta por Rousseau através de Sophie, amável, paciente, disponível aos desejos do marido e responsável pela criação e educação dos filhos (BADINTER, 1980) se esfacela e cede

lugar ao livre arbítrio feminino, sendo a mulher capaz de optar ou não por ser mãe, ou, o sendo, não vislumbrando o amor materno e o cuidado como algo inerente e necessário à natureza feminina. Como toda forma de amor, o amor materno também está sujeito à imperfeição, incerteza e às intempéries da vida. Por isso Amélia foi mãe, mas não se absteve de encontrar o seu lugar de felicidade ou satisfação quando a filha e o casamento com Laureano não foram capazes de sê-lo.

Em *Ao sul do corpo*, Del Priore (2009) apresenta um estudo minucioso sobre a maneira com que a maternidade foi utilizada pela Igreja como forma de domesticação e adestramento das condutas femininas durante o período colonial, com a finalidade política e econômica de povoar a Terra de Santa Cruz de pequenos portugueses, dando continuidade e sistematizando a colonização. Segundo a pesquisadora, a mulher garantiria o prosseguimento do modelo colonial não somente através da maternidade, mas como base para a construção de um modelo ideal de comportamento para toda a sociedade, já que adestrar a mulher significa dominar toda a sua descendência, uma vez que ela era a responsável pela educação e pela transmissão de normas e valores ancestrais. Por isso o discurso elaborado e disseminado na Colônia acabava por constituir dois estereótipos da mulher enquanto parte da maternidade: a santa-mãezinha e a mulher pública.

Oribela desde muito jovem internalizou a dicotomia social que havia em torno da mulher: afinal, se não fosse obediente, dócil e temente aos castigos terrenos e divinos, a mulher seria facilmente arrebatada, posto que "vivia o Mau dentro de nossas almas negras", e devido à rebeldia que demonstrava desde a infância, o pai rotineiramente dizia sobre ela: "Formosa e não presta nada. Bem pintada e mal lograda. Puta, puta, puta, três vezes puta, puta de Cananor, puta de Malabar, puta de Catchi [...] Me dizia ter feição de puta, por meu nariz afilado e a minha rebeldia na língua e o estar sempre sonhando, coisa de mulher pública" (MIRANDA, 2004, p.57/75). A mulher puta ou pública era o oposto da imagem da santa-mãezinha criada pela Igreja, quando o bom comportamento e a devoção à maternidade imaculavam a figura feminina, porém, em situações em que fugia desse estereótipo, como nos casos de desobediência aos pais, ao marido, à Igreja, ela encarnava sua faceta diabolizada e "confundia-se com o mal, o pecado e a traição, tudo aquilo enfim que ameaçava os homens ou o projeto normatizador da Igreja e do Estado moderno" (DEL PRIORE, 2009, p.100).

Em *Desmundo* o vazio da maternidade acompanha a protagonista ao longo de todo o romance, pois a falta da mãe, com quem nem mesmo chegou a conviver, faz com

que Oribela construa para si uma imagem materna permeada pela delicadeza, o cuidado, o que beira o mito da santa-mãezinha, mas que ao mesmo tempo se faz distante, desamparando ainda mais a narradora em sua aventura no desmundo: "Oh minha mãe onde estás? Minha mãe onde vou, por que me não buscas?" (MIRANDA, 2003, p.57). Ante as desventuras da vida e da perene ausência da mãe, a Velha ocuparia esse espaço, visto que representava para Oribela um lugar de amparo, carinho, proteção e aconselhamento: "Quis ter os braços da Velha ao meu redor, feito mãe acolhedora que acariciasse os cabelos, beijasse, acudisse de minhas penas, respondesse a propósito ao que eu lhe perguntasse, acalmasse da tormenta da alma que me demandava meu sangue e minha miséria" (MIRANDA, 2004, p.181)

Lacan (1998), ao elaborar o que ele denomina como o Estágio do Espelho, afirma que durante esta fase a presença da mãe, como o discurso do Outro, é primordial para a constituição do Eu e para a obtenção da imagem do corpo da criança. A mãe seria a responsável por sustentar para a criança a imagem que ela vê no espelho, pois é o discurso materno que primeiramente capacita-a a se reconhecer enquanto sujeito. Em *Desmundo*, o eu esfacelado que a narradora tenta juntar durante as suas divagações parece ser fruto desta lacuna psíquica deixada pela ausência da mãe, mas esse vazio, parcialmente preenchido pela Velha, e as dúvidas que tanto a perseguiam são reelaborados quando ela também se reconhece na condição de mãe, como se a presença do filho fosse capaz de oferecer as respostas que a própria mãe não tivera tempo de dar.

Ainda que "fazer filhos abençoados de alvura de pele" (MIRANDA, 2003, p.73) fosse o claro objetivo da jornada de Oribela até as terras brasileiras, o que o bispo deixou claro após a cerimônia do casamento, ela resistia a essa ideia, "disse eu, nunca querer parir de tal aventureiro" (MIRANDA, 2003, p.133), mesmo sabendo que ter um herdeiro para os bens conquistados, dentro da benção do matrimônio e do que impunha a Igreja, era um desejo de Francisco de Albuquerque, consagrando-a como uma santa-mãezinha:

> [...] ele me queria feliz e prenha. Assim foi que trabalhou sobre mim em fervor para ser sonho. [...]
> E se Francisco de Albuquerque me disse uma palavra nesse tempo, foi de estar mandando construir uma igreja a uma santa que parecesse comigo em minha qualidade, que me protegesse dos males e a modo de promessa para havermos um varão, *seria eu a mãe Virgem Maria, que virgem viera eu* (MIRANDA, 2004, p.137-147, grifos nossos).

A oposição à maternidade em Oribela era parte de uma resistência mais ampla: ao casamento forçado, ao modo de vida sem livre arbítrio, à dominação a que era submetida na convivência com o marido, dona Branca e Viliganda, à vida numa terra estranha e impiedosa que a separava do que ainda a sustinha: as lembranças do Mendo Curvo, a terra natal. Por isso, ao se descobrir grávida após ser capturada por Francisco de Albuquerque em sua segunda fuga, quando viveu escondida na casa do mouro, a maternidade, distante de imposições sociais que a envolvia, representa para Oribela um refúgio do sofrimento e a concretização de uma busca constante, a própria autorrealização.

Embora se caracterize como uma mãe cuidadosa e fortemente ligada ao filho desde o nascimento, o que a aproximava do estereótipo da santa-mãezinha, Oribela subverte as leis católicas e não sucumbe aos mandamentos relacionados à maternidade nas terras da colônia. O filho, que "tinha os cabelos vermelhos do mouro" (MIRANDA, 2003, p.204), era a corporificação do adultério e da sua íntima ligação com o histórico inimigo da Igreja, o mouro, desestabilizando e deixando em risco toda a base patriarcal e religiosa que preenchia a cartilha colonial. A afronta e a insubmissão da protagonista, quando assume os riscos por suas perigosas atitudes[17], é comprovada quando admite ter vivido na casa do mouro, o que faz a sogra desconfiar que o filho que esperava era de outro homem, e não de Francisco de Albuquerque. Diferente de dona Branca, que tenta envenenar Oribela e o filho ainda no ventre dela, por adivinhar ser fruto de traição, Francisco de Albuquerque, tomado de amor pela esposa, não reage como esperado às acusações da mãe, o que resulta, por fim, numa tragédia familiar.

