



LUDMILA GIOVANNA RIBEIRO DE MELLO

*Representações femininas no romance histórico
escrito por mulheres: um estudo comparativo entre
dois textos do século XX*

**ARARAQUARA
2008**

LUDMILA GIOVANNA RIBEIRO DE MELLO

*Representações femininas no romance histórico
escrito por mulheres: um estudo comparativo
entre dois textos do século XX*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP *campus* de Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador: Prof. Dr. Sidney Barbosa

ARARAQUARA
2008

Mello, Ludmila Giovanna Ribeiro de

Representações femininas no romance histórico escrito por mulheres:
um estudo comparativo entre dois textos do século XX / Ludmila
Giovanna Ribeiro de Mello – 2008

108 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade
Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de
Araraquara

Orientador: Sidney Barbosa

1. Literatura -- História e crítica -- Teoria. 2. Miranda, Ana, 1951-
2. Wharton, Edith, 1862-1837. I. Título.

Dedicatória

*“Dize:
O vento do meu espírito
soprou sobre a vida.
E tudo que era efêmero se desfez
E ficaste só tu, que és eterno...”*

Cecília Meireles

Ao Marcos, por todo apoio, amor e compreensão.

Agradecimentos

Ao Prof. Sidney Barbosa, não só pelos ensinamentos e orientação neste trabalho, mas por confiar em mim.

A Deus, por ter me dado força para alcançar mais essa etapa da minha vida.

Aos meus pais, Maria e Manoel, que além de minha formação acadêmica proporcionaram-me apoio e carinho.

Ao meu marido, por todas as vezes que me apoiou e compreendeu.

Aos amigos, por toda a cooperação e apoio, em especial a Tania Mara Antonietti-Lopes que muito me ajudou na elaboração final deste trabalho.

RESUMO

O trabalho a ser apresentado terá como tema o romance histórico, narrativas nas quais a ficção é marcada pela arte de apresentar com vida cenários e acontecimentos históricos, antes definidos pela formalidade dos textos dos historiadores; assim como levantará a questão da literatura de mulheres que se constitui como categoria diferente por apresentar estrutura e temas diferenciados do já conhecido “discurso masculino”. Mais especificamente buscar-se-á definir como se dá a apresentação da História e do mundo feminino por meio da ficção feita por mulheres, representadas, neste estudo, pela autora norte-americana Edith Wharton em *The buccaneers* (1937) e pela brasileira Ana Miranda em *Desmundo* (1996).

Palavras-chaves: teoria literária / literatura de mulheres / romance histórico.

ABSTRACT

The theme of this work is the historical novel. In this type of narrative, fiction is marked by the art of presenting realistic historical settings and facts which were previously defined by the formality of historians' texts. The historical novel equally provides a forum for presenting women's literature which can be perceived as a different structure and theme from the already known "masculine discourse". Specifically, this work seeks to define how the female history and world are presented through female authors, as represented here by the American author Edith Wharton in *The Buccaneers* (1937) and the Brazilian author Ana Miranda in *Desmundo* (1996).

Keywords: literature theory/ women's literature/ historical novel.

RÉSUMÉ

Ce travail aura comme thème le roman historique, genre de récit où la fiction est marquée par l'art de présenter de manière vivante des décors et des événements historiques, auparavant définis seulement par la formalité des textes des historiens; il posera aussi la question de la littérature des femmes, qui constitue une catégorie singulière à cause de son différend avec celle qu'on a nommé le «discours masculin». Bien spécifiquement on cherchera à définir comment est faite la représentation de l'Histoire et du monde féminin à travers la fiction écrite par des femmes. Ces femmes sont représentées, dans ce mémoire par Edith Wharton avec *The buccaneers* (1937) et par Ana Miranda avec *Desmundo* (1996).

Mots-clés: théorie littéraire; littérature des femmes; roman historique.

*Sempre fomos o que os homens disseram que nós éramos.
Agora somos nós que vamos dizer o que somos.*

Lygia Fagundes Telles

Sumário

1. INTRODUÇÃO	10
1.1. Mulheres que fizeram história	13
1.1.1. Edith Wharton	13
1.1.2. Ana Miranda	15
1.2. Entre a História e a ficção: acompanhando o enredo	17
1.2.1. <i>The buccaneers</i>	17
1.2.2. <i>Desmundo</i>	19
1.3. Duas mulheres, duas realidades, mas um só tema: breve explicação sobre Literatura Comparada	21
2. REALIDADE OU CRIAÇÃO? – O romance histórico	24
2.1. As origens	24
2.2. História e ficção	29
2.3. O desenvolvimento do subgênero	31
3. VERSANDO SOBRE MULHERES	34
3.1. Mártires ou Pandoras? – um panorama sobre a história das mulheres	34
3.2. Do feminismo à crítica literária – teoria e crítica literária femininas	43
3.2.1. A teoria feminista francesa	44
3.2.2. A crítica anglo-americana.....	46
3.3. A ótica feminina: a literatura de mulheres.....	48
4. MULHERES DE PAPEL: a representação da mulher nos romances históricos	53
4.1. O romance histórico de Ana Miranda.....	53
4.1.1. Além mar: o enredo de <i>Desmundo</i>	55

4.1.2. A construção do “eu” feminino: as personagens	57
4.1.3. A chegada no <i>desmundo</i> : análise do cronotopo	68
4.1.4. O olhar de Oribela: o foco narrativo.....	72
4.2. O romance histórico de Edith Wharton	75
4.2.1. A invasão das piratas: o enredo de <i>The buccaneers</i>	77
4.2.2. Bucaneiras: as mulheres de Edith Wharton.....	81
4.2.3. Um olhar sobre o século XIX: o narrador e o tempo.....	93
4.2.4. De Nova Iorque à conquista de Londres: a importância do espaço.	98
5. CONCLUSÕES	102
BIBLIOGRAFIA	104

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como temas centrais de estudo a literatura de mulheres e o romance histórico. Tais temas serão usados como base para análise de dois romances escritos em épocas e lugares diferentes, *The buccaneers*, de Edith Wharton (1937) e *Desmundo*, de Ana Miranda (1996).

Pode-se dizer que o desenvolvimento do campo de estudos denominado “literatura de mulheres” está ligado à própria história delas, assim como às teorias críticas que para esse campo se voltam. Nos últimos anos, as palavras “feminino”, “feminista”, “mulher” e “gênero” vêm adquirindo novos significados no interior dessa crítica, chegando mesmo a ser identificados com diferentes posturas ideológicas.

Nesta dissertação que privilegia a ficção, tais diferenças não serão debatidas, apenas esboçadas, embora se coloque claramente o foco na vertente mais histórica, empírica e até certo ponto política da crítica, pois privilegia a mulher como sujeito que constrói sua própria história e pretende assim se ver representada na literatura.

Nesse sentido, a questão que se coloca é: o que vem a ser uma “literatura de mulheres?” A definição mais aceita atualmente, *grosso modo*, segundo a perspectiva citada, é a que a considera apenas como aquela escrita por mulheres, versando predominantemente sobre suas experiências e problemáticas específicas, pois é justo quanto a questões tanto existenciais quanto éticas, sociais ou políticas que é possível encontrar diferenças entre a literatura produzida por mulheres e aquela feita por homens. Práticas sociais diferentes geram discursos diferentes, portanto, tratando-se de diferentes sujeitos criadores, a diferença não poderia estar ausente da ficção por eles criada e nem da própria representação do feminino por eles engendrada (XAVIER, 1991).

A “literatura de mulheres” e a crítica a ela ligada desenvolveram-se bastante em todo o mundo nas duas últimas décadas, sobretudo devido ao aumento gradativo do número de mulheres no mercado de trabalho e nas universidades. Isso se deve à industrialização e à modernização e aos movimentos internacionais de liberação feminina que, em meados dos anos 1960, chegaram ao Brasil, criando, de início, um espaço de rebeldia no interior do qual se podia discutir a “condição feminina”. Dessa forma, foi possível destruir o mito de inferioridade

“natural” da mulher e avançar, depois, para o questionamento de todas as formas de poder, inclusive, o do discurso usado para as representações cristalizadas do *ethos* feminino.

Por meio da literatura que produzem, desde então, as mulheres vêm tentando resgatar sua própria história, reivindicando para si a condição de sujeito. Desse modo, assumem uma função política implícita, na medida em que procuram, por meio das mais diferentes formas de representação, desconstruir noções estereotipadas de sexo e gênero, reconstruindo, revalorizando e revitalizando aspectos sempre escamoteados pelas estruturas sociais conservadoras (PELLEGRINI, 1999).

A ficção feminina concretiza-se finalmente como um espaço simbólico em que se representa uma nova condição social para a mulher contemporânea, gestando-se em meio a desencontros, perplexidades, erros e acertos, num país e num mundo em acelerada e profunda transformação. É claro que se trata da mulher de classe média ou de classe média alta, a qual possui acesso à cultura letrada, que revela agora uma consciência crítica bastante madura e um impulso de questionar com veemência os modelos femininos de submissão herdados da sociedade patriarcal, que a restringiam à esfera privada. Rompendo os limites do eu, antes reiteradamente traduzido numa temática lírico-sentimental, ela, hoje, além de si mesma, busca também o outro, o ser humano em crise dos novos tempos. Pode-se mesmo dizer que a voz que fala, na ficção feminina mais recente, revela-se também como voz coletiva, transformando problemas femininos em questões de âmbito geral, saindo da esfera privada, tradicionalmente sua, para assumir a pública com todos os seus riscos. Assim, a nova imagem da mulher parece ser a da transgressão, por meio da qual rompe a oposição maniqueísta a ela reservada (anjo/demônio, santa/puta, esposa/amante), mostrando-se contraditória e paradoxal, na medida em que assume a pluralidade de faces de todo ser humano.

Dentre as marcas citadas, portanto, é a própria *condição feminina* (histórica e socialmente situada), vivida e transfigurada esteticamente, que funciona como elemento estruturante dos textos. Não se trata mais de um tema, mas é a própria *essência do feminino* que nutre a narrativa. Toda *representação* do mundo se faz a partir de ótica feminina, portanto, de uma perspectiva diferente da masculina.

Nesse sentido, cabe determinar como a mulher representa a si mesma e como vêm sendo representadas as personagens femininas na ficção de autoria feminina e estudar se efetivamente há um *olhar feminino* sobre a personagem mulher, diferente do *olhar masculino*. E,

além disso, é importante ressaltar como seriam esses olhares num mundo em acelerada transformação. É necessário verificar se não estariam criando novos mitos do feminino, contrários aos da delicadeza, superficialidade e sentimentalismo, tradicionalmente criados pelo olhar masculino.

Para responder a esses questionamentos, escolhemos a obra *The buccaneers* da escritora norte-americana Edith Wharton e *Desmundo* de Ana Miranda, autoras que, apesar de distantes no tempo e no espaço, aventuraram-se em um gênero tradicionalmente conhecido como masculino: o romance histórico.

O romance histórico contemporâneo não é mais a reescritura do discurso histórico, que apenas preenche as lacunas documentais, levando fatos, hábitos, costumes e práticas culturais. Ele reinterpreta o fato histórico, lançando mão de uma série de artimanhas ficcionais, que vão desde o intertexto até o fantástico, usando sobretudo recursos da ficção e não da história, trabalhando não o nível do que foi, mas do que *poderia ter sido* (Assis Brasil, 1997). São, na verdade reconstruções das linhas a partir das quais se imaginaram as nações e os sentidos de nacionalidade. Assim, o romance histórico vai introduzir outras variáveis na questão da representação do feminino.

O romance de Wharton, *The buccaneers* (1937) e o de Ana Miranda, *Desmundo* (1996) versam sobre mulheres. Conta vicissitudes de mulheres envolvidas em situações que as impelem a buscar seu espaço, sua identidade e seu destino, num trânsito constante entre o público e o privado, que faz na convivência da História do país com a história das personagens, seres ativos, cuja força parece residir em uma espécie de sua *qualidade* feminina.

Assim, essa dissertação toma como campo geral de pesquisa o estudo da “literatura de mulheres” em uma das suas particularizações, a representação da mulher no romance histórico escrito por mulher, contribuindo não só para o conhecimento dessa literatura, mas para o entendimento das coordenadas históricas e sociais que engendraram a construção do “sujeito mulher”, com todas as suas implicações.

1.1. Mulheres que fizeram história

1.1.1. Edith Wharton

Completely contented, she could have submerged herself in daily life without ever thinking about human problems or values. If Edith's unhappiness made her an interesting figure it is her courage which made her an admirable one.¹

Em 24 de Janeiro de 1862, nascia uma menina que é considerada por seus biógrafos uma das maiores escritoras americanas de todos os tempos, Edith Newbold Jones. *Pussy*, como era chamada por seus pais e, posteriormente, pelos amigos e pelo marido, nasceu em uma Nova Iorque pequena, sóbria e composta de descendentes europeus vindos principalmente da Holanda e da Inglaterra. Viveu lá grande parte de sua vida, apesar de viajar sempre à Europa e ter vivido no velho continente durante anos de sua infância.

Edith foi terrivelmente tímida, traço que foi escondido pela formalidade da época. Talvez por essa razão, tenha criado laços com os clássicos da biblioteca do pai, publicando aos dezesseis anos seu primeiro livro, um volume de poesias.

Casa-se aos vinte três anos, com Edward Robbins Wharton, homem que nutria por ela grande amor e admiração, mas “quando sua obra e sua fama [Edith] se propagaram, o marido reduziu-se a uma espécie de cifra em sua vida”. (AUCHINCLOSS, 1960, p. 28)

Edith Wharton interessava-se em escrever e recriar os hábitos da sociedade de Nova Iorque, numa busca pelo passado dos pais dela, recriando “uma cidade aprisionada em grades, sem torres, pórticos, fontes ou perspectivas, obstinada em sua mortal uniformidade mesquinha e feia” (AUCHINCLOSS, 1960, p. 53). Edith sentia-se cercada por uma “nuvem de incompreensão”, enquanto Henry James, seu grande amigo, a descrevia como “uma grande águia dourada, baixando de seu palácio de aventuras, construído nas alturas para despertar pobres aves cacarejantes”. (AUCHINCLOSS, 1960, p. 9)

¹ Completamente feliz, ela poderia ter se submergido em sua vida diária sem pensar em problemas humanos ou valores. Se a infelicidade de Edith fez dela uma figura interessante, a coragem a fez uma pessoa admirável. (COOLIDGE, 1964, p.11) (tradução livre)

Sua obra *The buccaneers* escrita em 1937 e inacabada devido a sua morte é considerada por muitos críticos como seu melhor trabalho. É a história das moças de Nova Iorque que achando a cidade muito complexa trocam-na pela Europa, em particular pela vida em Londres. O sucesso da obra está no fato de Edith delinear e reconstruir a sociedade do século anterior em seu sentido mais profundo.