Dona Branca era uma espécie de mãe-esposa de Francisco de Albuquerque até a chegada de Oribela, embora não haja mostras, além de Viliganda, da íntima relação dos dois. Ela sente-se ameaçada e desprezada devido à presença da órfã na posição de nova senhora da casa e esposa do filho. Ainda que a matriarca se mostrasse cuidadosa e assumisse as funções do filho nas ocasiões em que ele se ausentava, Francisco descreve a mãe como um estorvo, um fardo a carregar, já que a viuvez a deixaria desamparada numa sociedade patriarcal: "está aqui de caridade, pois a arrasto comigo de cristão que sou, sabe Deus quanto contra a minha vontade, porque sempre lhe fui muito bom filho,

[17] Como afirma Araújo (2013, p.59), "Na época colonial a mulher arriscava-se muito ao cometer adultério. Arriscava-se, aliás, a vida, porque a própria lei permitia que 'achando o homem casado sua mulher em adultério, licitamente poderá matar assim a ela como o adúltero".

para minha mãe não ficar como ficam outras muito viúvas, pobres e desamparadas, a tomei por viver em minha casa" (MIRANDA, 2003, p.98).

É importante notar que mesmo pertencendo à elite do local, afinal o filho era abastado e ela era irmã da esposa do governador, dona Branca sofre as consequências do machismo da sociedade patriarcal, pois ainda que tivesse vitalidade para administrar a própria vida, esbarraria nos entreves sociais da dominação masculina. Também, a relação incestuosa que ela estabelece com Francisco de Albuquerque, apesar de ter sido aparentemente por curto período, evidencia a relatividade das leis católicas na Colônia diante da ausência de mulheres brancas aptas para o casamento e dos comportamentos ilícitos dos colonos quando aportavam na nova terra, já que não há na narrativa qualquer indício de condenação do incesto cometido pelos dois, embora fosse demonizado quando ocorria entre os indígenas.

A obrigada relatividade a que a Igreja muitas vezes precisava se submeter para alcançar seus intentos com o projeto normatizador na colônia se aproxima do que Londoño (apud DEL PRIORE, 2009, p.94) denominou de "recursos de compensação que equilibravam a contabilidade da salvação", isso porque diante de tratos e práticas poucos ortodoxas e de um intenso sincretismo sexual, religioso e social que caracterizava a sociedade colonial, a Igreja precisava da mulher como elemento sintetizador das tradições, mesmo que muitas vezes fosse através de "religiosidades inexatas" (DEL PRIORE, 2009, p.95). Esta relativização católica das condutas, frente à enorme necessidade de enveredar a mulher no caminho da maternidade e consequentemente do adestramento e da prosperidade do projeto colonial, fica claro no discurso da personagem Velha como reação à fala de Oribela sobre Viliganda ser resultado de um incesto e da resistência em dona Branca em aceitar a presença dela como esposa do filho:

> Da mãe, tivesse eu por ela respeito, sendo mãe do meu esposo lhe devia eu reverência por ser de mais posto e que a filha futrificada do filho com a mãe, se assim fosse, eu a tomasse por minha menina e a amasse como fruto meu. E tantos mais menininhos de sangue misturado, tudo aquilo queria dizer filho e mais filho, que Francisco de Albuquerque era de apetite bravo de touro nas mulheres. E disse ela. Mais melhor para ti. Que te deleitarás se souberes. (MIRANDA, 2004, p.133).

Os conselhos que a Velha oferece a Oribela alinham-se estritamente à realidade social da época acerca da maternidade e das relações entre os membros da família,

conforme analisa Del Priore (2009). A sacralização da mãe diante do significado que ela possuía frente à necessidade de transmissão de valores e princípios cristãos e a manutenção dos laços familiares tradicionais faz com que a personagem Velha enfatize para Oribela a necessidade do respeito à mãe de Francisco de Albuquerque, ainda que a presença dela afrontasse ou desagradasse. Além disso, ao orientar a jovem a aceitar com naturalidade Viliganda e todos os filhos mestiços que o marido viesse a ter como sendo seus próprios filhos, o discurso da Velha coaduna com um aspecto da vivência da maternidade extremamente comum no período colonial, como atesta Del Priore (2009, p.47)

> Avós e mães de oportunidade, mantenedoras dos frutos de outros amores de seus companheiros ou filhos, mostravam-se de grande generosidade e atestavam que a maternidade tinha uma função psicoativa mais forte do que aquela biológica. [...]
> A convivência de filhos legítimos e ilegítimos debaixo do mesmo teto e sob os olhos desta que é simultaneamente mãe e madrasta revela que existia uma variação nos graus de licitude entre as populações coloniais. A leitura de documentos como os testamentos e processo de divórcio impõe a evidência de certa despreocupação por parte de homens e mulheres envolvidos em "tratos ilícitos", que, ao contrário do que tanto desejava a Igreja, parecia pouco afetar-lhes a consciência.

A condição destas relações novamente deixa à mostra a legitimação social das práticas patriarcais na colônia que solapavam a dignidade e o livre arbítrio feminino, pois enquanto o adultério cometido pela mulher poderia ser licitamente castigado com a morte pelo próprio marido traído, a mulher encontrava-se numa conjuntura social que naturalizava até certo ponto a traição e a poligamia masculina, já que era designada a ela a responsabilidade pelos cuidados com a prole, ainda que bastarda, como forma de garantir a estabilidade do núcleo familiar. Em *Desmundo*, Oribela novamente subverte esta lógica social, pois em nenhum momento concebe Viliganda como um ente parental ou mesmo direciona qualquer tipo de afetividade à menina, o que apenas é alterado nos momentos finais do romance, mas sem que haja qualquer imposição de ordem social, apenas resultado de um desejo pessoal guiado pelo temor.

Se a estabilidade familiar se pautava no estreitamento que a mãe era capaz de proporcionar, servindo de elo e direcionamento aos membros da família rumo aos princípios cristãos, isso comprovadamente se dissolve quando dona Branca, também simbolicamente mãe de Oribela, como afirmava Francisco de Albuquerque, "recebe tua filha sem o fel de teu coração" (MIRANDA, 2004, p.192), é assassinada pelo próprio

filho. Sob um grande ímpeto de ódio e desespero frente às acusações de que o filho de Oribela não era dele e das tentativas da mãe de envenenar a nora enquanto Oribela ainda estava grávida, Francisco de Albuquerque apunhalou "a mãe no peito e tantas vezes o fez até que ela se quedasse sem mover no chão com a morte na face" (MIRANDA, 2003, p.192). A morte da mãe esfacela e confirma a maldição familiar iniciada com o incesto, até mesmo porque Oribela se esquiva de ocupar simbolicamente o lugar de Branca de Albuquerque, e a própria transgressão cometida por ela, através da traição do marido com o mouro, já a destituiria da condição de santa-mãezinha, conforme desejava a Igreja.

Com o assassinato da mãe, o sonho da família destruído pela certeza da traição da esposa que tanto amava e a perda da honra, Francisco de Albuquerque resolve partir levando o que Oribela tinha de mais precioso, o filho, e mandando prender Viliganda no armazém da fazenda, que com seu olhar acusativo parecia espreitar cada erro no silêncio de sua existência. Desesperada pela ausência do filho sequestrado por Francisco, Oribela parte em mais uma travessia para recuperar aquele que significava já um membro de si, a sua mais apurada parte.