Compreendeu que a sociedade era arbitrária, caprichosa e inconsistente, e que não hesitava em abolir seus padrões enquanto os proclamavam em alta voz. Sabia quando o dinheiro poderia abrir portas, quando a linhagem prevaleceria e quando seria apenas desprezada. Sabia que, nesta sociedade, transigências seriam feitas, apesar de não muito freqüentemente, pois ainda eram consideradas transigências. Conhecia seus homens e suas mulheres com propriedades antigas ou recém adquiridas (...). (AUCHINCLOSS, 1960, p. 78 – 79)

Críticos contemporâneos à autora e posteriores a ela viriam dizer que a razão do sucesso de suas obras estava intimamente ligado ao conhecimento profundo que a autora possuía da sociedade. Conhecia a inexistência de regras para o “jogo social” e, ao descrever esse fato com profundidade, Edith Wharton foi um dos poucos romancistas a conseguir aproximar-se de Proust. Seu estilo claro e conciso levou-a a ser considerada como discípula de George Eliot, escritora que devido a sua obsessão por questões morais, sempre a fascinou.

Apesar de Edward Wharton ser um bom marido, não mantinha pretensões intelectuais e restringia-se a ter com Edith uma rotina de turistas, ou seja, apenas preocupando-se com viagens e eventos sociais, a qual nenhum filho veio interromper. Com isso, Edith sentia-se infeliz e vazia. Dizia que “sua mente e sua alma estavam famintas e sedentas” (AUCHINCLOSS, 1960, p. 28), até o dia em que conheceu Walter Berry. Embora muitos biógrafos afirmem que Edith tenha tido com Berry apenas uma relação de amizade, divorcia-se de Edward Wharton em 1913, encontrando então “um mundo em que tudo combinava: belos arredores, companhia intelectual, uma sociedade que aliviava o respeito pelo passado a um interesse vital pelo presente”. (AUCHINCLOSS, 1960, p. 48)

Edith Wharton morre aos setenta e cinco anos em consequência de um derrame cerebral no ano de 1937.

1.1.2. Ana Miranda

Nossos pais diziam que para nos tornar seres completos era preciso escrever um livro, plantar uma árvore e ter um filho. Meu pai, que era engenheiro, acrescentava: construir uma casa. Escrevi livros, até demais, tenho um filho e plantei uma árvore, no jardim da casa onde cresci, uma muda de pau-rosa, ou flor-do-paraíso, que havia sido esquecida ao lado de uma cova estreita e funda, uma muda frágil, com poucas folhas, mais alta do que a menininha que a salvou. A muda cresceu, transformou-se em um *flamboyant*, coberto de flores vermelhas. (Ana Miranda)

Ana Miranda é uma escritora contemporânea, cearense, nascida em Fortaleza, em 1951. Cresceu em Brasília e morou no Rio de Janeiro, onde publicou seu primeiro livro, uma coletânea de poemas intitulada *Anjos e demônios*, de 1979. Depois disso não parou mais, foram romances, contos, novelas e uma antologia. Alcançou o reconhecimento como escritora com seu primeiro romance *Boca do Inferno* (1989), uma narrativa histórica sobre o Brasil colonial, cujos personagens centrais são o poeta Gregório de Matos e o jesuíta Antonio Vieira. Publicado com grande repercussão no Brasil e no exterior teve sua obra traduzida e vendida em diversos países tais como França, Inglaterra, Itália, Estados Unidos, Argentina, Noruega, Espanha, Suécia, Dinamarca, Holanda e Alemanha. Esse romance ficou na lista dos mais vendidos do *Jornal do Brasil* durante um ano. Com esse livro, a autora recebeu em 1990 seu primeiro prêmio Jabuti. O segundo prêmio viria em 2002 com a publicação de *Dias & Dias*, pelo qual recebeu também em 2003 o prêmio Academia Brasileira de Letras.

Quando foi questionada por uma revista sobre o que gostaria de ter sido, ela responde de forma irreverente:

Um escritor boêmio da Belle Époque, e ficaria bebendo com os escritores, subindo na mesa para declamar poesias, ficaria andando na rua do Ouvidor, alugando tálburis para ir aos bailes, ao teatro lírico, às tabernas com as prostitutas, passeando a cavalo pela Floresta da Tijuca, duelando por amor, e ficaria amiga do Machado de Assis. (SOUZA, Sérgio de. *In: Deus-dará*, 2003, sobrecapa)

Desde cedo Ana Miranda trabalhava com a linguagem, fosse nas brincadeiras com a irmã sobre o fazer poético ou na produção de seu diário “recheado de mentiras” como ela mesma afirma; assim expressando em palavras o que a sua personalidade introspectiva não permitia expor de outra maneira. E foi exatamente isso que a levou a escrever mais e a buscar a ficção.

Eu era tímida demais, e nunca respondia a alguma zombaria, por exemplo, ou agressão, ou hostilidade, ou mesmo a uma simples pergunta. Ficava em silêncio. Como eu não conseguia falar, eu escrevia. (MIRANDA, 2003, p. 184)

Ana Miranda é reconhecida por produzir romances históricos e pela criação de personagens femininas. Ao recontar e remontar o passado do Brasil, ela consegue manter na trama os aspectos históricos sem deixar o leitor esquecer que se trata de ficção. Suas mulheres são questionadoras e irreverentes, fugindo ao estereótipo das mulheres das épocas as quais reproduz, mas nos causando encanto e nos prendendo através da magia que criam.

(...) o meu personagem feminino sou eu aos dezenove anos, talvez quando tenha sido terminada a construção da minha personalidade, e a mulher que fui a partir de então não é mais personagem literário, todas as minhas personagens femininas sou eu naquela idade, com aqueles sentimentos e aqueles conflitos que me atormentavam, sentimentos de meiguice, revolta, indignação, admiração pelo mundo, revelações, aturdimiento diante da incapacidade de tornar o mundo o que eu achava que deveria ser. (MIRANDA, *apud* NOLASCO, 2000, anexo p. 5)

Desmundo, seu quarto romance, foi publicado em 1996 e surpreendeu o público e a crítica ao recriar a linguagem do século XVI, tendo como tema a história de órfãs mandadas de Portugal ao Brasil para se casar com os colonos. Oribela, sua protagonista, destaca-se em meio às outras meninas que desembarcaram na “terra desconhecida”, no “desmundo”. É sobre seus

medos, suas angústias e seu coração que versa a história. Uma narrativa histórica surpreendente e apaixonante do ponto de vista literário.

Atualmente, Ana Miranda continua a escrever e, entre outros trabalhos, publica suas crônicas na revista *Caros Amigos*, com a qual contribui desde maio de 1997.

1.2. Entre a História e a ficção: acompanhando o enredo

1.2.1. *The buccaneers* (1937)

Esta história criada por Edith Wharton tem como plano de fundo Nova Iorque e Londres da segunda metade do século XIX e se inicia no ano de 1875. A narração em terceira pessoa repleta de discursos diretos e indiretos livres gira em torno de duas famílias nova-iorquinas e uma brasileira que, apesar de muito ricas, graças à Wall Street, não são aceitas socialmente. As meninas das famílias Closson, St. George e Elmsworth não conseguem participar das festas e bailes das tradicionais famílias americanas e, por isso, sentem-se excluídas do meio social.

A protagonista Annabel St. George está na idade de ter uma governanta e ser “preparada” para sua apresentação à sociedade, então Laura Testvalley, uma senhorita inglesa, é contratada e muda a vida de Nan.

Conchita Closson, a mais irreverente do grupo, casa-se com Ricardo Marable, o filho mais novo de uma linhagem de marqueses ingleses, mas que fora afastado da família por ter um “gênio incontrolável”. A partir daí, a história de todas as moças altera-se, pois junto com a amiga decidem passar uma temporada em Londres.

Apesar de serem consideradas intrusas no meio social da tradicional e conservadora Londres, Virginia St. George e Lizzy Elmsworth encantam pela extrema beleza e passam a ser vistas como as “novas beldades” da sociedade inglesa. Annabel St. George e Mabel Elmsworth ficam à margem das duas exuberantes moças, contudo Nan, orientada e educada por sua governanta inglesa, torna-se uma jovem inteligente, amante de poesia e questionadora dos

valores sociais, destacando-se em meio às demais por “saber conversar como poucas”. Será em torno de Nan St. George e sua governanta Val que a história se desenvolverá.

Virginia St. George casa-se com Lorde Seadown, irmão mais velho de Ricardo Marable, marquês por direito. Virginia é muito bonita e seus cabelos loiros e sua pele clara marcam-na como uma “verdadeira beleza”. No entanto, não é dotada de “espírito crítico”, preocupa-se apenas com sua posição social. Lizzy Elmsworth tem uma beleza considerada diferente, é morena e, ao contrário da amiga, é “esperta e persuasiva”, o que a leva a se casar com o ganancioso Heitor Robinson, um jovem membro do partido Conservador no Parlamento. Mabel Elmsworth volta com os pais aos Estados Unidos onde casa-se com Caleb Whittaker, um homem muito rico. Laura passa a trabalhar com outra família inglesa, mas mantém contato com Nan, por quem nutria um amor de mãe.

Nan não pensa em casar-se, em títulos ou rótulos sociais e, por essa razão, chama a atenção de dois dos mais cobiçados homens da sociedade de Londres: Guy Thwarte e Ushant Tintagel. O primeiro viaja ao Brasil numa tentativa de juntar dinheiro e salvar a propriedade da família, conhecida como “Honourslove”, afundada em dívidas. O segundo é o Duque de Tintagel que buscava para se casar uma moça ingênua a ponto de desconhecer o que seria um ducado. Annabel ainda é muito infantil, mesmo aos dezoito anos, e encanta-se com Guy pelo amor que ambos nutrem pela poesia e pela arte. Mas é impelida de casar-se com Ushant e torna-se a Duquesa de Tintagel.

Tantos casamentos entre nobres ingleses e jovens americanas levam essas últimas a receberem o desagradável título de “bucaneiras”, pois são acusadas de “roubar” a atenção e o prestígio da sociedade inglesa, o que não é bem visto, principalmente, pelos ingleses conservadores.

Dois anos depois, Nan, agora Annabel Tintagel, começa a questionar o caminho que a obrigaram a seguir e tenta descobrir quem seria verdadeiramente Annabel. O título e as obrigações que esse a impõe fazem-na acreditar que está traçando o caminho errado. Tenta ajudar os colonos que moram próximos a sua residência e dentro do ducado, mas é obrigada pela autoridade do marido a abandonar “coisas tão sem importância”. Indignada com a situação tenta ajudar uma criança pobre com febre tifóide e acaba por perder a criança que esperava. Após esse fato, o Duque jamais a perdoaria e nem ela mesma e, com isso, torna-se uma “terceira Annabel”, como ela mesma afirma. Não aceita as obrigações que lhe são impostas e se sente incapaz de ser

quem realmente gostaria por estar oprimida pelo título que carrega. Guy retorna à Inglaterra e Nan encontra nele um amigo com quem pode conversar sobre coisas “realmente importantes”. O Duque de Tintagel preocupa-se apenas em mantê-la como um *bibelô* ao seu alcance e futura mãe de duques, sem se importar com seus sentimentos. Nan e Guy apaixonam-se um pelo outro e ambos decidem abandonar tudo. Ele, os sonhos políticos construídos por seu pai; ela, a casa e a “boa” reputação para enfim serem livres e felizes.

O romance termina com a partida de Annabel para a Itália onde ela esperaria por Guy após o escândalo ter passado. Sai fugida da Inglaterra, pois Ushant manda detetives caçá-la, uma vez que as leis inglesas dão plenos poderes aos maridos sobre as esposas.

1.2.2. *Desmundo* (1996)

Desmundo é uma história narrada por Oribela, uma jovem portuguesa que chega ao Brasil em 1555, enviada pela rainha junto de outras órfãs, para se casar com cristãos portugueses que aqui moravam.

Oribela chega ao país cheia de dúvidas, medos e esperança, numa terra ainda desconhecida e misteriosa e é através de seus relatos que podemos visualizar um lugar cheio de contradições, intolerância religiosa e social e de opressão à mulher.

Ela vê seus sonhos transformarem-se em tristeza quando é obrigada a esposar Francisco de Albuquerque, sobrinho do governador, homem que se apaixona por ela, porém a trata de forma rude, reflexo de sua natureza e do ambiente onde vive.

As demais órfãs casam-se no mesmo dia, mas após o casamento percebem a difícil vida que teriam que levar, suportando a opressão e os abusos dos maridos.

A Velha, senhora que veio ao Brasil acompanhando as moças e por quem Oribela nutria grande respeito e admiração, acaba por sofrer nesse ambiente retrógrado, pois é obrigada pela igreja a se amordaçar e a deixar de ler e questionar, pois esse não era papel de uma mulher naquela situação social.

Oribela passa a viver em um lugar afastado da vila e de todos que tinha como amigos e a conviver com a sogra Branca, mulher que nutre um amor incestuoso pelo filho, com

Viliganda, menina com problemas mentais, filha-irmã de Francisco e com Temericô, índia com quem ela aprende os costumes e a língua local e que acaba por tornar-se sua única amiga.

Nas noites escuras e estreladas, Oribela lembrava-se da sua vida junto de seu pai e da morte de sua mãe. Recordava dos momentos felizes e difíceis que teve junto de sua família, num misto de alívio e nostalgia.

Por não amar o marido, por viver sem nenhum conforto e pelo desprezo que Branca nutre por ela, Oribela só pensava em retornar a Portugal, mesmo lembrando da vida difícil de órfã que levava no convento onde viveu após a morte de seu pai. Buscando alcançar seu intento, tenta fugir duas vezes. Na primeira tentativa, ao tentar um acordo com marinheiros, acaba por ser estuprada na praia e, sendo salva por Francisco, é obrigada a retornar. Mas, agora sente o desprezo de seu marido que abusa sexualmente das escravas índias na sua frente ao mesmo tempo em que a ignora e a prende em seu quarto. Entretanto, uma invasão indígena no meio da noite é a chance que Oribela esperava para tentar fugir novamente. Dessa vez, tem melhor sorte, pois consegue refugiar-se na casa de Ximeno, um mouro, que decide ajudá-la, uma vez que ela alegava ser maltratada por Francisco. No início, ela mistura gratidão e medo como resposta à ajuda oferecida pelo mouro. Mas, com o passar dos dias, sente-se ainda mais confusa quando se vê apaixonada por ele, mesmo quando tudo que aprendera no convento onde cresceu estava em jogo. Não eram os mouros “demônios tentadores ou aberrações?” Ao tentar ajudar uma das órfãs que também sofria em seu casamento, é novamente capturada por Francisco que há muito a procurava, ensandecido.

Ao ser obrigada a retornar a sua casa, além do ódio e da mágoa de seu marido, é obrigada a suportar o ciúme e a desconfiança de Branca.

Quando Oribela descobre-se grávida, Francisco não agüenta os comentários de sua mãe, que insinua ser do mouro o filho de Oribela, então, ele acaba por matar Branca a facadas.

Ressentido, arrependido e amargurado Francisco acaba fugindo com o recém-nascido, deixando Oribela e Viliganda sozinhas.

Quando Oribela percebe-se abandonada põe fogo na propriedade e decide procurar Ximeno. Descobre que a casa deste foi destruída, mas em meio aos escombros encontra-o segurando o filho no colo.

1.3. Duas mulheres, duas realidades, mas um só tema: breve explanação sobre Literatura Comparada

O método comparativo devia renovar o estudo histórico das línguas (Alfred Jeanroy)

O termo *literatura comparada* traz, sempre que utilizado nos meios acadêmicos, extensa discussão sobre sua definição. Muitos acreditam que se refere à aproximação de traços comuns encontrados em obras diferentes, já outros chegam a afirmar que “a literatura comparada não é comparação literária”, ou seja, uma estranha literatura comparada que não compara (CARRÈ, *apud* BRUNEL, 1983, p. XVII). Mas a verdade é que “após oitenta anos de prática oficial e regular (se negligenciarmos longos preliminares), não houve ainda o entendimento quanto a uma definição simples e definitiva” (BRUNEL, 1983, p. XVII). Pode-se perceber, portanto, que há um ecletismo quanto à definição desse termo. Contudo, neste trabalho usaremos como base para as análises dos dois romances, a descrição apresentada por Sandra Nitrini em sua obra *Literatura Comparada – história, teoria e crítica*, que esclarece que

(...) a finalidade essencial da literatura comparada reside na pesquisa das idéias e temas, que, em diferentes épocas e literaturas, apresentam ou criam relações e traços comuns, evoluem no tempo e no espaço, exercem influências recíprocas, relegando-as ao mundo árido e ingrato da simples erudição (...). Um bom procedimento consiste em estudar a obra em todos os seus momentos e antecedentes, nas suas relações com a história política e a história das artes, enfim, a totalidade de seu ser ou da síntese histórico-estética. (NITRINI, 1997, p. 22)

Edith Wharton é uma escritora americana do início do século XX, enquanto Ana Miranda é brasileira e contemporânea, no entanto, suas obras, respectivamente, *The buccaneers* (1937) e *Desmundo* (1996), aproximam-se por abordarem o mesmo tema, a mulher, ou seja, como nos afirma Nitrini, essas obras “apresentam relações e traços comuns”.

A expressão *literatura comparada* é uma criação do século XIX, contudo desde que duas literaturas passaram a existir conjuntamente foram comparadas, como, por exemplo, a literatura grega e latina. Em 1598, por exemplo, Francis Meres escreveu *Discurso comparado de nossos poetas ingleses com os poetas gregos, latinos e italianos* e outras obras apareceram nos séculos seguintes. No meio de tantas citações sobre o termo, apresenta-se em 1886, uma obra específica *Comparative Literature*, de Posnett. No entanto,

Convém lembrar que o termo “literatura comparada” surgiu justamente no período de formação das nações, quando novas fronteiras estavam sendo erigidas e a ampla questão da cultura e identidade nacional estava sendo discutida em toda a Europa. Portanto, desde suas origens, a literatura comparada acha-se em íntima conexão com a política. (NITRINI, 1997, p. 21)

Ou como afirma Tania Carvalhal,

O surgimento da literatura comparada está vinculado à corrente de pensamento cosmopolita que caracterizou o século XIX, época em que comparar estruturas ou fenômenos análogos, com a finalidade de extrair leis gerais, foi dominante nas ciências naturais. (CARVALHAL, 1986, p. 8)

A literatura comparada desenvolveu-se no meio acadêmico como uma maneira de apreciar a originalidade de cada literatura e passou a ter como objetivo o estudo das diferentes literaturas e as variadas relações que essas mantêm entre si: temas, formas e estilos; propondo-se, portanto, a analisar aquilo que haveria passado de uma literatura para outra.

Dentro das universidades, o estudo de literatura comparada ganha *status* de disciplina apenas no século XX, tornando-se objeto de pesquisas e passando a possuir bibliografia específica. Duas vertentes chamadas de “escola francesa” e de “escola americana” passam a teorizar sobre *literatura comparada*. Do final do século XIX a meados do século XX, o momento francês predominou, apresentando-se como um estudo preso à história e a nacionalidade, além de firmar-se

(...) focalizando-se principalmente no objeto da passagem, ou seja, o que foi transposto (gêneros, estilos, assuntos, temas, idéias e sentimentos) e observando-se como se produziu a passagem. (NITRINI, 1997, p. 33)

Ainda, segundo Carvalhal, o comparativismo francês é marcado pelos

(...) estudos onde predominam as relações “causais” entre obras ou entre autores, mantendo uma estreita vinculação com a historiografia literária. (CARVALHAL, 1986, p. 14)

Após a Segunda Guerra Mundial, as teorias americanas sobre literatura comparada passariam a propor um estudo ligado a questões de ordem geral, à teoria literária e à crítica, tendo como metodologia

(...) ler tudo o que for possível das literaturas e culturas disponíveis, nas línguas originais, para compor um quadro de referência; na pesquisa, apresentar suas próprias hipóteses e metodologias; ler cuidadosamente sobre tudo o que vai escrever ou falar; escrever e falar de modo claro; ter consciência de que são importantes e devem, também, se apresentar enraizadas em circunstâncias históricas. (NITRINI, 1997, p. 36)

(...) despojada de inflexões nacionalistas, distingue-se da francesa por seu maior ecletismo, absorvendo com facilidade noções teóricas, em particular os princípios que regeram o *new criticism* (...). Além de privilegiar a análise do texto literário em detrimento das relações entre autores ou obras, os comparativistas norte-americanos aceitam os estudos comparados dentro das fronteiras de uma única literatura, atuação recusada pela doutrina clássica francesa. (CARVALHAL, 1986, p. 15)

Hoje, obedecendo a seu princípio, a *literatura comparada* vem se diversificando de acordo com os territórios que “ocupa”. As necessidades, as tradições locais, bem como as diferentes civilizações vieram remodelar suas características, mostrando a necessidade da criação de associações locais que passariam a servir de centros de estudo e entendimento.

2. REALIDADE OU CRIAÇÃO? - O romance histórico

2.1. As origens

L’histoire est un roman qui a été; le roman est de l’histoire qui aurait pu être. (Frères Goncourt)²

A partir desta afirmativa de Goncourt, podemos questionar as fronteiras que dividem a História³, enquanto descrição de fatos reais, e o gênero romance, uma vez que a História descreve e analisa criticamente os acontecimentos e a literatura é restrita ao âmbito estético e cultural (BRASIL, 1997, p. 384). É com a união desses dois tipos de textos que chegamos ao conceito de romance histórico. Devemos, no entanto, lembrar que “romance” é o substantivo modificado pelo determinante “histórico”; falamos, assim, de um subgênero do romance e não da História. O romance histórico é, portanto, um texto literário que usa do discurso histórico, como podemos confirmar nos dizeres de Marinho.

Trata-se de um *gênero híbrido*, na medida em que é próprio da sua essência a conjugação da ficcionalidade inerente ao romance e de uma certa *verdade*, apanágio do discurso da História. (MARINHO, 1999, p. 12)

Por meio do romance, a ficção consegue, muitas vezes, tornar coerentes fatos históricos que a própria historiografia não consegue definir, pois a realidade possui várias facetas, e o romance pode interpretá-las a partir da imaginação. (BURKE, 1997)

Então, caberia ao romancista histórico recriar a História, rerepresentando-a sem a necessidade de ater-se a datas e nomes, centrando-se numa busca por criar verdades desejáveis.

Esse tipo peculiar de narrativa teria surgido, segundo Lukács, na Europa no século XIX, onde transformações políticas como a Revolução Francesa e a ascensão e queda de

² A história é um romance que foi, o romance é uma história que poderia ter sido. (tradução livre)

³ A partir daqui usaremos *História* com “H” maiúsculo para nos referirmos à narração de fatos históricos, políticos e sociais ligados a uma sociedade ou à toda a humanidade; enquanto *história* com “h” minúsculo refere-se ao sinônimo de *enredo*. As citações irão constituir, em algumas vezes, a exceção.

Napoleão permitiram o surgimento desse subgênero, numa tentativa de resgatar a História perdida ou esquecida. Ainda segundo Lukács, Walter Scott teria sido o “pai fundador” desse tipo de romance (LUKÁCS, 1969).

Entretanto, desde a Antigüidade Clássica, a ficção e a realidade aparecem como partes constituintes da História, pois os historiadores acabavam por misturar em seus textos acontecimentos reais com fatos mitológicos.

Na Antigüidade clássica, a invenção de discursos pelos historiadores que afirmavam dizer a verdade não era considerada uma prática aética. Em outras palavras, escritores gregos e seus públicos não colocavam a linha divisória entre história e ficção no mesmo lugar em que os historiadores a colocam hoje (ou foi ontem?). (BURKE, 1997, p. 108)

Percebemos, portanto, que na Grécia antiga, a distinção entre História e ficção, muitas vezes, dava-se a partir da interpretação do escritor ou do próprio leitor.

Na Idade Média, a fronteira entre o real e o fictício também torna-se tão estreita que é quase impossível identificá-la, pois assim como na Grécia antiga, a vida dos santos católicos é cheia de mistério e de ficção.

Ao serem analisados, esses textos levam os pesquisadores a levantar conceitos do que poderia ser considerado romance histórico. Se aceitarmos o que afirma Roberto Reis, que “romance histórico é a intersecção entre o texto histórico e o texto literário, preservando, respectivamente, as ideologias históricas e ficcionais” (REIS, 1998, p. 236-237), poderíamos dizer que esses textos antigos já constituíam essa categoria literária.

Contudo, há divergências quanto a esse conceito; não que ele seja falho, mas é, com certeza, superficial, uma vez que nem sempre cabe a uma narrativa histórica prender-se às ideologias inerentes à História e à ficção; afinal, muitas vezes, o romancista irá reconstruir a História através da ficção e esta pode, inclusive, preencher lacunas deixadas pelos textos oficiais.

Entre os séculos XVII e XVIII, na Europa, principalmente na Inglaterra e na França, há o desenvolvimento do romance enquanto gênero literário, assim como da historiografia, ambos como resultado da chamada “crise da consciência histórica”, que consistiu em um ‘debate’ sobre a importância de se conhecer o passado (as guerras, a cultura, as

ideologias) e as maneiras de se transcrevê-lo em forma de ficção (BURKE, 1997, p. 110). Por essa razão, aparecem referências constantes relacionando História e ficção.

Ainda nesses séculos, já havia a presença de romances que mesclavam essas características, como os de Madame de Lafayette. Mas esses romances, assim como os que surgiriam na seqüência, prendiam-se aos fatos reais e sentiam-se no direito de apenas criar ou modificar personagens menores da História (BURKE, 1997, p. 110).

Durante o Renascimento e o século seguinte, a historiografia e a ficção separam-se e o “olhar” sobre o real passa a ser mais objetivo.

Do lado da historiografia, a ciência com suas pretensões de objetividade na apreensão do real, do lado do romance, ao contrário, a subjetividade e a imaginação. Mas, este distanciamento não se realizou de maneira tão abrupta como poderíamos imaginar. (DECCA, 1997, p. 198)

No século XIX, com o apogeu do Romantismo, há uma necessidade de buscar a identidade nacional, num momento de profundas transformações político-sociais na Europa, como as guerras napoleônicas.

Trata-se de um momento no qual os defensores da restauração quanto os que procuram manter vivos os ideais da revolução burguesa revelam uma consciência histórica crescente e buscam fazer grandes interpretações do passado, seja para idealizar a Idade Média, em contraponto com as contradições e conflitos do período revolucionário, seja para dar ênfase ao progresso humano, ressaltando como passo decisivo a revolução francesa. (FIGUEIREDO, [200_], p. 1)

É nesse momento que caberá à ficção ultrapassar as barreiras do ficcional, retratando a contemporaneidade, num sentimento de valorização da pátria.

Ainda naquele século, os romances refletem características contemporâneas dos protagonistas, por exemplo, as famílias patriarcais e burguesas, traduzindo, portanto, a sociedade

oitocentista para a ficção. Afinal, o ideal romântico pregava a observação e a valorização da pátria, como expressão do nacionalismo então vigente (REIS, 1998, p. 236-237).

Durante esse período, o romance, como gênero literário, passa a ser, mais do que nunca, um meio de valorização e de descoberta da cultura e da identidade nacionais. Aparece assim, o chamado romance histórico tradicional, aquele que leva ao mundo ficcional o pensamento e a expressão históricos de uma época.

A preocupação de cada escritor passa a ser o de transcrever em suas obras aquilo que pudesse ser considerado de *caráter puramente nacional*, ou seja, os ‘heróis’ do passado e os principais aspectos da História, porém

A preocupação maior do romance histórico romântico era conseguir a síntese entre a fantasia e a realidade, onde os jogos inventivos do escritor aplicados a dados históricos produzissem composições que dessem aos ávidos leitores, ao mesmo tempo, ilusão de realismo e oportunidade de escapar de uma realidade que não satisfazia. (ESTEVEVES, 1998, p. 129)

Em países como França, Inglaterra, bem como na Itália, surgem grandes obras produzidas nesse gênero, tais como *A comédia humana*, de Balzac, *Os miseráveis*, de Victor Hugo, *Guerra e Paz*, de Tolstoi, entre outros.

No Brasil, o romance histórico aparece ainda no século XIX, durante o Romantismo, ocasião em que o escritor “vibra com a pátria e se irmana com a humanidade” (CÂNDIDO, 1976, p. 204). O apoio do imperador D. Pedro II para consolidar a cultura nacional garante pesquisas sobre o nosso passado e esse interesse pela História do Brasil leva os escritores a substituir as epopéias pelos poemas políticos e o romance histórico.