Desde que chegara à nova terra a vontade do retorno, de navegar a "Distância abstrata" para encontrar suas origens físicas e/ou subjetivas perseguem o pensamento de Oribela. Na profusão de sua existência, ela parecia querer encontrar a sua essência, mesmo as vozes interiores a alertando para o perigo daquele encontro. É o mouro, com sua delicadeza, seu altruísmo e seu conhecimento invejável e surpreendente sobre o mundo e as coisas que nele existiam que faz com que Oribela saia do exílio existencial a que estava submetida desde que se casou com Francisco de Albuquerque. Por isso, trajada com a mesma roupa que usava quando aportou no que imaginava inicialmente ser o paraíso, ela parte para encontrar o filho e carrega da casa apenas a caravelinha que ganhou de presente de Ximeno Dias enquanto estava abrigada em sua casa, deixando para trás o fogo que ela propositadamente criou para consumir a fazenda de Francisco de Albuquerque. Do "caldeirão" (MIRANDA, 2003, p.209) em que resultou a casa dos Albuquerque ela salva apenas Viliganda, pelo temor de ser castigada por sua alma de criança. O fogo que ordenou atear na casa apaga o passado infeliz vivido por ela naquele lugar: "devia eu esquecer tudo no meu passado, ardendo o fogo na madeira ardia também em minha alma, onde se agasalhavam as relembranças" (MIRANDA, 2003, p.209). Segundo Chevalier e Gueerbrant (1991), o fogo, como símbolo de vida, purificação e regenerescência, encontra na destruição também um aspecto positivo,

pois, por meio da destruição, ele sugere o surgimento de uma nova vida, de uma nova etapa geralmente mais elevada que a primeira, conforme também aponta o desenvolvimento da narrativa do romance

Se a caravela presenteada pelo mouro apenas simbolizava a possibilidade de uma travessia rumo à terra natal a que ela tanto ansiava regressar, o próprio Ximeno Dias, metaforizado na pequena caravela, e o fruto da relação entre os dois, a criança de cabelos vermelhos, como o pai, representavam para Oribela um encontro de si, a resposta para as suas perguntas, "Por que me mandou Deus para tal fim?" (MIRANDA, 2003, p.213), a um recomeço anunciado pela destruição do passado de sofrimento que o fogo na fazenda de Francisco de Albuquerque consumia. Recomeço que parece ser retificado pelo trecho final do romance, quando Oribela busca desesperadamente pelo filho e descobre que Francisco de Albuquerque havia partido na mesmo nau que levaria o bispo Sardinha e a Velha a Portugal, mas que segundo a história, nunca chegou ao destino. Porém, em meio ao desvario e ao "medo da fome, da orfandade e do abandono" (MIRANDA, 2003, p.212), "ouvi o choro de meu filho, virei e na porta, atravessado pelos raios derradeiros do sol, os cabelos em fogo puro, estava o Ximeno com uma trouxa de criança no colo. Hou há." (MIRANDA, 2004, p.213), como se o fogo dos cabelos do mouro anunciasse o novo recomeço, fosse de ilusões ou de encontros.

Diferente de Amélia, que rompe com o estereótipo social sobre a maternidade como o lugar de realização pessoal, felicidade, amor e sensibilidade, Oribela depara-se com uma condição de mãe muito próxima desse perfil, mas que rompe com os preceitos sociais da época através do modo como o filho é concebido, pois era fruto de um desvio moral e, por isso, uma transgressão. A maternidade para Oribela significou uma forma de autorrealização porque é resultado de suas escolhas, do seu encontro com sua sexualidade e o prazer que daí advinha. Do ponto de vista histórico, este fato do enredo do livro revela a rasura dos mitos de fundação da nação brasileira que Ana Miranda se propõe a visitar, pois, no caso do nascimento do filho de Oribela, tem-se o questionamento sobre a própria mestiçagem que caracterizava o povo português, que é negada pelo discurso oficial ao alijar o mouro étnico, cultural e religiosamente da nacionalidade portuguesa e a falácia da homogeneização da identidade lusa, conforme ansiado no projeto de colonização. O romance ainda parodia o discurso histórico no que diz respeito à maternidade na colônia ao desconstruir a acepção da cordialidade, tão reiterada por Caminha em sua Carta do rei D. Manoel e no clássico *Iracema* (1865), de José de Alencar, sobre o contato entre brancos, indígenas e negras, pois a presença do

mestiço nas terras brasileiras foi resultado da perpetração de incontáveis casos de violência física e sexual sofrida pelas indígenas, gerando "filhos da dor" que povoaram o país nos séculos de colonização.

Por fim, cabe lembrar que quando os dois romances parodiam e/ou retomam a história num sentido crítico e revisional, a condição da maternidade para as nativas das colônias coincide em muitos sentidos, pois condizem com o próprio rebaixamento a que o Colonialismo submetia os povos subjugados em seu processo de exploração. As índias e seus filhos mestiços oriundos muitas vezes de estupros dos colonos, e Lóia e sua filhas negras, rejeitadas por Amélia como modelo para Gita, estão equiparadas quanto ao silenciamento de contar os fatos de acordo com sua subjetividade nas narrativas em questão e possuem uma subalternidade tripla, já que além de serem mulheres colonizadas, estavam inseridas no estigma da inferioridade racial geneticamente perpetuada através de seus úteros.

6.3 Corpos que transgridem

A construção binária entre masculino e feminino ao longo dos séculos foi responsável por designar e engendrar comportamentos, papéis e lugares fixos para cada sexo. Como tal binarismo se estruturou através da hegemonia do discurso masculino e baseou-se muitas vezes no biológico para fundamentá-lo, além do discurso judaico-cristão, foi relegado à mulher o lugar da reprodução, da contenção, da emoção, da sexualidade que precisava ser controlada e do assujeitamento ao homem que, detentor da razão e da autoridade do discurso, inscreveu para si o espaço do domínio e consequente privilégio. O apagamento da presença feminina no decorrer da história e o silêncio resultante disso, que empobreceu os registros históricos e sociais por sua uniteralidade do discurso, passaram a ser revistos com a atenção devida apenas a partir dos estudos feministas e de gênero, que analisam a participação da mulher para além dos estereótipos pintados pela mão masculina, mas dentro dos variados contextos sociais em que a participação feminina foi atuante, ou, como afirma Matos (1997, p.80), são estudos que pretendem "recobrar o pulsar na história, recuperar sua ambiguidade e a pluralidade de possíveis vivências e interpretações, desfiar a teia de relações cotidianas e suas diferentes dimensões de experiência, fugindo dos dualismos e polaridades e questionando as dicotomias".

A partir destas novas leituras da história e da participação feminina como parte ativa e significante em sua construção, surgem perfis que desestabilizam a docilidade e submissão utilizadas para pasmar a imagem da mulher ao longo dos séculos, e, num contraposto à dominação desejada por determinadas instituições sociais, muitas delas utilizavam o corpo como canal para transgressão e subversão das normas ou meio de libertação de sua subjetividade.

Em *Desmundo*, Oribela pertence a um contexto social de forte imposição de valores religiosos que concebiam o corpo feminino como um campo de necessário controle e adestramento, já que a "mulher estava condenada, por definição, a pagar eternamente pelo erro de Eva, a primeira fêmea, que levou Adão ao pecado e tirou da humanidade futura a possibilidade de gozar de inocência paradisíaca. Já que a mulher partilhava da essência de Eva, tinha que ser permanentemente controlada" (Araújo, 2013, p.46). Mas, se a Igreja obteve algum êxito na tentativa de dominação do corpo, o mesmo não se pode dizer da mente, pois "nem todo mundo aceitava passivamente tamanha interferência quando fogo do desejo ardia pelo corpo ou quando as proibições passavam dos limites aceitáveis em determinadas circunstâncias", por isso, ao prosseguir a sua análise o comportamento feminino no cenário colonial brasileiro, Araújo (2013, p.53) afirma ainda que "Os desvios da norma [...] não eram tão incomuns numa sociedade colonial que se formava e muitas vezes improvisava seus próprios caminhos muito longe do rei".

As imposições e o pudor sobre o corpo a que Oribela foi vítima na vivência da infância ao lado do pai, assim como no mosteiro, novamente foram reavidas na preparação e na cerimônia do casamento, pois a impureza do corpo feminino, a vigília e o controle por parte do marido precisavam ser ratificados para garantir a dominação sobre o comportamento da mulher. A transformação do modo como a personagem lidava com o pudor sobre o próprio corpo começa a ser operada a partir do contato que estabelece com a cultura indígena, por sua distância das imposições cristãs e pela liberdade com que lidava com o corpo. Temericô era símbolo dessa relação que Oribela estabelece com o mundo do nativo e é responsável por desvencilhar a personagem de muitos temores e pudores que alimentava sobre si, plantados em sua educação através do Catolicismo.