Dizendo-se sempre herdeiro das tradições e da memória coletiva do povo, o romance histórico desenvolveu-se junto com uma historiografia de exaltação nacional a partir das primeiras décadas do século XIX, e ambos predominaram no cenário cultural brasileiro até a década de 60 deste século [XX]. Utilizando-se dos elementos ficcionais da memória coletiva, que são as lendas, canções, poemas, ritos religiosos, símbolos, o

romance histórico reelabora os seus conteúdos e os inscreve na ordem do tempo histórico, cronológico e linear. (DECCA, 1997, p. 205)

Enquanto isso, nos Estados Unidos, ainda no século XVIII, a literatura de cunho nacional estava ligada à expansão territorial rumo ao Oeste. A Independência das treze colônias britânicas, ocorrida entre 1776 e 1781, motivou o surgimento de uma nação que carregava consigo as bandeiras da liberdade, do liberalismo e da prosperidade. A exemplo do que aconteceu com os demais países da América, a literatura norte-americana, só pôde firmar-se depois desse acontecimento. Com isso, a chamada literatura local ocorreu somente quando houve uma revolução industrial e cultural influenciada por

(...) importantes fenômenos caracteristicamente americanos que foram a Guerra de Secessão e o término do movimento de expansão para o Oeste, ocasionado pelo fechamento da fronteira. (CAHEN, 1955, p. 59)

A literatura produzida naquele momento, portanto, buscava associar-se à recente identidade nacional conquistada, e, “nos últimos anos do século XIX, as histórias romanescas tiveram, nos Estados Unidos, prodigioso sucesso” (CAHEN, 1955, p. 63). Nasceu assim “uma literatura de expressão nacional”, e os escritores “se voltaram para a América e só para a América” (CAHEN, 1955, p. 56).

Nesse contexto surgem as primeiras narrativas históricas que apresentam

(...) dois modos de focalizar a atenção na vida do país: o ufanoso e o crítico. O primeiro, o do orgulho nacional, é tradicional (...) é o orgulho que anima não só a literatura, mas também toda a vida social e política da nação. (CAHEN, 1955, p. 56-57)

Portanto, o romance histórico surge, no século XIX, numa tentativa de usar a História nos textos literários para auxiliar na construção de uma identidade nacional em um

momento em que se formavam os Estados modernos e a idéia de nação estava ligada a questões de poder político e econômico.

2.2. História e ficção

Por definição, a História é ciência factual, e é, a esse título, diametralmente oposta à ficção. (Benedito Nunes)

Ao nos referirmos à diluição das fronteiras entre a História e ficção no surgimento do romance histórico, resta-nos questionar tais conceitos.

Entre os séculos XVII e XVIII, na França e na Inglaterra, juntamente com o desenvolvimento das narrativas de ficção, já haviam surgido questões relacionadas à necessidade de se conhecer e de se estudar o passado. Com isso, a preocupação com a História já aparece como um dado importante.

Tanto a História quanto a ficção transmitem certas ideologias, entretanto a historiografia transcreve um mundo ‘acabado’, imutável e inalcançável, enquanto que as narrativas permitem ao leitor interferir, imaginar e recriar a história (ZILBERMAN, 1997, p. 184).

Em geral, enquanto a historiografia se preocupa com uma visão objetiva da realidade, o romance se atém à subjetividade e à imaginação. A diferença está na *maneira* com que ambos olham o mesmo objeto, como afirma Edgar de Decca, a diferença entre ficção e História não está “naquilo que ambas perseguem, mas no modo de investigar tais objetivos” (DECCA, 1997, p. 199). O estudo científico da História baseia-se em dados, documentos e entrevistas que lhe conferem maior veracidade, enquanto a ficção não precisa disso para adquirir significado e pode basear-se nas teorias literárias preocupando-se principalmente com o fazer artístico.

Na literatura, a História aparece de modo superficial, como se o histórico-social servisse somente de plano de fundo para as ações ficcionais.

(...) as referências ao histórico [na literatura] se dão de maneira epidérmica, como se o histórico-social deslizesse nos bastidores da análise ou como se tais alusões maculassem a exegese com uma heresia que seria da competência exclusiva dos cientistas sociais. (REIS, 1998, p. 235)

Podem-se mencionar ainda as biografias que, segundo Bella Josef, constituem um gênero também considerado como uma fronteira entre o real e o ficcional, pois elas podem tornar-se um importante documento histórico, se considerarmos a vida de figuras ilustres, ao mesmo tempo em que se estrutura tal qual um texto literário (JOSEF, 1998).

Podemos observar, portanto, que o romance histórico constitui um gênero literário que recorre às linhas da História para montar o plano de ação de suas personagens, buscando manter o máximo de ‘realidade’ permitida ao mundo ficcional.

Ao final do século XIX, criam-se novas fronteiras entre História e ficção; essas surgiram com a necessidade de desmistificar a História que, para os românticos, era parte fundamental na resolução de conflitos do presente. Isso abalou o otimismo romântico, o que levou os *romances históricos* a uma transformação, passando a interpretar passados mais remotos e a modificar a representação desses, assim como reestruturam a linguagem e a criação de imagens. É possível afirmar, segundo Benedito Nunes, que o texto passou a ficcionalizar a História, enquanto historicizava a ficção (NUNES, 1998, p. 34).

O que move esse novo romance histórico é a vontade de reinterpretar o passado com os olhos livres das amarras conceituais criadas pela modernidade européia do século XIX, é a consciência do poder da representação, da criação de imagens e, conseqüentemente, do poder de narrar e de sua importância na constituição das identidades das nações modernas. (FIGUEIREDO, [200_], p. 2.)

Dessa maneira, o romance histórico “torna-se, assim não uma forma de conhecimento histórico (como os românticos pretendiam), mas a inquirição da possibilidade de utilizar esse mesmo conhecimento de uma perspectiva epistemológica ou política”. (MARINHO, 1999, p. 39).

2.3. O desenvolvimento do subgênero

(...) esse novo romance histórico aponta para o individual, para o fragmento, para a percepção atomizada do mundo que caracteriza o homem de hoje, na medida em que o autor é um demiurgo que conta a sua versão de uma *História possível*. (Tânia Pellegrini)

O Realismo e o Naturalismo, como estilos literários, vêm apresentar uma nova categoria de romance, pois “olham” para o real e o transportam para a ficção, mas não de maneira idealizadora como faziam seus antecessores românticos. Os escritores não buscam valorizar um passado medieval de orgulho e sim retratar a sociedade de seu tempo, os acontecimentos contemporâneos à sua escrita.

Pelo projeto realista do século XIX, formulado sobretudo por escritores franceses e russos, o romance deveria seguir determinadas convenções para simular um real que, acreditava-se, copiava uma concreta realidade exterior. (GUELFY, 1999, p. 36)

Enquanto o romântico buscava resgatar o passado da pátria idealizada passando a criar grandes heróis, o romance histórico do final do século XIX tenta retratar o momento presente. Já no século XX, quando a História perde seu papel de consolidadora de valores nacionais, o escritor passa a repensar o mundo no qual vive, e os escritores do Modernismo criam outras realidades, uma vez que o discurso histórico mudou.

A literatura passa, portanto, a analisar a sociedade e a reinterpretá-la, ou seja, a problematizar o real ao invés de apenas descrevê-lo, buscando configurar uma nova expressão do nacional. O romance histórico, por sua vez, permite ao leitor interpretar a realidade ficcional.

No romance histórico contemporâneo, o autor, ao retratar o passado, deixa de preocupar-se com detalhes, com a fiel representação das personagens e suas ações, pois

ele **interpreta** o fato histórico, lançando mão de uma série de artimanhas ficcionais, que vão desde a ambigüidade até a presença do fantástico, inventando situações, deformando fatos, fazendo conviver personagens reais e fictícios, subvertendo as categorias de tempo e espaço, usando meias-tintas, subtextos e intertextos – recursos da ficção e não da história –, trabalhando, enfim, não no nível do que foi, mas no daquilo que poderia ter sido. (PELLEGRINI, 1999, p. 116)

Um novo romance histórico, assim como ocorreu com o gênero romance, surge da “crise do princípio mimético” transformando-o a ponto de criar um novo projeto de narrativa histórica. Surge, no final do século passado, a chamada *metaficção historiográfica*, texto marcado pela forma peculiar como a História é tratada.

Segundo Linda Hutcheon (1991), na pós-modernidade, as barreiras entre História e ficção rompem-se e não só o passado é visto de maneira diferente, mas também o próprio fazer literário. Hutcheon afirma ainda que a metaficção historiográfica “não reconhece o paradoxo da realidade do passado, mas sua acessibilidade para nós atualmente” (HUTCHEON, 1991, p. 152). Esse tipo de ficção histórica, muitas vezes, tende ao carnavalesco, ao deboche e ao riso, criando uma forma inovadora de ver a História. A metaficção historiográfica é, portanto, marcada pela “presença dos conceitos baktinianos de dialogia, carnavalização, paródia e heteroglossia”. (ESTEVES, 1998, p. 133-134)

É importante ressaltar que tanto a metaficção historiográfica quanto os romances históricos contemporâneos são narrativas históricas. No entanto, nem todo romance histórico contemporâneo é uma metaficção historiográfica, uma vez que o primeiro realiza uma releitura da História, mas sem a intenção da paródia. Segundo Esteves, essas afirmativas podem ser comprovadas por obras como de Ana Miranda que, apesar de produzir romances históricos na contemporaneidade, não faz uso da metaficção, pois

(...) apesar de a escritora cearense inovar bastante em sua narrativa, muitas das características apontadas como básicas para a nova modalidade de romance histórico não estão presentes em suas obras. Algumas delas são as distorções conscientes da história através de omissões (...); ou ainda a utilização em larga escala, dos conceitos bakhtinianos de carnavalização, paródia e dialogia (...). (ESTEVES, 1998, p. 143)

Esses novos romances históricos, portanto, buscam incluir “alusões intertextuais para que o leitor mais esperto possa se satisfazer com a visão semiotizada da história”. (FIGUEIREDO, [200_], p. 6)

3. VERSANDO SOBRE MULHERES

3.1. Mártires ou Pandoras⁴? - um panorama sobre a história das mulheres

Não permito à mulher que ensine, nem que se arrogue autoridade sobre o homem, mas permaneça em silêncio. Pois, o primeiro a ser criado foi Adão, depois Eva. E não foi Adão que se deixou iludir, e sim a mulher que, enganada, se tornou culpada de transgressão. Contudo, ela poderá salvar-se, cumprindo os deveres de mãe, contanto que permaneça com modéstia na fé, na caridade e na santidade. (Primeira epístola de São Paulo a Timóteo, 12 -15)

As mulheres compartilham uma história, imposta pelos homens, repleta de repressão, preconceito e reclusão com a qual, muitas vezes, fizeram questão de compactuar, pois

a própria mulher reconhece que o universo em seu conjunto é masculino; os homens modelaram-no, dirigiram-no e ainda hoje o dominam; ela não se considera responsável; está entendido que é inferior, dependente; não aprendeu as lições da violência, nunca emergiu, como um sujeito, em face dos outros membros da coletividade, fechada em sua carne, em sua casa, aprende-se como passiva em face desses deuses de figura humana que definem fins e valores. (BEAUVOIR, 1980, p. 364)

Muitas aceitavam as imposições no campo político-econômico, outras também no campo cultural e doméstico. Entretanto, algumas lutaram e reivindicaram seus direitos, às vezes, não de forma direta e coletiva, mas posicionando-se contras decisões de seus maridos e/ou pais. Além disso, as mulheres buscaram, na escrita e nas produções artísticas, voz para suas causas.

⁴ Segundo a mitologia grega, ela foi a primeira mulher. Pandora era dotada de beleza, graça, audácia, persuasão e de falsidade. Júpiter enviou-a à Terra para seduzir e levar os mortais à perdição. Ela deu a seu marido, Epimeteu, uma caixa que continha todos os males (ódio, inveja, intolerância etc) e que, quando foi aberta por ele, se espalharam pela Terra. (**Dicionário de mitologia greco-romana**. São Paulo: Abril Cultural, 1976, p. 143).

A história que cabe à mulher das Américas, por exemplo, não se inicia com a colonização ou após isso, ela vem de raízes mais profundas e como resultado de outras civilizações, tais como as tidas como clássicas.

Quando observamos o papel da mulher nas *polis* gregas, ele é divergente, mostrando quanto a importância da mulher varia de acordo com a necessidade masculina. Em Esparta, por exemplo, “as mulheres só casavam caso se ajustassem perfeitamente com o companheiro. Gozavam de muita liberdade; em geral, possuíam riquezas, recebidas em herança ou conseguidas no comércio, atividade proibida aos homens”. Essas atividades só lhe eram permitidas porque cabia ao homem o papel de guerreiro e defensor da sociedade, as demais atividades eram tidas como frívolas e, por essa razão, podiam ser feitas *somente* pelas mulheres (ARRUDA & PILETTI, 1994, p. 42).

Histórias semelhantes não são encontradas na Idade Média, nas “civilizações” européias, nas quais a mulher é mantida em casa como um bem do qual se pode desprover a qualquer momento, sem voz ou direitos. Reflexos dessa sociedade aparecem na América, fruto do sistema colonial.

Margarida Porete⁵: a sociedade medieval

O período conhecido como Idade Média deve ser compreendido como resultado das problemáticas do Império Romano, agravada pelas invasões bárbaras. Esse período, característico da Europa ocidental, é marcado pelo feudalismo, um sistema sócio-econômico baseado na relação servo x senhor. O senhor possuía a terra, o poder político, militar e jurídico, bem como os servos. Estes tinham a posse útil da terra, da qual podiam usufruir, e contavam com a proteção de seu senhor sob o peso de impostos e inúmeras regras. A Igreja possuía terras, portanto, poder. Ela monopolizava a interpretação dos textos sagrados e impunha à sociedade feudal as normas divinas, sob a lei do céu.

Na sociedade feudal, há ao menos duas concepções sobre a mulher, ela é algo temido e ao mesmo tempo venerável (BASSANEZI, 1986, p. 55). A Bíblia proporciona duas

⁵ Mulher que foi excomungada e sentenciada à morte na fogueira, em 1310, em Paris, por escrever um livro de teologia mística (*Miroeur des simples âmes*).

“visões” sobre a mulher: a da perdição, representada por Eva, e a da santidade, a exemplo de Maria.

Durante toda a “era da escuridão”, a Igreja, que dominava e definia ações e pensamentos, pregava que a mulher era *imperfeita* por ter-se derivado de uma costela defeituosa de Adão e, por essa razão, devia ao homem obediência e submissão. As comunidades eclesíásticas usavam de todo seu poder para “adestrar a sexualidade feminina, afinal o homem era superior, e portanto cabia a ele exercer a autoridade” (ARAÚJO, 2000, p. 45-46.).

Baseados ainda nos textos sagrados, muitos homens da Igreja debatiam sobre a questão da presença ou não da alma na mulher, uma vez que ela não recebeu o sopro divino (BASSANEZI, 1986, p. 55).

A atuação da mulher na sociedade medieval era extremamente limitada. Elas estavam subordinadas à Igreja, aos pais, aos irmãos e ao marido.

Sendo nobres, eram reclusas desde muito cedo em conventos, nos quais deveriam aprender a ler e a escrever, assim como instruir-se na submissão a Deus e aos homens. (BAUER, 2001, p. 34). Antes dos quatorze anos, casavam-se e, diferente do que podem nos fazer acreditar as cantigas trovadorescas, quase nunca por amor, e sim por arranjos familiares feitos quando ainda eram meninas.

Os conventos cumpriam um importante papel para as famílias nobres durante a Idade Média, pois permitiam àquelas com várias filhas situá-las social e culturalmente.

Dois lugares foram propícios à escrita: os conventos e os salões, o claustro e a conversação. Na Idade Média, os conventos favorecem a leitura e mesmo a escrita das mulheres, a tal ponto que, ao final do século XIII, as mulheres da nobreza pareciam culturalmente superiores aos homens que se dedicavam a guerrear, como nas cruzadas ou em outras circunstâncias. Cultas e desejosas de amar de uma outra maneira: daí surge talvez o amor cortês. As religiosas copiavam os manuscritos e se apropriam do latim proibido. (PERROT, 2007, p. 32)

No entanto, a mulher-serva e a camponesa representam a maior parte das mulheres no Feudalismo. Elas trabalhavam nas terras para ajudar no próprio sustento e no de seus familiares além de garantir, é claro, os trabalhos domésticos (BAUER, 2001, p. 39).

Independente da classe social, o destino da mulher medieval deveria ser o matrimônio, cerimônia sacramentada pela Igreja. A mulher tinha por obrigação ser submissa ao marido e por direito ser “suportada” por ele, pois o casamento é então considerado indissolúvel perante Deus.

O comportamento da mulher era vigiado de perto pelos clérigos e demais homens da sociedade e, muitas delas, acusadas de heresia e bruxaria ao menor sinal de subversão.

As bruxas eram acusadas de pactuar com o demônio, fazer longas viagens pelo ar sobre cabos de vassoura, participar de assembléias ilegais aos sábados (os sabás), cultuar o diabo, beijar o rabo do diabo, copular com íncubos (demônios masculinos) e com súcubos (demônios femininos) e de canibalismo, além de causar tragédias, como tempestades, secas, destruição de colheitas, redução de homens à impotência e de mulheres à esterilidade, roubo e devoração de criancinhas; eram acusadas até mesmo de causar problemas cotidianos, como dores de cabeça, telhados quebrados e assim por diante. (BASSANEZI, 1986, p. 83).

O medo do desconhecido, do incontrolável, buscou na figura do demônio e de seus seguidores (magos e bruxas) explicações para problemas políticos, sociais e naturais da época. A mulher, menos privilegiada socialmente, foi acusada do “mal”.

A partir dos autos de acusação, as que não foram atiradas à fogueira junto com as bruxas, sabe-se que mais de 2000 pessoas foram executadas, entre 1576 e 1606, na Lorena, onde um juiz gabava-se de ter enviado à fogueira 900 bruxas em 10 anos, várias centenas foram condenadas, em 1609, no país basco francês; 63 mulheres, numa cidade alemã, em 1562, e mais 50, também na Alemanha, foram executadas em 8 fogueiras coletivas num período de 9 meses. (BASSANEZI, 1986, p. 83).

Com a crise feudal e o fim da Idade Média, um novo horizonte se abre também à mulher, mas não menos marcado pela diferença, pela reclusão e pela obediência aos homens.

Joana D'arc⁶: a Idade Moderna

Com o fim do Feudalismo, no século XIV, a Europa volta a se reagrupar em cidades, desenvolvidas pelo comércio. Os castelos e palácios são tomados pelos povoados e por uma nova ordem social com a qual surge a burguesia mercantil, mas que continua centrada nas mãos de reis. O Velho Mundo abalou-se com a “descoberta” da América e, junto com ela, costumes e riquezas que alterariam o poder na Europa.

A Idade Moderna é marcada por novos e velhos valores que tentam conciliar-se nas sociedades. O “humanismo renascentista caracterizou-se pelo racionalismo, pelo equilíbrio e pela busca da clareza na apresentação dos seus principais postulados, que buscavam constituir uma nova visão de mundo”. (BAUER, 2001, p. 49)

Para a mulher, a Idade Moderna continuaria sendo, no entanto, uma época de reclusão. A participação feminina nos ofícios urbanos continuou restrita ao trabalho familiar, centrado nas pequenas oficinas domésticas.

Embora no século XIV países como França e Inglaterra tenham proibido o trabalho feminino como “desonesto e infamante”, durante os séculos XVII e XVIII, a expansão econômica na Europa permitiu à mulher trabalhar na indústria fabril, uma vez que o trabalho doméstico não tinha condições de competir com as fábricas. (BAUER, 2001, p. 52-53)

Outros dois ofícios bastante ligados à mulher de então eram o de ama-de-leite e o de parteira, tendo, no entanto, esse último que competir, no século XVIII, com os cirurgiões (BAUER, 2001, p. 56). No entanto, o papel da mulher como esposa e mãe ainda era exigido.

Após a consolidação do capitalismo mercantil e, junto com ele, da burguesia, a mulher assume grandes responsabilidades na sociedade moderna, mas somente no que diz respeito ao lar e à família.

Com o triunfo da sociedade burguesa introduziu-se um conjunto diferente de tarefas que deveriam ser desenvolvidas pelas mulheres. Com o surgimento das novas idéias apareceram a figura da mãe, do amor materno e da infância. Consolidou-se a idéia da mãe responsável, dedicada a seus filhos (...). A mulher burguesa abandonou o trabalho

⁶ Chefe de guerra de dez mil homens, responsável pela coroação de Carlos VII. Em seguida, ela é encarcerada, acusada de magia e heresia e foi queimada viva em praça pública da cidade de Ruão, em 1431.

externo e passou a se dedicar prioritariamente ao desempenho das tarefas domésticas, da educação e do cuidado dos filhos. (...) As tarefas desempenhadas pela mulher no âmbito do lar deixaram de ser consideradas trabalho, solapadas pelas idéias do amor, da felicidade familiar e doméstica. (BAUER, 2001, p. 60)

Porém, as revoluções francesa e industrial, que viriam com o fim do século XVIII, trariam consigo perspectivas para uma nova era.

Olympe de Gouges⁷: a mulher nos séculos XVIII e XIX

Ao final do século XVIII, uma revolução transformaria a organização social e econômica da Europa e, por consequência, das Américas: a Revolução Industrial. No campo ideológico, as transformações mais importantes viriam com intensidade após a Revolução Francesa, de 1789, marcada pelo caráter liberal e democrático (ARRUDA & PILETTI, 1994, p. 186).

A partir de então, as mulheres passaram a reivindicar direitos sociais e políticos, tais como o direito ao voto, à educação e ao divórcio. Após 1848, o feminismo, aliado ao movimento socialista, busca também melhores condições de trabalho e salários. As mulheres não participaram em grande número da Revolução Industrial; no entanto, no início do século XIX, a presença delas nas indústrias cresceu, mas sempre em condições precárias e recebendo salários inferiores ao dos homens. (BAUER, 2001, p. 64)

Além das fábricas têxteis, outros setores também passaram a absorver a mão-de-obra feminina. É o caso das fábricas de calçado, da indústria de papel e de fabricação de ladrilhos e telhas, assim como as minas de carvão. Contudo, foi o serviço doméstico que mais cresceu durante o século XIX, devido ao fortalecimento da burguesia, que buscava, através desses serviços, mostra de distinção.

Apesar dos notáveis avanços no mundo do trabalho para as mulheres, o casamento continuou a ser o destino “natural” reservado a elas, principalmente para as jovens de classe

⁷ Autora francesa do livro *Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã* escrito em 1791, no qual reivindicava direitos iguais para homens e mulheres, mas por suas reivindicações foi levada à guilhotina em 1793.

média. Cuidar dos filhos e do marido, além de cumprir as obrigações domésticas, eram as ocupações mais louváveis para uma jovem burguesa. Dessa forma, a mulher tornava-se totalmente subordinada ao marido.

Com o aumento da população urbana, consequência da industrialização, grandes centros urbanos apresentaram aumento da prostituição feminina.

As prostitutas eram recrutadas entre as jovens operárias que não podiam resistir à miséria dos seus salários. Desde a época medieval e moderna a prostituição existiu como uma alternativa de subsistência para as mulheres de escassos recursos econômicos. A emigração, o alijamento do núcleo familiar e a existência de períodos sem trabalho (sazonalidade) em certos setores da economia que contribuíram para que as jovens operárias se prostituíssem para poderem sobreviver. (BAUER, 2001, p. 74).

Durante os séculos XVIII e XIX, entre as mulheres mais instruídas, as profissões de dama de companhia e professora foram ocupações concorridas. A educação pública e a alta burguesia permitiram à mulher ver, no ensino, uma profissão. O ensino não foi só mais um trabalho aberto às mulheres, mas sim um dos ofícios em que a mulher tornar-se-ia maioria em um curto espaço de tempo.

No entanto, o “mundo da escrita” sempre se impôs como algo proibido às mulheres.

Escrever, para as mulheres, não foi uma coisa fácil. Sua escritura ficava restrita ao domínio privado, à correspondência familiar ou à contabilidade da pequena empresa. (PERROT, 2007, p. 97)

Escrever pressupunha cultura e instrução, e isso só foi possível de ser obtido com a extensão dos cursos superiores também às mulheres. Os primeiros “colleges” femininos surgiram nos EUA no final de 1860, sendo seguido pelos ingleses, que inauguraram a “escola feminina de medicina” em 1874. Contudo,

(...) durante praticamente todo o tempo histórico conhecido, foi dominada [a mulher] pelas idéias de um sistema masculino que constantemente lhe negou os meios de produção intelectual. Enquanto as classes subordinadas conseguiram de uma forma ou de outra, produzir uma subcultura própria (também esta profundamente sexista: a discriminação sexual se produz em todas as classes), à mulher isto não foi possível, na medida em que ela devia ser o próprio conteúdo da cultura masculina, o seu objeto e o motor da máquina cultural. (BAUER, 2001, p. 76).

Com o novo século, a burguesia reafirmaria o seu poder, e o neocolonialismo culminaria na primeira guerra mundial (1914 – 1918). As conquistas sociais alcançadas pelas mulheres, bem como outras transformações do século XIX, serviram de base para novas reivindicações.

Rosa Luxemburgo⁸: o advento do século XX

O século XIX criou vários atritos entre os países europeus, rivalidades essas que culminariam em enfrentamentos e, aliadas às políticas alfandegárias e ao forte nacionalismo, resultariam na primeira guerra mundial. Essa transformaria toda vida política e econômica da Europa (ARRUDA & PILETTI, 1994, p.261), além de guardar o germe da eclosão da segunda guerra mundial (1939 – 1945).

Transformações importantes viriam também acontecer na vida das mulheres. A participação feminina na economia, na política e na cultura passou a ser marcante.

Durante os anos da primeira guerra (1914 – 1918) coube às mulheres assumir os postos de trabalho deixados pelos homens em razão do fronte. Com isso, muitas tarefas consideradas até então exclusivamente masculinas foram assumidas pelas mulheres, tanto no campo como nas cidades. No entanto, o trabalho doméstico continuava a cargo delas e, com o fim da guerra, o retorno ao lar foi expressivo. Mas,

⁸ Polonesa líder do movimento operário e do partido social democrata na Alemanha. Por sua atuação política foi assassinada, em 1919.

É interessante notar que, depois da firme e decidida participação das trabalhadoras nas amplas mobilizações por melhores salários e melhores condições de trabalho que se produziram em toda Europa, América do Norte e, inclusive, no Brasil, durante os anos de guerra, a resistência à integração das mulheres começou finalmente a se desvanecer. (BAUER, 2001, p. 88).

Em meio a esses acontecimentos, o movimento feminista se consolidou nos países capitalistas, mas foi nos EUA que ganhou forças. Nesse país, as mulheres passaram a militar contra o sistema escravagista e muitas delas escreveram livros, artigos e ensaios sobre o assunto. Mas as mulheres começaram a sofrer discriminação dentro do movimento abolicionista, o que deu o impulso necessário para que elas criassem um movimento autônomo.

A primeira grande reivindicação conquistada pelas americanas foi o direito ao voto, que foi reconhecido em 1920. Mas, a partir da década de 1930, a organização do feminismo sofreu o golpe da “grande depressão”. A crise econômica gerada por essa situação levou a prostituição a números alarmantes nos EUA.

A crise econômica dos EUA e o nazi-fascismo na Europa viriam alterar as relações sociais em todo o Ocidente. Os anos que decorreriam entre as duas grandes guerras seriam tempos terríveis, principalmente para a mulher.

Com a eclosão da segunda guerra mundial, as mulheres voltaram a ocupar os postos deixados vagos pelos homens. Mas, diferente do que aconteceu após a primeira guerra, na década de 1940, as mulheres conseguiram alcançar transformações sociais importantes, como a incorporação definitiva no mercado de trabalho.

A mulher trabalhadora concentrou-se, a partir da Segunda Guerra Mundial, naqueles setores de atividade em que já havia participado no começo do século XX, em especial na indústria e no setor de serviços. Produziu-se uma sensível diminuição da porcentagem de mulheres empregadas no setor agrícola, que passaram à indústria. Este processo foi semelhante em todos os países industrializados e esteve relacionado à mecanização do setor primário da economia. Também diminuiu de maneira espetacular a porcentagem de mulheres empregadas no serviço doméstico e outras funções subalternas. (BAUER, 2001, p. 96).

A idéia de que o trabalho “era necessário e dignifica a mulher” (BAUER, 2001, p. 95) não fez desaparecer a diferença entre homens e mulheres no mercado de trabalho. Elas continuaram a ganhar menos e a ocupar cargos inferiores.

Com a mulher trabalhando, o serviço doméstico diminuiu, a taxa de natalidade caiu, houve a industrialização de produtos antes feitos em casa, criaram-se inúmeros eletrodomésticos (geladeira, lavadoras, aspiradores de pó, dentre outros) e métodos anticoncepcionais surgiram e revolucionaram a vida da mulher.

A partir da década de 1960, o movimento feminista ganhou força e repercussão. Nomes como Betty Friedan, Kate Millet e Simone de Beauvoir surgem para revelar a situação de opressão e alienação imposta às mulheres. Em 1975, a ONU declara o Decênio das Nações Unidas para a Mulher, procurando diminuir a discriminação contra ela.

Ao final do século XX, pode-se dizer que houve uma maior sensibilização dos governos e da sociedade ocidental para com os problemas e direitos das mulheres, permitindo a elas que possam buscar independência pessoal e profissional, vindo, assim, a alcançar o que sempre buscaram: a igualdade dos sexos.