> Quando chegamos vi que no rio se banhavam as naturais, desnudas de suas vestes, no que me meti sem medo pelas admoestações de madre

> Jacinta, no mosteiro, de que a água era maléfica, que se umedeciam os pêlos e se abriam furos na pele por onde se metiam maus humores e miasmas e os espíritos danados. (MIRANDA, 2003, p.137)

Ao reelaborar sua relação com o corpo, a protagonista passa a exercer um maior domínio sobre si e seus desejos, permitindo explorar a sua sexualidade, seu erotismo e a própria noção que tinha sobre o sexo e o amor: "Veio metendo Francisco de Albuquerque metendo o corpo em mim. Isso é que era o falado amor?" (MIRANDA, 2003, p.99). Quando entra em contato com o mouro, certa de que sua vida acabaria, pois não confiava naquele ser infiel, Oribela deseja então encontrar a sua alma pela última vez, pois sabia que toda a bondade que Ximeno Dias demonstrava não era normal e por isso seu fim estava próximo: "Não havia gente assim no mundo, feita só de caridade, nem padre nem bispo, não havia alguém que fosse todo bom" (MIRANDA, 2003, p.170). E eis que ao lado de um sujeito tão aparentemente incomum, ela consegue experimentar o desejo, amor e os prazeres que o corpo poderia sentir:

> avistei no catre o Ximeno adormecido, desnudado de suas vestes, descalçado dos sapatos, eram seus pés de gente, fosse naquela noite, nas outras não se sabia. Mas assim o vi. Era tal, que atraiu em tudo que há em mim e lhe fui sentir a boca, ele despertou e me tomou em seus braços num desatino e grandíssimo ímpeto, correndo com as mãos pelo meu corpo, dizendo suas falas de amante, a beijar meus beiços e outras obras bem desconcertadas, famintos afagos, a soltar o meu gibanete de homem, arrancar colchetes, desatar os cordões da camisa, a me querer deixar feito as naturais, a mim dava um gosto bom, fino punhal frio arrastando em toda pele, a querer sentir que ele se fazia em mim, um prazer perseverante tragando minhas tentações para vencer minhas malícias, inferno glorioso tirado de meu corpo, de minha natureza humana, minha perdição e minha alma indo à luz, portas se abrindo, minha boca bem-aventurada, ele um todo-poderoso e me desfalecer [...] (MIRANDA, 2003, p.179)

A cena do encontro dos amantes é marcada pelo desejo que provoca ação na personagem e pelo erotismo da união sexual. O erotismo se coloca também como um caminho para a transgressão, pois como parte da corpora, ele está intimamente ligado ao que pensamos e fazemos da vida através do corpo e suas possibilidades. Ao analisar a relação entre corpo, desejo e erotismo, Paz (1994, p.182) assegura que

> O encontro erótico começa com a visão do corpo desejado. Vestido ou desnudo, o corpo é uma presença, uma forma que, por um instante, é todas as formas do mundo. Mal abraçamos essa forma, deixamos de

> percebê-la como presença e a temos como matéria concreta palpável, que não cabe em nossos braços, é ilimitada.

Na cena citada do romance, é importante notar que o corpo feminino deixa o lugar da passividade e vai ao encontro do masculino, agora na condição de escolhido. Além disso, o erotismo presente na cena, que não se reduz à sexualidade, é um caminho para a descoberta do corpo, da consciência sobre ele, da liberdade experimentada pelas naturais, à medida que vai sendo tocado sob a permissão e o desejo dela. Assim, como um corpo que resiste ao controle, Oribela se descobre na experiência do sexo como forma de prazer e liberdade, encontra um eu que estivera perdido, confuso e preso nas imposições sociais, religiosas que foram internalizadas e se tornaram pessoais. O corpo, determinado como pertencente ao marido desde o casamento, por isso intocado e virgem até aquela data, é apropriado por ela novamente quando decide o que deve ser feito dele. Na relação com o corpo proibido ela transgride, mas ainda que isso pese em sua formação de bases cristãs, ela torna-se também capaz de aceitar a si e à diferença do outro, num encontro com sua sexualidade, seus limites pessoais e com um sentido para a vida que parecia perdido para além da travessia.

Também em *A árvore das palavras* as personagens, especialmente a protagonista, desenvolvem uma relação muito íntima e livre com o corpo, mas que devido à diferença do contexto social, distância temporal e todas as transformações operadas a partir daí, se distingue em muitos aspectos da vivência experimentada pelas mulheres na colônia lusa na América. Porém, é preciso pensar que mesmo sob a influência portuguesa e consequentemente do Estado Novo por meio da colonização, Moçambique apresentava um panorama social muito mais democrático e livre quando comparado à Metrópole, o que significa dizer que a concepção de liberdade experimentada pelas mulheres no romance são traços de uma realidade social específica da Colônia e que contrastava em diversas características que iam além da vivência feminina.

As três principais figuras femininas da narrativa possuem uma relação com o corpo como reflexo da vivência de mundo, sua ligação com as pessoas e o espaço que as cerca. Essa percepção da realidade tem uma íntima relação com a própria escrita e a criação de personagens femininas, conforme assegura Isabel Alegro de Magalhães (1995, p.31), pois a autora observa que há alguns aspectos na escrita feminina que parecem possuir certa similaridade, como a "percepção da realidade, de uma dimensão

telúrica, da relação com o tempo, da relação com a racionalidade, da auto-referencialidade, do tratamento das relações intersubjetivas", o que faz com que nestes textos a *body writing* esteja presente, já que se tem uma "corporização da ideia de uma escrita feita com o próprio corpo". (MAGALHÃES, 1995, p.31).

No romance de Teolinda Gersão , há uma estrita ligação entre o espaço e o modo como as personagens femininas vivenciam o corpo, pois no caso de Amélia, por exemplo, sua não-identificação com Lourenço Marques faz com que ela se recolha e, ensimesmada, seu corpo seja ausência para a filha e o marido. A pouca afetividade que recebeu ao longo da vida faz com que seu corpo pouco tenha para transbordar de sentimentos e, diante da infelicidade do destino supostamente escolhido, ela encontra no trabalho um caminho para a evasão enquanto a sua fortuna não muda, assim, seu corpo se transforma em corpo-máquina, na repetição do trabalho e na escassez de sentimentos para partilhar com a filha e o marido. Na vida, como uma eterna travessia, mas no caso de Amélia sendo também transformada pelas travessias, a personagem alimenta a ideia de que as cartas de Bob Pereira seriam uma chance para corrigir a má escolha do passado e mudar o seu destino, dessa vez para melhor. Por isso, como um corpo incapaz de se integrar àquela terra hostil, Amélia parte rumo à Austrália, em busca de uma suposta essência e felicidade que não foi possível encontrar em seu "exílio" em Moçambique. Do lugar que significava para ela o seu "desmundo", ela se despede sem deixar para trás nada do que julgava importante, para reiniciar a sua experiência de vida.

É inevitável encontrar as coincidências que se anunciam entre as histórias de vida de Oribela e Amélia. Vítimas de uma espécie de exílio forçado, ou quase, pelas circunstâncias da vida para esposar portugueses nas colônias lusas, os séculos que separam as duas são fundamentais para que se compreenda o impacto social da transgressão que cometem quando resolvem apropriar-se do corpo para encontrar o que julgavam ser a felicidade. Enquanto Oribela está presa em um contexto fortemente perigoso para a mulher e que designava consequências fatais para a sua traição ao marido, as mudanças sociais operadas ao longo dos aproximados 400 anos que separam as duas personagens são significativas para compreender o grau de liberdade de Amélia quando opta por abandonar a família em prol de um novo relacionamento.