3.2. Do feminismo à crítica literária - teoria e crítica literária femininas

(...) os estudos feministas, assim como os estudos étnicos ou anti-imperialistas, promovem um deslocamento radical de perspectiva ao assumirem como ponto de partida de suas análises o direito dos grupos marginalizados de falar e representar-se nos domínios políticos e intelectuais que normalmente os excluem, usurpam suas funções de significações e representações e falseiam suas realidades históricas. (Edward Said)

A “qualidade” de um texto literário independe do gênero, mas as diferentes experiências vividas por homens e mulheres ao longo da história levam a produções diferenciadas.

Como o presente trabalho é sobre a perspectiva da **literatura de mulheres**, é necessária uma breve explanação sobre as teorias literárias feministas, destacando-se dentre elas a crítica anglo-americana e a crítica francesa.

Esta parte do trabalho busca esclarecer as principais características das teorias e críticas literárias feministas que servirão de base para a análise dos romances, assim como ajudarão a discutir as idéias de gênero e literatura.

3.2.1. A teoria feminista francesa

Influenciada pela Psicanálise, esta linha da teoria feminista estuda a diferença sexual a partir da noção de escritura feminina. Esta consiste em um espaço no qual a sexualidade feminina reprimida passa a ter voz e vez, não tendo por meta excluir o masculino, mas sim privilegiar o feminino. Para tal, apaga-se o histórico-social e procura prender-se ao texto buscando como se dá a libido feminina na linguagem. (BRANCO, 1991, p. 12)

As teóricas da linha francesa preferem estudar os problemas de ordem textual servindo-se da semiótica, da lingüística, além do ponto de vista psicanalítico. Embora os nomes de Luce Irigaray e Julia Kristeva tenham se tornado representativos, são as teorias de Hélène Cixous sobre a *écriture féminine* que irão nos ajudar a esboçar o feminismo francês.

O conceito da *écriture féminine*, a inscrição do corpo e da diferença femininos na língua e no texto, é uma formulação teórica significativa na crítica francesa, apesar de ela definir mais uma possibilidade utópica do que uma prática literária. (SHOWALTER, 1994, p. 30)

Os ideais feministas de Cixous são marcados pela contradição, pois ao mesmo tempo em que ela rompe com o feminismo inerte e luta para livrar as mulheres da sociedade androcêntrica, recusa o título de feminista. Esta teórica busca valorizar a linguagem feminina que tem como meta derrubar o falocentrismo, o qual é imposto às mulheres pela sociedade machista.

Segundo Cixous, há uma maneira da mulher livrar-se da “prisão da linguagem machista”: é através da metafísica da presença, que privilegia o oral, ou seja, a fala, deixando para segundo plano a escrita, opressora por natureza.

A **escrita** passa a ser considerada o lugar por excelência da interrogação sobre a noção de “feminino” sentida como o **lócus** da “êrrância”, do “silêncio”, da “falta”. (HOLLANDA, 1994, p. 13)

Muitas feministas francesas defendem um lingüismo revolucionário, uma ruptura com a ditadura do discurso patriarcal. (SHOWALTER, 1994, p. 36)

Cixous, em defesa de um “corpo textual feminino”, aponta que os textos femininos se afirmam na diferença, ou seja, as mulheres possuem um modo particular de escrever que surge de sua singular sexualidade. Portanto, esta autora vê a escrita como meio de livrar a mulher do “já marcado” pensamento e da opressora linguagem masculina.

A crítica brasileira Lúcia Castello Branco, no entanto, esclarece-nos que a escrita feminina pode ser feita também por homens. O feminino, segundo ela, “define-se, então, por uma não-presença, por ser alguma coisa da ordem do não-fálico, embora não exatamente oposta e simétrica ao fálico”. (BRANCO, 1991, p. 78)

A teoria francesa aceita a idéia de uma escrita feminina acessível a ambos os sexos, mas que necessariamente defenda os ideais femininos, uma arte que resgate a dignidade da mulher e a livre da exclusividade da visão masculina.

No entanto, ao excluir de suas considerações as práticas sociais das mulheres e por centrar-se unicamente na linguagem, torna-se incoerente, uma vez que apaga o histórico-social e, com ele, o sujeito que produz a linguagem.

3.2.2. A crítica anglo-americana

Esta linha da crítica feminista privilegia a mulher como escritora, buscando através dos textos produzidos por elas, redefinir as ideologias, a cultura e as experiências femininas antes somente descritas pelo “olhar” masculino. Dessa forma, as teóricas da linha anglo-americana questionam também o estereótipo das personagens femininas nas obras de autoria masculina.

A corrente anglo-americana, muito prestigiada na área da teoria literária, vem, há quase vinte anos, procurando denunciar os aspectos arbitrários e mesmo manipuladores das representações da imagem feminina na tradição literária e particularizar a escrita das mulheres como o lugar potencialmente privilegiado para a experiência social feminina. (HOLLANDA, 1994, p. 11)

Nos EUA, durante a década de 1960, cresce o movimento de liberação da mulher e ocorrem mudanças significativas para a sociedade feminina. Muitas mulheres passam a ocupar cargos universitários, resultado da boa instrução que passaram a receber. No entanto, é também na década de sessenta daquele século que o movimento feminista se fortalece, passando a questionar a sociedade Patriarcal a qual vinha refletida nos textos literários.

Nesse contexto, surge a crítica anglo-americana e algumas obras de referência aparecem, tais como, “Thinking about women”, de Mary Ellman (1968), que mistura feminismo e análise literária ao estudar personagens femininas; “Sexual politics”, de Kate Millet, que propõe a análise de contextos sociais e culturais para poder compreender verdadeiramente uma obra literária e “O segundo sexo”, de Simone de Beauvoir que, apesar de francesa se encaixa nesta corrente, pois busca traçar um panorama sobre a história da mulher em suas variadas fases.

Ainda nessa chamada primeira fase da crítica anglo-americana temos, já nos anos de 1970, a linha crítica chamada de “Imagens da Mulher”, a qual busca analisar os estereótipos femininos encontrados nas obras de autoria masculina e que tem por primeiro compromisso “a denúncia da ideologia patriarcal que permeia a crítica tradicional e determina a constituição do cânone da série literária”. (HOLLANDA, 1994, p. 11)

A obra editada por Susan Koppelman Cornillon, “Images of Woman in fiction: feminist perspectives”, de 1972, aparece como a primeira obra a focar essa linha crítica que tinha como base transpor para os textos as experiências coletivas femininas, tendo na arte um meio de refletir a vida.

Em 1975, a mulher aparece como escritora, e a literatura de mulheres como uma “sub cultura” centrada na mulher; por isso, essa segunda fase da crítica anglo-americana foi intitulada “Literatura de mulheres e mulheres na literatura”. Esse momento privilegia, além do contexto, a raça e o social, redescobrimo escritoras que foram marginalizadas, tendo em foco “o desenvolvimento de uma arqueologia literária que resgatasse os trabalhos das mulheres, que de diversas formas foram silenciados ou excluídos da história da literatura”. (HOLLANDA, 1994, p. 11)

Surgem obras representativas como “The female imagination” (1975), de Patrícia Meyer Spacks, chamando a atenção para o fato de as próprias teóricas feministas terem esquecido dos escritos feitos por mulher; “Literature women” (1976) que vem afirmar serem as produções feitas por mulheres o foco do estudo literário feminino, obra que apresenta o mesmo tema de “A literature of their own” (1977) de Elaine Showalter.

Essa última autora informa que a escrita das mulheres possui hoje quatro “modelos de diferença”, a saber, o biológico, o lingüístico, o psicanalítico e o cultural.

O modelo biológico enfatiza a diferença biológica e a importância do corpo como fonte para a imaginação, “é a manifestação mais extrema da diferença de gênero, de um texto indelevelmente marcado pelo corpo: anatomia é textualidade” (SHOWALTER, 1994, p. 32). As críticas feministas questionam os aspectos sexistas da linguagem e perguntam “se as mulheres podem criar novas linguagens próprias; e se a fala, a leitura e a escrita são todas marcadas por gênero” (SHOWALTER, 1994, p. 35). A crítica psicanalítica trabalha com a teoria da psique ou do “eu” femininos, que seriam marcados pelo papel sexual, situando “a diferença da escrita feminina na psique do autor e na relação do gênero com o processo criativo” (SHOWALTER, 1994, p. 40). Contudo, segundo Showalter, seria o modelo cultural o mais completo e satisfatório, uma vez que “uma teoria da cultura incorpora idéias a respeito do corpo, da linguagem e da psique da mulher, mas a interpreta em relação aos contextos sociais nos quais elas ocorrem” (SHOWALTER, 1994, p. 44).

Através dessa divisão em quatro linhas diferentes de estudo sobre a escrita feminina, Elaine Showalter mostra a necessidade de um estudo teórico sobre esse assunto.

Têm-se como um grande avanço da crítica anglo-americana o resgate da produção literária feminina até então negligenciada, assim como o papel da mulher como escritora e as questões sociais e históricas que envolvem as suas produções.

3.3. A ótica feminina: a literatura de mulheres

(...) durante muitos anos, não tendo modelos literários, culturais e artísticos femininos, a mulher criadora foi levada a mimetizar o olhar masculino. (Rosa Montero)

A literatura de mulheres e seu estudo é hoje um campo em expansão. Entretanto, o surgimento desse tipo de narrativa foi tardio na historiografia literária. Isso se deve ao fato de a própria condição social da mulher estar também ainda hoje em desenvolvimento.

Foi em meados do século passado que a discussão sobre “literatura feminina” começou a desenvolver-se devido a estar o “mundo em mutação acelerada de suas antigas bases” e, a partir de então, aceitar e “compreender melhor as transformações que se vêm processando na voz feminina que, nesses últimos 50 anos e cada vez com mais força e essencialidade, se vem fazendo ouvir na literatura brasileira” (COELHO, 1993, p. 14).

Virgínia Woolf já havia aberto caminho para tais questionamentos.

Em todos os séculos, as mulheres têm servido de espelhos, dotados do mágico e delicioso poder de refletir a figura do homem com o dobro do seu tamanho natural. Sem esse poder, a Terra provavelmente ainda seria pântano e selva (...). Qualquer que seja seu emprego nas sociedades civilizadas, os espelhos são essenciais a toda ação violenta e heróica. Eis porque tanto Napoleão quanto Mussolini insistem tão enfaticamente na inferioridade das mulheres, pois, não fossem elas inferiores, eles deixariam de engrandecer-se (...) E serve para explicar o quanto se inquietam ante a crítica que elas lhe fazem (...) É que, quando ela começa

a falar a verdade, sua aptidão para a vida diminui (*apud* XAVIER, 1991, p. 52).

E é no final do século XIX e início do XX que grandes mulheres conseguiram realmente transpor a barreira criada pela sociedade, que visava manter a mulher exclusivamente no meio doméstico. Surgem, então, grandes romancistas, tais como Jane Austen, as irmãs Brontë, George Eliot, Virgínia Woolf, Collete, Nathalie Sarraute, Nísia Floresta, Maria Firmina dos Reis e Narcisa Amália de Oliveira Campos, entre outras.

Hoje, sete mulheres já conquistaram o prêmio Nobel de Literatura, dentre elas Nadine Gordimer e Elfriede Jelinek.

Mas, afinal, como se constitui a literatura de mulheres?

Poderíamos afirmar que essa literatura constitui-se como categoria diferente por apresentar estrutura e temas diferenciados do já conhecido “discurso masculino”, como nos afirma a crítica de artes Martha Traba:

(...) apontam como características ‘femininas’ na literatura contemporânea a palavra fragmentada; a tendência a impregnar a palavra escrita com elementos da oralidade; a insistência no próprio emissor (o discurso voltado para o sujeito que fala); a projeção da linguagem ao nível simbólico; a tendência a explicar o universo em vez de interpretá-lo; a predileção pelo detalhe, como ocorre com o relato popular, etc (*apud* COELHO, 1993, p. 15).

Contudo, alguns estudiosos, em um passado não tão distante, afirmavam que a biologia que diferencia homens e mulheres seria a explicação para uma produção literária diversificada

(...) acreditava-se em diferenças de ordem biológica que determinariam a criação artística do homem e da mulher: a primeira, sendo de estrutura forte, criativa e agressiva, evidentemente construiria uma arte idêntica à sua natureza viril; enquanto a segunda, sendo sensível, frágil, psicologicamente sutil, afetiva, ingênua etc., criaria uma arte também

delicada e frágil (como vemos, já nessa diferenciação, está patente a presença do modelo-de-comportamento que se considerava ideal para a mulher) (COELHO, 1993, p.14).

As literaturas feminina e masculina diferem-se por ser a primeira, além de mais intimista, problematizadora, uma vez que a mulher tem uma condição desfavorável a ser questionada. E é exatamente essa condição que permite afirmar que existe uma literatura de mulheres, segundo aponta-nos Elódia Xavier.

Não existe ‘discurso masculino’, porque não existe ‘condição masculina’. A mulher, vivendo uma condição especial, representa o mundo de forma diferente” (XAVIER, 1991, p. 11).

Há também uma corrente francesa de estudos femininos, como visto anteriormente, que considera estreita a relação entre diferenças biológicas e produção literária.

Na França, onde há muitos trabalhos publicados (*l’écriture féminine*), predomina a tendência a considerar o discurso feminino como algo arraigado à anatomia da mulher, numa estreita articulação texto/corpo (*l’écriture du dedans*) (XAVIER, 1991, p. 14).

Do outro lado desta vertente, Elódia Xavier afirma que

(...) Sabe-se da estreita relação entre linguagem e sujeito, e, portanto, quando uma mulher articula um discurso este traz a marca de suas experiências, de sua condição; práticas sociais diferentes geram discursos diferentes. Uma mesma realidade pode suscitar várias verbalizações, reveladoras de experiências peculiares (...) (XAVIER, 1991, p. 13).

O termo “feminino”, marcado pelos processos históricos, vem carregado de significados elípticos, trazendo junto de si idéias de “feminismo”, “luta de gêneros”, além das idéias de “aquilo que é frágil e delicado”. No entanto, quando nos referimos à *literatura feminina*, referimo-nos apenas àquela produzida por mulheres, sem a idéia de superioridade ou inferioridade, apenas marcada pela diferença. Mas, não podemos deixar de lado a idéia de que toda produção artística está intimamente relacionada ao contexto de sua produção e a seu produtor, assim

É através dessa perspectiva que, sem dúvida, podemos falar em uma *literatura feminina* e em uma *literatura masculina*, pois as coordenadas do sistema sociocultural ainda vigente estabelecem profundas diferenças entre o ser-homem e o ser-mulher. Desta diferença derivam, evidentemente, certas peculiaridades que podem ser detectadas na criação literária de um e de outro (COELHO, 1993, p.15).

Há, entretanto, escritores que não consideram a existência de uma literatura diferenciada pelo “olhar feminino”, como observamos nos dizeres de Montero, escritora e jornalista:

Venho fazendo entrevistas há trinta anos, como jornalista, e sendo entrevistada como escritora há vinte e cinco. Nesse tempo me fizeram duas perguntas até chegar à saciedade, ao desespero, à ira (...)

Existe uma literatura de mulheres? (...)

Não, não existe uma literatura de mulheres.

(MONTERO, 2003, p. 121 – 122)

Essas posições antagônicas sobre o tema nos levam a refletir sobre o que podemos chamar de “literatura de mulheres”; e mostra-nos o quanto esse assunto ainda é polêmico e indefinido.

Todavia, não podemos desconsiderar o quanto as personagens femininas, na chamada “literatura de mulheres”, têm a nos revelar sobre suas autoras, assim como o oposto também é verdadeiro, como nos afirma Ana Miranda, escritora de um dos romances analisados.

(...) O meu personagem, de que falo acima [Oribela de Desmundo], sou eu aos dezenove anos, talvez quando tinha sido terminada a construção de minha personalidade, e a mulher que fui a partir de então não é mais personagem literário, todas as minhas personagens femininas sou eu naquela idade, com aqueles sentimentos e aqueles conflitos que me atormentavam, sentimentos de meiguice, revolta, indignação, admiração pelo mundo, revelações (...). Na verdade o escritor nunca escolhe objetivamente nada do que acontece em sua literatura. A palavra escrita é muito reveladora, e cada um escreve apenas aquilo que verdadeiramente é (*apud* NOLASCO, 2000, anexo 1).

Igualmente Edith Wharton, autora de *The buccaneers*, transferia para suas personagens femininas aspirações pessoais, criando suas heroínas como “mulheres completas, misturando impulsos carnavais às suas nobres aspirações”. Casada com Edward Wharton, que a tratava como uma simples esposa a ser paparicada, apaixonou-se por Walter Berry e acaba por deixar seu marido indo contra todas as convenções sociais da década de 1910 (CAHEN, 1955, p.80). Assim também procede Annabel, protagonista da obra acima citada. Nan foge do marido, Duque de Tintagel, para, em liberdade, conseguir realizar seu amor por Guy Twarte.

Dessa maneira, podemos perceber o quanto a literatura feita por mulheres reflete as angústias, os desejos e os sonhos pessoais de suas autoras, mostrando como é comum às escritoras criarem personagens femininas parecidas com elas próprias. Como se o texto pudesse ajudá-las a encontrar algo negado às mulheres durante tantos séculos: a liberdade.

4. MULHERES DE PAPEL: a representação da mulher nos romances históricos

4.1. O romance histórico de Ana Miranda

Para mim, todos os romances são históricos. Alguns recriam a história pessoal, outros a história literária, outros a história social ou política, a história de um povo. Mas todos eles não passam da busca de um tempo perdido, como diria Proust, (...) a ficção nunca é História, ela é sempre ficção, e não há História nos romances históricos; há passado, o que é bem diferente. (Ana Miranda)

Como vimos, o romance histórico é um gênero particular, surgido no século XIX, que vem sofrendo transformações e que parece ter voltado a ser foco de interesse dos escritores contemporâneos.

O romance histórico de Ana Miranda constitui-se como as ficções desse gênero produzidas a partir do século XX. Essas narrativas buscam mais do que descrever a História, querem problematizar o real, mesmo quando esse é um passado remoto, deixando, portanto, de preocupar-se com a fiel representação das personagens e mesmo de suas ações.

No caso de *Desmundo*, obra da autora analisada neste trabalho, a história se debruça “sobre o passado para nele colher material que será reciclado, reprocessado, como num laboratório, para gerar novas versões geralmente narradas obedecendo à cronologia linear e sem grande pretensão de inovações formais”, uma vez que não se constitui como metaficção historiográfica. (FIGUEIREDO, [200_], p. 4)

Um as povoações não fortificadas, não podendo resistir a afrontas, vivendo os moradores tão aterrorizados que deixavam suas coisas metidas em sacos para correrem ao mato à vista de qualquer vela, ou para o mar ao grito de um bugre, aldeias e vilas que mal se supunha onde se podia acabar, mais abaixo, um rio só de pratarias e de gente castelhana que se juntava a selvagens e corria mundo, matando, assacando, sem

medo de abismos nem dos gigantes que lá viviam metidos em roupas de ciganos. (*Desmundo*, p. 19)

E mais adiante, na mesma parte do romance:

(...) uns dizendo ser redonda a Terra coisa já provada, do que dava mostras a redondeza da Lua e a do Sol. (*Desmundo*, p. 19)

No século XX, a partir da constituição do novo romance, a História perde seu papel de consolidadora de valores nacionais levando o escritor a repensar o mundo no qual vive. Assim acontece com os romances de Ana Miranda, pois ela deixa de preocupar-se com a questão da nacionalidade e passa a questionar os acontecimentos históricos e a modificar a representação das personagens. Seus livros “promovem a revisão do percurso desenvolvido pela história literária nacional”. (BAUMGARTEN, 2000, p. 1)

O governador esteve muito embaraçado das palavras do padre. Que este Brasil trabalhoso e desventurado era uma desconsolação, ia mandar uma grande esmola às casas dos padres, tudo estava nas mãos de Deus, o que podia fazer ele? Havia demandas, as audiências ficavam cheias e os procuradores e escrivãos tratavam de concertar as partes por suas ordens, estava desengedrando paixões, evitando ofensas, trabalhando punindo blasfêmias, rapinas, castigando os delinqüentes, sujeitando a terra como podia, mas era demais esse país. (*Desmundo*, p. 50)

Lemos acima as palavras da própria autora e dos críticos citados sobre *Desmundo*, e assim pudemos entender como se constituem os romances históricos dessa autora, ou seja, histórias cheias de passado, mas sem preocupação direta com a “verdadeira” História nacional. Ana Miranda a recria, reinventa personagens na busca de melhor representar suas idéias. Não há mais a necessidade de se criar ou identificar o patriotismo ou a nacionalidade e, por isso, cabe ao autor adentrar na História e tirar dela o que de melhor houver para a representação ficcional, sem compromisso com a História oficial.

Vamos agora, através das categorias narrativas, procurar analisar o romance histórico de Ana Miranda, *Desmundo*.

4.1.1. Além mar: o enredo de *Desmundo*

É preciso navegar. Deixando atrás as terras e os portos de nossos pais e avós, nossos navios têm de buscar a terra dos nossos filhos e netos, ainda não vista, desconhecida. (Nietzsche)

O enredo é a trama em si, a maneira como a história é narrada. Os enredos tradicionais apresentam-se divididos em partes que, normalmente, são: apresentação, complicação, desenvolvimento, clímax e desenlace.

Em *Desmundo* aparecem todas as partes constituintes do enredo. Após a introdução, na qual as personagens nos são apresentadas, aparece a complicação, ou seja, o motivo desequilibrador da narrativa, que é marcada pelo casamento forçado da protagonista Oribela.

Pensava eu estar indo prisioneira por cuspir no rosto de um principal, era de chorar, mas antes queria ser presa e açoitada do que casar com aquele. (*Desmundo*, p. 58).

Oribela ao descobrir-se sozinha no sítio do marido, abandonada por ele e percebendo que seu filho recém-nascido havia também sumido, coloca fogo na propriedade da família e corre ao encontro de Ximeno, encontra uma casa destruída e desespera-se, portanto o desenlace da obra coincide com o seu clímax.

Por que me mandou Deus para tal fim? Todo o meu mundo esvaeceu, estava eu endoidando, dormindo, sonhando? 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 ha. (*Desmundo*, p. 213)

No caso de *Desmundo*, em que a narrativa está em primeira pessoa, o enredo aproxima a obra do que consideramos ser literatura de mulheres, se tomarmos esta por mais intimista, afastando-a dos romances históricos tradicionais nos quais “o autor tenta reconstruir pela ficção (...) cada detalhe do episódio que enfoca, numa espécie de reescritura do discurso histórico (...) levantando fatos, hábitos, costumes e práticas culturais”. (PELLEGRINI, 1999, p. 116)

Sempre um dia chega o verão, com suas flores e rosetas. Não há mais que esperar e quando se abriu a portinhola do camarote a luz rompia do mundo para dentro de si e uma estrela muito grande supunha no céu rosado ser cristalina, nossos olhos namorando (...). (*Desmundo*, p. 14)

(...) chegamos a um novo país com o coração em júbilo, mas de dúvida e receio, para povoar um despejado lugar. (*Desmundo*, p. 16)

O enredo de *Desmundo* é intimista, uma vez que Oribela transmite-nos a visão pessoal dela sobre o Brasil recém descoberto, por isso a obra se aproxima mais das narrativas histórias ditas contemporâneas, nas quais o autor “interpreta o fato histórico, lançando mão de uma série de artimanhas ficcionais, que vão desde a ambigüidade até a presença do fantástico, inventando situações, deformando fatos (...)”. (PELLEGRINI, 1999, p. 116)

E se disse ter a nau mais de quatrocentas pessoas, sem contar escravos, uns tantos que ficavam na terra do Brasil, outros que seguiam às Índias, para onde iam uns viciosos, que antes se metiam lá os fidalgos para fazer suas mercas e ficar muito ricos, mas agora eram ladrões, chatins cobiçosos que lá iam fazer coisas feias e torpes, as almas penadas e os que queriam forçar as mulheres com desonestidades, matar, saquear casas, que estavam as Índias perdidas para nós, por isso diziam estar o rei tão afeiçoado ao Brasil e querendo dar salvamento a esta terra por umas linhas que passavam aqui e ali. (*Desmundo*, p. 22)

Escravas amamentavam suas crias, tendo parido filhos que de rosto saíam brancos mas tismados em brasa, filhos de cristãos que delas se enamoravam, na solidão destas terras desabafadas. (*Desmundo*, p. 26)

Nessa obra, portanto, os fatos são levantados e descritos por Oribela, mantendo assim uma narrativa mais subjetiva e prendendo-a a uma visão pessoal dos acontecimentos, sem preocupação em ater-se à “verdade” dos fatos. Esta é uma das características da literatura feminina, que busca através do olhar pessoal da mulher descrever o mundo no qual ela vive.

4.1.2. A construção do “eu” feminino: as personagens

(...) o meu personagem feminino sou eu aos dezenove anos, talvez quando tenha sido terminada a construção da minha personalidade, e a mulher que fui a partir de então não é mais personagem literário, todas as minhas personagens femininas sou eu naquela idade, com aqueles sentimentos e aqueles conflitos que me atormentavam, sentimentos de meiguice, revolta, indignação, admiração pelo mundo, revelações, aturdimento diante da incapacidade de tornar o mundo o que eu achava que deveria ser. (Ana Miranda)

Em *Desmundo* temos a personagem Oribela, em torno da qual gira toda a história do romance, enquanto em *The buccaneers* temos Annabel St. George como figura feminina central. Essas personagens assemelham-se em alguns pontos. A principal característica está em que elas de alguma maneira se opuseram à sociedade a qual pertenciam, por questionarem seus destinos.

O sistema colonial, no qual Oribela estava inserida (século XVI), exigia-lhe submissão, virtude e fidelidade, como afirma Engel.

A construção da imagem feminina a partir da natureza e das suas leis implicaria em qualificar a mulher como naturalmente frágil, bonita, sedutora, submissa, doce, etc. (ENGEL, 2000, p. 332)

Oribela distancia-se dessas características, pois rebela-se contra esse sistema, mesmo que sem intenção, ao buscar proteger seus sonhos e ambições. Foi trazida ao Brasil para se casar com os homens brancos que vieram povoar a terra recém-descoberta. No entanto, recusa-se em casar com o sobrinho do governador, por essa razão, ela é uma representação das mulheres que se rebelaram quanto à injustiça de seu tempo.

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, pardeus, forte birra é esta que tomas contigo, ora vai-te, eramá, como te amofinas, mexeriqueira e sonsa, que rosto de mau pesar para casarem contigo, tinhosa, que cheiras a raposa, rastro de burra, torta defumada. (*Desmundo*, p. 57)

O processo de colonização brasileira que vigorou entre os séculos XVI e XIX estava ligado ao mercantilismo e ao capitalismo moderno então nascente, à expansão marítima européia e ao fortalecimento das monarquias absolutistas. Esse processo se dá efetivamente a partir de 1530, quando o monarca português se convenceu de que a melhor maneira de *proteger* a colônia era povoando-a. A história religiosa do Brasil inicia-se em 1549, com a vinda dos jesuítas, tendo como alguns de seus objetivos *educar* e *orientar* os indígenas e os portugueses que para cá viessem, ditando-lhes as regras da moral e dos bons costumes.

As mulheres que aqui chegavam para viver deveriam manter a virtude e os costumes aprendidos e impostos pela metrópole, os quais eram devidamente controlados pelos pais, irmãos, marido e pela igreja.

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 beijo,

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 ameaça. Tampouco a mão torcer, que é despeito. Nem pá pá pá nem lari lará. (*Desmundo*, p. 67)

A Igreja pregava que a mulher, por “derivar-se do homem”, devia-lhe obediência e os homens, respaldados por uma sociedade patriarcal, utilizavam-se de sua autoridade para controlar e oprimir os desejos e os comportamentos femininos, segundo Araújo, “pretendia-se controlar a sexualidade feminina de várias formas e em vários níveis”. (ARAÚJO, 1997, pg. 65)

E disse o padre, que era de missa e sermão. (...) 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 por cilícios, em si de si mesmo, de si mesmo a si, sem malícias, enfermidades. (*Desmundo*, p. 17)

“As mulheres, então, ou se submetiam aos padrões misóginos impostos, ou reagiam com o exercício da sedução (...) e da transgressão” (ARAÚJO, 1997, pg. 65). É exatamente através da transgressão e da sedução que Oribela, protagonista de *Desmundo*, encontra sua liberdade, sendo marcada pela sua coragem e determinação. A jovem portuguesa apaixona-se pelo mouro Ximeno e na busca por sua felicidade decide enfrentar seus medos e toda repressão social.

Queria eu roupas de fidalga para assombrar o Ximeno. Ia vestir e fazer a Temericô me tratar dos cabelos, que virassem cachos e da noite para o dia descessem aos ombros e de véu, o rosto ataviado de tinta e as mãos de perfume, ia eu fazer de dama para que ele avistasse e se cortasse em seu coração de respeito por não ser eu uma ninguém, mas algo, que então parecia ter eu pernas duras para ficar em alteza maior que antes e me tendo em seu respeito se daria Ximeno ao temor de me fazer sua cativa e me livraria o rosto da vergonha (...) (*Desmundo*, p. 193)

Como qualquer mulher do século XVI, Oribela era vítima da opressão social, pois as mulheres eram, de início, julgadas como portadoras do azar, pecadoras, aliciadoras e transgressoras.