Diferente de Amélia, Gita tem a experiência com o corpo a partir de uma espécie de espelhamento com o lugar. A *body writing* surge no romance em diversas passagens, principalmente quando a cidade é personificada pela narradora, e o corpo formado por esse espaço é descrito como acolhedor e muitas vezes uma extensão do próprio corpo da

protagonista. A liberdade com que desde muito cedo ela lida com o corpo e a própria sexualidade é resultado da educação recebida de Laureano, descrita como não repressora, e da vivência, integração e identificação com o espaço africano e a cidade de Lourenço Marques em específico:

> Ficava-se muito tempo debaixo da árvore, encostado ao tronco, e, como eu disse, a gente transformava-se em árvore. Ou também em pássaro, embora voar fosse mais difícil. Mas ser as coisas era fácil. Porque de repente se tinha na mão a raiz de tudo o que era vivo. Então o primeiro ouvido abria-se e começava a ouvir o vento. E depois de muito tempo o segundo ouvido abria-se e começava a ouvir a chuva. E havia ainda muitos outros ouvidos, que escutavam o sangue e a voz das coisas.
> [...]
> O primeiro amante era o sol, andando em volta do corpo deitado, lambendo-o com sua língua de lume, batendo-lhe ao leve com a sua cauda, farejando-o com o seu focinho de luz ─ via-se isso através das pálpebras, sem abrir os olhos, enquanto o corpo amolecia e se sentia mais forte o cheiro do vento ─ e agora o sol começava a apoderar-se de todo o corpo, avançava sobre ele com pés cautelosos, como um animal bravio, e a gente entregava-se, rendida [...] (GERSÃO, 2004, p.18-133)

A íntima relação que a personagem estabelece com o espaço, e, como elementos integrados, com o próprio corpo, que muitas vezes se confunde com o que a cerca, é significativo para analisar a forma livre e empoderada que ela vivencia a sua sexualidade e decide sobre os próprios rumos de sua vida. Após ser abandonada pelo namorado, a quem apenas envia uma carta questionando se "Achas que queria um filho teu, como seguro de vida? Por acaso pensas que vales mais do que eu?", Gita resolve, ainda como uma estudante do liceu, engajar-se junto com o amigo Roberto na luta pela independência do país. Num movimento oposto ao da mãe, ela decide que seu destino estaria em Portugal, e apropria-se do seu corpo e sua vida de modo livre e independente, como um espelho próprio do espaço que habitava.

Isabel Allegro de Magalhães (1995, p.29) ao analisar romances que tratam da guerra colonial escritos por mulheres, afirma que há notáveis diferenças entre as perspectivas adotadas por homens e mulheres para narrar as experiências. Sem se deter às narrativas masculinas, a autora assegura que nos romances escritos por mulheres há a presença de "uma memória implícita ou explicitamente ficcionada, inventiva, clara ou disfarçadamente autobiográfica ─ mostra-se insistentemente atenta à situação de injustiça e de sofrimento tanto individual quanto colectivo". Embora a autora esteja

tratando do contexto de guerra entre os países africanos que foram colônias portuguesas e a Metrópole, há traços dessa escrita feminina que coincidem devido ao ponto de vista historicamente feminino adoto ao longo das narrativas. Já que é constante, como sugere a autora, encontrarmos em narrativas históricas produzidas por mulheres um interesse pela indagação dos mínimos fatos, pelas pequenas coincidências, pelos sentimentos velados, além de uma "cobertura maior de ambientes, numa atenção repartida por pessoas de classes sociais que não aquela a que pertencerão as narradoras, classes espezinhadas, sofredoras, mas de uma grande riqueza humana" (MAGALHÃES, 1995, p.30), escolhas narrativas que são facilmente encontradas também no romance de Ana Miranda.

7 CONCLUSÃO

O novo romance histórico apresenta notáveis diferenças em relação à abordagem histórica e à constituição das personagens quando comparado ao seu antecessor, uma vez que responde a questionamentos muito próprios do contexto em que surgiu. Assim, interessa a tais narrativas refletir sobre a história a partir de um paradigma do seu tempo e, diferente dos romances de linhagem scottiana, o aspecto histórico surge não como pano de fundo de uma trama central, mas como parte de uma construção que, entre tantas outras coisas, questiona a própria constituição do discurso histórico.

Desse modo, os dois romances aqui analisados, *Desmundo*, de Ana Miranda, e *A árvore das palavras,* de Teolinda Gersão fazem parte de uma seara de narrativas de cunho histórico que enseja fazer surgir outras versões sobre os acontecimentos submersos no tempo, já distante da antiga rivalidade do discurso histórico e do literário como forma de registrar o passado. A partir disso, ao lado de outros discursos, eles podem servir de balize para as representações que foram construídas no percurso histórico, diante do eminente perigo de uma história única, como já assinalou Chimamanda Adichie[18], questionando perspectivas e fazendo emergir outras visões sobre os fatos narrados.

Os romances de Ana Miranda e Teolinda Gersão lançam luz para versões importantes da história brasileira, moçambicana e portuguesa em que a mulher, um dos sujeitos historicamente diluído e apagado pelas versões falocêntricas institui-se como protagonista. Além da autoria feminina, marcada pela construção de uma escrita literária atenta à relevância da representatividade e dos imbricamentos ideológicos ligados ao lugar de fala, os dois romances privilegiam as personagens femininas ao colocá-las como protagonistas de suas próprias representações históricas. Ainda que estejam ligadas a certos entraves e limitações dos contextos em que estão inseridas, as personagens de Ana Miranda e Teolinda Gersão sobressaem pela astúcia por falar de si como sujeito histórico consciente do jogo social do qual faziam parte, desvencilhando-se dele, através do poder do discurso.

---

[18] Conforme discurso apresentado em conferência, na ocasião do evento Tecnology, Entertainment and Design (TED). Disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pt-br.

As duas autoras estão inseridas na lógica pós-moderna e fazem parte de uma esteira literária em que as mulheres já há muito tempo viam na literatura uma possibilidade de contestar os discursos unívocos instituídos como verdadeiros acerca da participação feminina na história. Assim, as duas protagonistas dos romances, em seus respectivos contextos e de modos divergentes, ao mesmo tempo em que denunciam as micro e macro situações na sociedade colonial que impunham à mulher a posição de inferior e subordinada ao sexo masculino, também revelam seu traço ativo e participativo em decisões que impactam as suas vidas e daqueles que a cercavam. Gita, Oribela e as demais personagens femininas dos dois romances são responsáveis por trazer à tona a conjuntura machista das sociedades coloniais que, separadas por séculos, evidenciam as diferentes formas de repressão e imposição às mulheres. Tais sujeições atravessavam posições sociais e situações diversas, uma vez que pertencer ao sexo feminino é o elemento convergente entre as personagens que viviam determinadas imposições nos dois romances. Assim, a violência sofrida por Branca de Albuquerque por parte do próprio filho, os estupros e a prisão domiciliar dos quais Oribela foi vítima e a condenação de Amélia pela tia por suspeitar que ela não era mais virgem são situações que evidenciam o peso de ser mulher ao longo do enredo das duas narrativas, realidade atenuada pelo histórico de lutas do movimento feminista, mas que ainda persiste e mostra a urgência de ser veementemente combatido.

É preciso lembrar ainda como as histórias de vida das personagens e a subordinação e dominação das quais eram vítimas estavam estritamente ligadas a valores e a comportamentos determinados desde muito cedo para o sexo feminino. Dessa forma, a educação castradora na infância se somava e era reafirmada pela determinação de comportamentos desejáveis na fase adulta, como a abnegação sexual, o matrimônio, a maternidade, a continuidade da obediência ao marido ou à figura masculina mais próxima. Porém, há que se considerar que o contexto distinto e principalmente a distância temporal são responsáveis por significativas mudanças na abordagem dessas situações nos dois romances, já que elas se mostram de forma acentuada na narrativa de Miranda e às vezes imperceptível na obra de Teolinda Gersão. Por exemplo, se a sensação de deslocamento aproxima a condição de Oribela e Amélia nas terras coloniais, o mesmo não acontece em relação à obediência ao marido ou a exigência da maternidade, pois além disso não aparecer como regra para Amélia, ela ainda conseguia exercer uma profissão, diferente da personagem mirandina.

Também, ao comparar os contextos das duas ficções, é relevante notar o diferente grau de interferência do Estado e da Igreja nas vidas dessas personagens. A formação religiosa de Oribela, muito presa às crenças medievais, e às imposições do Estado sobre o seu destino são elementares para que se compreenda as suas atitudes frente à nova terra, ao casamento, ao mouro ou mesmo em relação ao próprio corpo, o que não acontece claramente na vida de Amélia e Gita. Isso porque o controle exercido por essas instituições no início do processo de colonização do Brasil foi se extenuando ao longo dos séculos pela própria dinâmica das transformações temporais, conforme sugere a ficção de *A árvore das palavras.*

O duplo peso da condição colonial recai com mais força nas figuras femininas que pertencem à população nativa, uma vez que a ligação com a metrópole e o fenótipo são elementos que garantem a personagens como Gita, Oribela e Amélia um pequeno salto no degrau hierárquico das colônias. Distante disso estão Lóia e Temericô, sobre quem incide mais veementemente as agruras de ser mulher num contexto já tão hostil quanto o colonial para aqueles que pertencem à terra explorada. No entanto, coincide nos dois romances um cuidado na representação dessas personagens a partir do foco narrativo em primeira pessoa, o que lhes garante, mesmo que pelo olhar do outro, uma visão de admiração pela sabedoria, um respeito às diferenças e o reconhecimento pelo aprendizado adquirido através da troca cultural não-hierarquizada.

O olhar sensível sobre a importância da mulher nos processos históricos representados nos dois romances convoca para uma reflexão ainda mais ampla, pois aponta para as injustiças dos discursos de base histórica que alocam a mulher à posição de mera espectadora dos acontecimentos da história, sem que sua participação ativa seja considerada como parte desse processo, tanto no âmbito público quanto no privado. Em *A árvore das palavras*, inserido em uma esteira notadamente ampla de romances sobre as colônias portuguesas tardias na África, produzidos em terra lusitanas, tal preocupação faz parte de uma tentativa de mostrar o outro lado das versões não contadas pela história recente do país e suas lembranças dos tempos da ditadura salazarista, até mesmo pelo desconcerto que ela traz à tona. Porém, quando situado de modo mais amplo na obra de Teolinda Gersão, o romance inquire sobre a condição feminina dentro daquele contexto, sem que a recriação histórica pareça ser uma preocupação estética mais profunda da autora.

Em sentido oposto, é visível, pelo trabalho estético e de cunho histórico, o interesse de Ana Miranda como romancista na recriação histórica, como já apontam

outros livros da autora que antecedem *Desmundo.* Também, há no romance uma preocupação em parodiar pela ótica feminina os fatos oficiais guardados na memória nacional. Por isso ao longo da narrativa de Ana Miranda, a trajetória e as situações a que as figuras femininas estão sujeitas interessam fortemente à trama.

A partir de abordagens distintas, o que os dois romances fazem é modificar através da história colonial as representações femininas tradicionalmente construídas para fazerem surgir perfis dissonantes. Ainda que estejam ligadas aos tabus que historicamente envolveram o sexo feminino, as personagens conseguem transcender os espaços limítrofes que sempre envolveram as discussões de gênero e buscam compreender a sua própria identidade como sujeito dentro da realidade em que estavam inseridas, por isso às três personagens centrais do romance interessa, antes de tudo, o encontro com o que seria a auto-realização e a felicidade. Isso é evidenciado em momentos como aqueles em que Amélia abandona a família e parte rumo à Austrália ao lado de Bob Pereira, Gita parte para Portugal para encontrar parte de sua história e Oribela desnuda-se dos estereótipos católicos acerca dos mouros para conhecer o amor ao lado de Ximeno Dias.

Nessa tese, partimos do pressuposto de que as narrativas de viés histórico produzida por mulheres dentro do âmbito pós-moderno apresentam uma preocupação em reconstruir a história de modo a representar a figura feminina a partir de acepções que questionem os lugares estereotipados dedicados às mulheres nas versões oficializadas acerca do passado. Assim, tendo em vista a existência de uma escrita feminina, operada através de uma transgressão a partir do que foi construído pelas hegemônicas narrativas masculinas, levantamos uma hipótese acerca da presença de uma consciência crítica, nos romances analisados, no que diz respeito ao modo como as personagens femininas são inscritas nos respectivos contextos históricos. Para tanto, partimos da leitura de conceitos-chave para o desenvolvimento da pesquisa, como romance histórico, para compreendermos mais a fundo o subgênero denominado novo romance histórico, a autoria feminina, uma vez que esse conceito não necessariamente se confunde com a escrita empreendida por mulheres, além de própria ideia de representação dentro do campo da literatura.

Analisamos o conceito de romance histórico tendo como aporte crítico, principalmente, o estudo precursor de Lukács (2011), pela abrangência e profundidade com que o filósofo se debruça sobre esse conceito no contexto do século XIX. Também, a fim de melhor compreender a posição crítica do discurso literário de cunho histórico

no âmbito do discurso da História, nos debruçamos sobre estudos empreendidos por historiadores e teóricos e críticos da literatura, como White (1994, 2001), Costa Lima (1989) e Auerbach (2001). A partir desses estudos foi possível concluir que o discurso da literatura, ainda que apresente suas particularidades em sua composição e abordagem dos fatos, pode servir como um ponto de confronto, rasura ou assentimento do que é trazido por outros discursos sobre o passado, inclusive o da História. Também, foi relevante visitar alguns conceitos do campo da Literatura e dos Estudos de gêneros que ajudaram a entender, por exemplo, de que forma a ideias de representação feminina e de escrita de mulheres se inscrevem como parte de uma construção histórica outrora marcada pela segregação, estereotipização e falocentrismo para enfim ser capaz de operar uma subversão e dissonância frente a essas concepções.

A partir da apropriação e discussão destes conceitos imprescindíveis para a fundamentação do trabalho de pesquisa, conforme apresentados nos dois primeiros capítulos que compõem a tese, partimos para a investigação, sob a luz de teorias e estudos oriundos principalmente dos campos da Teoria da literatura, da Nova história, dos Estudos Culturais e Estudos de Gênero. Assim, nos dois romances que compõem o *corpus*, analisamos o interesse na reconstituição histórica do contexto em que se ambienta a ficção, os aspectos estilísticos utilizados em sua composição, a construção das personagens, a vivência da experiência colonial e, sobretudo, a posição ocupada pelas personagens femininas no cenário histórico erigido na obra.

Aproximadas pelo viés colonial e pela autoria e protagonismo feminino na história, é inevitável perceber que as narrativas de *Desmundo* e *A árvore das palavras* atualizam um discurso sobre a mulher que se desvirtua de determinados paradigmas construídos ao longo dos séculos. A proximidade temporal com que foram produzidos, ambos na década de 1990, faz as narrativas pertencerem a um contexto cultural global em que o sexo feminino já não pode fazer parte das mesmas esferas do passado em que sua representação estava sempre entrecortada pela voz masculina. Os romances de Teolinda Gersão e Ana Miranda, voltados para contextos históricos muito específicos, se aproximam por dotarem personagens femininas para falar de si, da história colonial do Brasil, de Moçambique e de Portugal que se construía ao seu redor e da qual fizeram parte, e por acionarem outras possibilidades representativas para o sexo feminino, desconstruindo a espécie de fixidez identitária a qual a mulher foi sendo relegada ao longo da história. Não se trata da construção de uma representação dicotômica sobre a mulher em que o oposto à subjugação e à dominação se inscreve como um polo a ser

enaltecido ou privilegiado, mas de uma ruptura com uma concepção monolítica e falocêntrica do pensamento, abrindo caminhos para uma diversidade de representações femininas possíveis na história e articuladas a partir da própria subjetividade feminina.

Portanto, partindo dessas observações, percebemos como os dois romances analisados adéquam-se de modo efetivo e relevante ao contexto pós-moderno em que foram produzidos, frente à urgência cada vez maior de reparação das injustiças no que diz respeito à participação das minorias na construção e nos rumos dos processos históricos. Ademais, as obras apontam para o engajamento das autoras em relação às questões políticas e sociais de seu tempo, além da importância que a literatura possui como meio de construção de discursos que possam reparar e denunciar as injustiças que marcam as relações entre os sujeitos ao longo da história.

REFERÊNCIAS

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

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas:* reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ALENCAR, José de. *Guerra dos Mascates* (Crônica dos Tempos Coloniais). São Paulo: Edições Melhoramentos, 4 edição, s/d

_____. *Til*. São Paulo: Melhoramentos, 1972.

ALONSO, Amado. *Ensayo sobre la novela histórica.* El Modernismo en "La gloria de don Ramiro". Buenos Aires, Instituto de Filología, 1942.

ARAÚJO, Emanuel. A arte da sedução: sexualidade feminina na Colônia. In: DEL PRIORE, Mary. (Org.) *História das mulheres no Brasil.* São Paulo: Contexto, 2013.

ARISTÓTELES. *Poética.* Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Coleção "Os Pensadores").

ASSIS, Machado de. *Obra Completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994.

AUERBACH, Erich. *Mimesis:* representação da realidade na literatura ocidental. Tradução George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2001.

AZEVEDO, Viviane Clara Carvalho Freitas de. *Literatura Pós-colonial Portuguesa como Lugar de Memória da Colonização Portuguesa em África.* Tese. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto, 2013.

BADINTER , Elisabeth. *Um Amor Conquistado*: o Mito do Amor Materno. Tradução: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BAKTHIN, Mikhail. Teoria do romance I (A estilística). Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

_____. *Questões de literatura e de estética* (A teoria do romance). 6 ed. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini [et al...]. São Paulo: Hucitec, 2002.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:* o contexto de Francois Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo, HUCITEC, 1987.

BARBIERI, Therezinha. *Ficção Impura:* prosa brasileira dos anos 70, 80, e 90. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

BAROJA, Julio Caro. *As bruxas e o seu mundo.* Lisboa: Veja, 1971.

BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos.* Rio de Janeiro: Mérito, 1948.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua.* Prefácio de Leyla Perrone-Moisés. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*: II a experiência vivida. 2. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 2009.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura.* Tradução de Myrian Ávila, Eliana Lourenço Reis e Gláuci a Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BOËCHAT, Maria Cecília B. et al (org.). *Romance Histórico*: Recorrências e transformações. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero:* feminino e subversão da identidade. Tradução Renato Aguiar. 10ª ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2016.

BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In:_____ *A escrita da história:* novas perspectivas. (Org.). Tradução de Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992.

CAMINHA, Pero Vaz de. Carta El Rei D. Manuel. Introdução, organização de texto, glossário, bibliografia e índices de Leonardo Arroyo. Edição online. São Paulo: Dominus Editora, 1963.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*, vol. IV. Rio de Janeiro: Edições Cruzeiro, 1962.

CARVALHO, Eleuda de. Ana Miranda, escritora cearense autora de Boca do Inferno e outros seis romances que mesclam ficção e história, fala sobre o trabalho do escritor, da saudade das comidas do Ceará e dos seus novos projeto. In: **Jornal O Povo** – Acervo – Entrevistas, 10/03/1998. Disponível em: http://www.opovo.com.br/app/acervo/entrevistas/2012/07/17/noticiasentrevistas,2880208/ana-miranda.shtml.

CASTELO, Cláudia. *Passagens para África.* O Povoamento de Angola e Moçambique com Naturais da Metrópole. Porto: Afrontamento, 2007.

CHEVALIER, Jean; GUEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos.* Tradução de Vera Costa e Silva et. al. 3 ed.Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria:* literatura e senso comum. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

CORINTOS. In: *A Bíblia Sagrada.* Tradução de João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1992.

COSTA, Cristiane. Bordado da língua arcaica. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 jun. 1996. Idéias/Livros, p. 1.

COSTA LIMA, Luiz. *A aguarrás do tempo*: e*studos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

COETZEE, John M. *Foe*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das letras, 2016.

CRUZ, Décio Torres. *Literatura (pós-colonial) caribenha de língua inglesa.* Salvador: EDUFBA, 2016.

DALCASTAGNÈ, Regina. (Universidade de Brasília, Brasil). *Um território contestado:* literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais**.** In: Besse, Maria Graciete; Tonus, José Leonardo; Dalcastagnè, Regina (Coords.) La littérature brésilienne contemporaine Iberic@l. Revue d'études ibériques et ibéro-américaines, 2012, no. 2 p. 13-18.

DEL PRIORE, Mary (Org.). *História das mulheres no Brasil.* São Paulo: Contexto, 2013.

_____. *Ao sul do corpo:* condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia. 2 ed. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

_____. *Esquecidos por Deus:* monstros no mundo europeu e ibero-americano uma história dos monstros do Velho e do Novo Mundo (séculos XVI-XVIII). São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade.* São Paulo: Perspectiva, 1972.

ENGELS, Friedrich. *A Origem da Família , da Propriedade Privada e do Estado*. Tradução de Leandro Konder. 9. ed. Civilização Brasileira : Rio de Janeiro, 1987.

ESTEVES, Antônio R. O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000). São Paulo: Editora UNESP, 2010.

FERNÁNDEZ PRIETO, Célia. Poética de la novela histórica como género literário. *Revista Signa***.** Núm. 5, 1996. p 185-202. Disponível em: < http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7p9c7>. Acesso em: 20 dez. 2015.

FIGUEIREDO, Luciano. Mulheres nas Minas Gerais. In: DEL PRIORE, Mary. (Org.) *História das mulheres no Brasil.* São Paulo: Contexto, 2013.

FLECK, Gilmei Francisco. *O romance histórico contemporâneo de mediação:* entre a tradição e o descontrucionismo – releituras críticas da história pela ficção. Curitiba: CRV, 2017.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso* – Aula inaugural no College de France. Pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo. Ed. Loyola: 1996.

_____. *História da loucura na Idade Clássica.* Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo, Perspectiva, 1972.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica.* Trad. Perícles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo, Cultirx, 1978.

GÄRTNER, Mariléia. *Mulheres contando história de mulheres:* o romance histórico brasileiro contemporâneo de autoria feminina. Tese de doutorado. Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP. Assis, 2006.

GERSÃO, Teolinda. *A cidade de Ulisses.* Rio de Janeiro, Oficina Raquel, 2017.

_____. *A árvore das palavras*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2004.

GIL, José. Portugal, Hoje: *O medo de Existir*. Lisboa: Relógio de Água, 2007.

GOMES, Cláudia Espíndola. *Oribela:* o uno que se desdobra. (Dissertação) Programa de Pós-graduação em Literatura e Teoria Literária-Universidade Federal da Santana Catarina, Florianópolis, 2000.

GOULD, Isabel Ferreira. "Mulheres coloniais no novo romance português" *in Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 42, nº 2, jun, p. 65-74, 2007. (Disponível em: http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/644/1885 [Disponível em 16/05/2017].

GUIMARÃES, de Alex dos Santos. *Júlia Lopes de Almeida e o Cânone Literário:* Memória e Exclusão, Disponível em http://anpuhba.org/wp-content/uploads/2013/12/ALEX.pdf.

HALL, Staurt. A identidade cultural na pós-modernidade. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

_____. *Da Diáspora*: Identidades e mediações culturais. Tradução de Adelaine La Guardia Resende... [et al]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003

HAMBURGER, Kate. *A lógica da criação literária*. 2 ed. São Paulo, Perspectiva, 1986.

HANSEN, João A. *A sátira e o engenho*: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

HERCULANO, Alexandre. 2. *Eurico, o presbítero.* Lisboa: Bertrand, 1944.

HUNT, Lynn. *A nova história cultural.* Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 1-29.

HUTCHEON, Linda. *A poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: *Linguística e comunicação.* São Paulo: Cultrix, 1982.

JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível? Tradução de Hugo Mader. *Novos Estudos*, São Paulo: CEBRAP, n. 77, mar. 2007.

KRAMER, Lloyd S. Literatura, crítica e imaginação histórica: O desafio literário de Hayden White e Dominick LaCapra. In: HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

KRUS, Luis. O imaginário português e os medos do mar. In: NOVAES, Adauto. (Org.). *A descoberta do homem e do mundo.* São Paulo: Companhia das letras, 1998.

LACAN, Jacques. O estágio do espelho como formador da função do eu. In: *Escritos.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LEMAIRE, Ria. Repensando a história tradicional. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses:* o feminismo como crítica da cultura. *Rio de Janeiro: Rocco, 1994.*

LIMA, Alfredo Pereira de. *Edifícios Históricos de Lourenço Marques*. Lisboa: Lua de Marfim, 2013.

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

LUKÁCS, György. *O Romance Histórico*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MACHADO, Ana Maria. *Tropical Sol da Liberdade.* Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *O Sexo dos Textos*, Lisboa: Editorial Caminho, 1995.

MAGRIS, Claudio. O romance é concebível sem o mundo moderno? In: MORETTI, Franco. (Org.) *A cultura do romance*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo, Cosac Naify, 2009.

MARINHO, Maria de Fátima. *O romance histórico em Portugal*. Porto: Ed. Campo das Letras, 1999.

MARTINS, Cândido Oliveira. "A Árvore das Palavras" de Teolinda Gersão: vozes e visões de África no feminino. In: *Estudos da AIL em Literatura, História e Culturas Portuguesas.* p. 73-80, 2014.

MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*, Volume III (1855-1877), 2ª Ed, São Paulo, T.A. Queiroz Editor, 1992.

MATOS, Gregório de. *Obra poética.* Rio de Janeiro: Record, 1990. 2 vol.

MATOS, Maria Izilda S. de. Gênero e história: percursos e possibilidades. In: SCHPUN, M. R. (Org.). *Gênero sem fronteiras*: oito olhares sobre mulheres e relações de gênero. Florianópolis: Editora Mulheres, 1997.

MEDEIROS, Eduardo. A evolução demográfica da cidade de Lourenço Marques (1894-1975): estudo bibliográfico. *Revista Internacional de Estudos Africanos*. Nº 3 Janeiro-Dezembro, 1985, p. 231-239

MENTON, Seymour. *La Nueva Novela Historica de La America Latina:* 1979-1992, México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

MILLETT, Kate. *Política Sexual.* Traduzido por Alice Sampaio, Gisela da Conceição e Manuela Torres. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1970.

MIRANDA, Ana. *Desmundo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

MURARO, Rose Marie. *Textos da fogueira*. Brasília: Letra Viva, 2000.

NEVES, Helena. *O Estado Novo e as Mulheres:* O Género Como Investimento Ideológico e de Mobilização. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa/Biblioteca Museu República e Resistência, 2001.

NEVES, Rita Ciotta. Os Estudos Pós-Coloniais: um Paradigma de Globalização. Babilónia - Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução, [S.l.], n. 06/07, nov. 2009. ISSN 1646-3730. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/babilonia/article/view/912>. Acesso em: 20 set. 2017.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A genealogia da moral*. 3. ed São Paulo: Moraes, 1991.

Owen, Hillary. "*La Vie en Rose.* "Postscriptum a um Império Assombrado. Sobre *A Árvore das Palavras* de Teolinda Gersão", In: Margarida Calafate Ribeiro & Ana Paula Ferreira (org.). *Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*. Porto: Campo das Letras, 2003.

PARAFITA, Alexandre. *A mitologia dos mouros.* Porto: Gailivro, 2006.

PAULO, Fernando de Lima. O tema da verdade em Foe, de J. M. Coetzee". Revista *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 7, p. 1–110, dez. 2003.

PAZ, Octavio. *A dupla chama:* Amor e erotismo. Tradução de Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliando, 1994.

PLATÃO. *A República.* Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Abril Cultural, 1997.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres.* Tradução DE Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

PROGRAMA "Autor por Autor". *TV Cultura,* exibido em 17 jun. 2010. Disponível em: http://www.youtube.com/user/OHOHANABLOGSPOT/videos?query=ANA+MIRANDA

RAMINELLI, Ronald. Eva Tupinambá. In: DEL PRIORE, Mary. (Org.) *História das mulheres no Brasil.* São Paulo: Contexto, 2013.

RIBEIRO, José A. Pereira. *O romance histórico na literatura brasileira.* São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia/Conselho Estadual de Cultura,1976.

RIBEIRO, Margarida Calafate; FERREIRA, Ana Paula. (Orgs.). *Fantasmas e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo.* Porto, Campo das letras, 2003.

RIBEIRO, Margarida Calafate. *África no Feminino – As Mulheres Portuguesas e a Guerra Colonial,* Porto, Edições Afrontamento, 2007.

_____. *Uma História de Regressos – Império, Guerra Colonial e Pós-colonialismo,* Porto: Margarida Calafate Ribeiro e Edições Afrontamento, 2004.

RIBEIRO, João Ubaldo. *Viva o povo brasileiro.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

RICHARD, Nelly. A escrita tem sexo?. In: RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas:* Arte, Cultura, Gênero e Política. Tradução de Romulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra:* ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Boaventura de Sousa. "Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, Pós-colonialismo e Identidade". *In:* RAMALHO, Maria Irene; RIBEIRO, António Sousa (Orgs.), *Entre Ser e Estar: Raízes, Percursos e Discursos da Identidade,* Porto, Edições Afrontamento, 2001.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Historiografia Literária e discurso crítico: memória e exclusão. Disponível em: http://www2.mshs.univ-poitiers.fr/crla/AV/CONFERENCIAS/Schmidt.html. Acesso em 20 maio 2016.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: HALL, Stuart; SILVA, Tomaz Tadeu da; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença* – a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

SOLETINO, Karen C. Sherwood. "Narrator versus Character Voice: Colonial Echoes in Teolinda Gersão's *A Árvore das Palavras*". *In Revista Hispania*, vol. 90, nº 2, American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, Greeley, pp 224-233, 2007.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar*? Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). *História das mulheres no Brasil.* São Paulo: Contexto, 2013.

TORRES, Antônio. *Meu querido canibal*. Rio de Janeiro: São Paulo: Record, 2000.

VAINFAS, Ronaldo. O homoerotismo feminino e o Santo Ofício. In: DEL PRIORE, Mary. (Org.) *História das mulheres no Brasil.* São Paulo: Contexto, 2013.

_____. *Trópico dos pecados:* moral, sexualidade e inquisição no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2002.

VERÍSSIMO, José. *Um romance de vida fluminense.* São Paulo: Ed. EDUSP/Ed. Itatiaia, 1977.

WATT, Ian. *A ascensão do romance:* estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

WHITE, Hayden. *Trópicos do Discurso:* ensaios sobre a Crítica da Cultura. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. 2 ed. São Paulo: Edusp, 2001.

_____. *Meta-História:* a imaginação histórica do século XIX. Tradução de José Laurênio de Melo. São Paulo: Edusp, 1994.

ZOLIN, Lúcia Ozana. Crítica feminista. In: BONNICCI, T. ZOLIN, L. O. (Orgs.). *Teoria literária:* abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: EDUEM, 2004.

_____. A literatura de autoria feminina brasileira no contexto da pós-modernidade. *Ipotesi,* Juiz de Fora. Vol. 13, nº 2. p. 105 - 116, jul./dez. 2009.

XAVIER, Elódia. *Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória.* Disponível em:<http://litcult.net/narrativa-de-autoria-feminina-na-literatura-brasileira-as-marcas-da-trajetoria/>. Acesso em 25 jun 2016.

TORGA, Miguel. Maria Lionça. IN: *Contos da Montanha*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.