(...) marinheiros em doidas lágrimas, com as mãos para o céu louvavam a Deus chegar vivos, que não esperavam, em naus, mulheres são mau agouro, em oceanos fêmeas são baús cheios de pedras muito grandes e pesados (...). (*Desmundo*, p. 14)

Ou:

E nos mandaram em joelhos rezar, que fazíamos pouco de nossos ímpetos mulheris dados ao demônio que devíamos temer e vigiar, vivia o Mau dentro de nossas almas negras, para não sermos arrebatadas pelo espírito do maligno e que depois nos fôssemos confessar em joelhos. (*Desmundo*, p. 41)

A sexualidade das mulheres é controlada, tal controle é representado, no romance, pelo pai de Oribela que a julgava um “estorvo” e desde cedo a mantinha sobre vigilância.

Meu pai mandou turvar a água do banho com leite para não ver 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. (*Desmundo*, p. 43)

Dizia meu pai. Que besta és tu e de asas, feito uma galinha que quer avoar e não pode (...) Meu pai falava de mim. 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. (*Desmundo*, p. 57)

Seu pai a rejeitava porque ela questionava seu papel como mulher e se via no direito de sonhar.

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. (*Desmundo*, p. 75)

Cabia também à Igreja grande parte no “controle” da mulher, ajudando a oprimir seus desejos e a lembrar da sua necessidade de subordinação ao homem, sendo este, pai, tio, irmão ou esposo. O sentimento de culpa, a vergonha de sentir-se pecadora tanto quanto o medo tomavam conta das mulheres e as faziam agir como mandavam os costumes e as “leis de Deus”.

Baixei meus olhos e pus a pedir, meu pai, me alumiasse por dentro, me não deixasse vacilar em meus intentos e promessas, de firmeza devia ser eu feita, como terra, sem terremoto, sem valados, numa lonjura de vista, que me desse de ver nas águas feito em meu sonho (...) e respondesse Deus se tudo o que fazia eu era traição de me destinar a sagradas bodas (...). (*Desmundo*, p. 137)

Entretanto, o que marca a personagem Oribela, é a exceção e não a regra. Ela é questionadora, insubmissa, o que a diferencia da grande maioria das mulheres dessa época. A todo o momento questiona-se sobre os ensinamentos religiosos que lhe foram dados, assim como sobre os princípios morais que lhe foram passados no convento onde foi criada, como podemos observar nos dizeres da personagem.

E disse eu. Ora, hei, hei, não era melhor morrer a ferro que viver com tantas cautelas? (*Desmundo*, p. 67)

Bom era viver numa casa sem homem a ordenar. (*Desmundo*, p. 126)

(...) eu a ser um aljôfar que nas conchas nasce, meu orgulho despejado, que havia dentro de cada uma de nós, desfeita que fosse, um coração que lhe no peito não cabia e se há fogo no coração há lágrimas nos olhos. (*Desmundo*, p. 42)

Deves deixar de moimentos da alma e aceitar teu destino à sombra de teu esposo e se desenfadar. (*Desmundo*, p. 136)

Oribela, como vimos, é uma órfã mandada pela rainha para esposar um dos homens da colônia para que esses não continuassem a amasiar-se com as índias, união proibida pela Igreja e desaconselhada pela coroa. Sua rebeldia deu-se quando é obrigada a casar-se com Francisco de Albuquerque, homem pelo qual sentia ojeriza.

Reparasse o homem na formosura de minha feição, na suavidade mulheril e esquecesse da rebeldia, tudo o mais era infalível. O homem me veio a mirar e no rosto lhe cuspi. (*Desmundo*, p.56)

O casamento era, no século XVI, e nos tempos seguintes não deixou de sê-lo, uma instituição importante na sociedade, principalmente quando diz respeito à mulher, que tinha esse ato como ação obrigatória em sua vida, pois era através dele que o homem podia controlar suas ações e, conseqüentemente, a manutenção dos bens e a garantia da herança ao filho verdadeiro, uma vez que cabe à mulher conceber e somente ela sabe quem é o pai da criança. Essa herança cristã não estava presente, por exemplo, nas *polis* gregas já que lá cabia à mulher cuidar dos bens uma vez que era função masculina apenas integrar-se ao exército e/ou ao governo das cidades.

Simone de Beauvoir viria a dizer, nas primeiras décadas do século XX, que o casamento nunca deixou de ser o único caminho pelo qual a mulher podia estabelecer sua dignidade social.

O casamento não é apenas uma carreira honrosa e menos cansativa do que muitas outras: só ele permite à mulher atingir a sua dignidade social

integral e realizar-se sexualmente como amante e mãe. (BEAUVOIR, 1980, p. 67)

O casamento era, portanto, uma maneira do homem controlar a sexualidade feminina e garantir herdeiros legítimos, o que deixou de ser relevante apenas na segunda metade do século passado, com a invenção dos métodos anticoncepcionais.

Talvez por razões como essas, Francisco de Albuquerque fosse controlador e rígido com sua esposa mesmo dizendo amá-la. Controlando suas amizades, anseios e restringindo sua visão de mundo, Oribela seria obrigada a ficar em seu sítio para sempre mesmo contra a vontade dela. Não havia escolha. Dessa maneira, a possibilidade de traição e a sexualidade dela estariam sendo controladas. Com isso, a paternidade dos filhos não lhe poderia ser negada. Além disso, pode-se dizer que ele a vê como um “objeto” que lhe pertence, sobre o qual tem todos os direitos. Dessa forma, ela é tomada como uma mercadoria que ele tivesse comprado, assim se tornando desumanizada, reificada, ou seja, transformada em coisa, de que ele pode dispor como quiser, para seu uso e prazer.

Oribela, contudo, tenta por duas vezes fugir do marido a quem não amava e buscar junto de outro homem seu ideal de felicidade. Ela é decidida quando se trata de buscar seus sonhos, mesmo acreditando que “os mouros são demônios aliciadores de almas” e que “as adúlteras são mulheres malditas”; acaba misturando culpa e desejo, ao apaixonar-se por Ximeno.

Não pude sair do leito sentindo as penas do meu pecado em meu ventre, num tipo de mal lunático, que vinha quando saía a lua, a ver eu candeinhas diante dos olhos, parecendo enferma, a só ter no escuro de dentro de mim a visão de Ximeno e o desejo dele, como se houvera um triste soar de sua voz em murmúrios sobre mim (...) sacramentada ao Ximeno, dele sendo toda possuída, a suspeitar que era o demo, ele, que me precipitava nos fingimentos (...). (*Desmundo*, p. 187)

Nessa relação também está presente a questão religiosa, pois ela é católica e ele muçulmano. Na época em que se passa o romance, as barreiras entre as duas religiões eram

intransponíveis. Além do pecado do adultério, ela está cometendo o de relacionar-se com um “infidel”. Daí a culpa. Mas no final ela consegue superar este aspecto da situação e pode-se dizer que há uma idealização não realista, apontando para a “força do amor, que tudo vence”, tema comum à literatura romântica.

Exatamente por não ser submissa esta personagem é, muitas vezes, taxada de promíscua e pecadora.

De noite escutei a voz da Parva na rua. 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 encontrar nos pântanos e em masmorras, quem te deu atrevimento para cuspir nas coisas de noivado e de Deus? (*Desmundo*, p. 62)

Oribela convivia apenas com o esposo e sua família, num sítio afastado, pessoas que lhe eram estranhas e pelas quais sentia uma mistura de raiva e medo. Entretanto, encontra na índia Temericô uma amiga, com quem podia aprender, apesar das diferenças culturais que as envolviam, principalmente, sobre seu corpo até então tão desconhecido.

Nesse tempo se deu de minha amizade se encantar por uma natural, de cor muito baça, bons dentes brancos e miúdos, alegre rosto, pés pequenos, cabelo aparado e que me falava a língua, com a rudeza dos matos e modos de animais silvestres (...). Espantava morcegos das palhas, ria de qualquer coisa triste, vestia um tafetá verde e chamava Temericô. (*Desmundo*, p. 119)

Essa relação, segundo Simone de Beauvoir, se dá devido às mulheres sentirem a necessidade de compartilhar, principalmente na angústia, seus sentimentos e desejos.

As amizades femininas que a mulher consegue conservar ou criar ser-lhe-ão preciosas; têm um caráter muito diferente das relações que os homens conhecem; estes comunicam entre si, como indivíduos, através das idéias, os projetos que lhes são pessoais; as mulheres, encerradas na generalidade de seu destino, acham-se unidas por uma espécie de cumplicidade imanente. O que primeiramente procuram, umas junto das outras, é afirmação do universo que lhes é comum. (BEAUVOIR, 1980, p. 309)

A sogra Branca vê em Oribela uma rival, que irá lhe tirar o amor do filho, mas não o amor maternal e sim o sentimento pela mulher, o desejo carnal que ele tinha por ela enquanto não havia outras mulheres brancas em seu sítio. Trata-se de amor incestuoso, que teve como fruto a menina Viliganda, que possuía uma doença mental.

(...) os cabelos feito tições com a alvura das cinzas, de mais idade que o rei, que no aspecto e na gravidade de sua pessoa mostrava bem ser quem era (...) mulher fria como se de neve fora feita e assim mesmo alva, de olhos longos por nós, trespassada, dando ordem às naturais (...) (*Desmundo*, p. 97)

Eram ela [Viliganda] e sua mãe como feras e Francisco de Albuquerque feito uma alimária do mato (...) dona Branca se me tem ódio é recolhido dos meus erros, cada um com sua culpa (...). (*Desmundo*, p. 102)

Da mãe tivesse eu por ela respeito, sendo mãe de meu esposo lhe devia eu reverência por ser de mais posto e que a filha frutificada do filho com a mãe, se assim fosse, eu a tomasse por minha menina e a amasse como fruto meu. (*Desmundo*, p. 133)

Dona Branca me quisera matar com veneno e a meu filho. (*Desmundo*, p. 197)

Há no livro a figura de uma outra mulher singular, a chamada Velha. É ela que acompanha as órfãs de Portugal ao Brasil e que quando se vê aqui percebe que foi submetida a um castigo por quebrar regras sociais. Como era letrada e inteligente acabava por questionar a condição da mulher em seus dizeres. Ensinava, porém, sempre as meninas a quem acompanhava sobre a necessidade de ser submissa e recatada. Nos dizeres de Oribela podemos conhecer melhor essa personagem.

Amava e admirava eu a Velha, letrada e parecia homem santo, em chama que não se apaga logo, com muita presteza na palavra, digna de ser reverenciada em toda a grandeza da terra. (*Desmundo*, p. 66)

Apesar da “reverência” citada por Oribela, a Velha não é admirada e não tem seu valor reconhecido. Ela é castigada por seus dizeres e por estar sempre a ler e a questionar-se.

(...) estava ela assentada num canto do chão coma boca amarrada em uma mordança e uma inchação no rosto, como um castigo de ser mais que os outros e quedei a pensar, mas fui ao desembarcadouro. Que pode um prisioneiro fazer por outro? (*Desmundo*, p. 110)

Na sociedade patriarcal do século XVI, na qual se passa a história de *Desmundo*, era ao homem que cabia todas as decisões e iniciativas, principalmente aquelas referentes às filhas e à esposa. Por essa razão, eram pessoas controladoras, autoritárias, características que a Igreja ajudava a manter, alegando inferioridade feminina. No livro em questão, aparecem duas figuras masculinas que podem ser marcadas por adjetivos opostos. Francisco de Albuquerque, enquanto marido de Oribela, era homem bruto, controlador, autoritário, embora cristão; já Ximeno, era dócil, bondoso, amoroso e compreensivo, ainda que marcado pela religião “errada”, sendo muçulmano, como vimos.

Entre o amor que o primeiro nutre por ela e o desejo que ela alimenta pelo mouro, Oribela escolhe o segundo, talvez pelo fato de Ximeno possuir as características que ela desejava encontrar nos homens dessa terra.

Logo se tornou um cachorro [Francisco de Albuquerque] que vi sobre uma cadela de rua, um ganso numa gansa (...) arfando me pegar pelo cabelo, sem se prestar a mais nada, uma muito estranha coisa para ser criação de Deus (...) meus braços não davam conta dos dele nem as pernas deles se apiedavam das minhas, que eu estava a temer de me quebrar os ossos e me rasgar pela metade (...). (*Desmundo*, p. 77)

Vos sou [Ximeno] leal, senhora, como sempre serei assim nesta terra como nas outras, antes ficasse cego que me tirasse de suas vistas, antes lhe caísse a cabeça a me ver ser infiel, encareceu a mim a muita razão que tinha de pôr sua vida por uma tão boa mulher, para sempre me socorrer se faria açoitado, arranhado de espinhos e por fim de tudo morto (...). (*Desmundo*, p. 175)

Das ações das personagens podemos desprender suas personalidades, enquanto Francisco de Albuquerque trata Oribela como uma “cadela”, como ela mesma se sente, na noite de núpcias, Ximeno afirma que a respeita tanto que preferia morrer a torná-la infiel ou a forçá-la a fazer qualquer coisa que ela não queira. Oribela prefere, portanto, o mouro a seu marido, mesmo que para isso quebre as regras da Igreja e da sociedade.

Podemos perceber também que Oribela não constitui o “tipo” de mulher esperado para o século XVI: não é submissa, não aceita facilmente as decisões que lhe são impostas, e busca sua felicidade, mesmo quando isso pode lhe custar a vida ou a de seu filho; não constituindo, então, o estereótipo feminino de fragilidade e de submissão. Oribela, ao lutar, consegue a sua felicidade, une-se ao mouro para juntos criarem o filho, alcançando dessa maneira o ideal romântico, característica dos romances históricos do século XIX e não do XX.

Entretanto, sendo *Desmundo* um romance histórico que representa o século XVI, mas escrito no século XX, podemos dizer que Oribela é constituída pela ficção por tratar-se da

exceção e não da regra, por ser questionadora num tempo em que as mulheres restringiam-se a casa, submissas aos homens.

Podemos afirmar que a ambientação dessa personagem na época seiscentista fere a verossimilhança, por isso, podemos confirmar que *Desmundo* é um romance histórico contemporâneo, não tradicional, no qual é permitido ao escritor modificar e problematizar a realidade e não apenas representá-la, uma vez que nos romances históricos tradicionais os autores se permitiam apenas modificar personagens menores, procurando representar fielmente a realidade, numa busca para valorizar o país e caracterizar a nacionalidade.

4.1.3. A chegada no *desmundo*: análise do cronotopo

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

O espaço e o tempo são fatores de grande importância nos romances históricos, pois servem de plano de fundo às ações das personagens caracterizadores de objetos e épocas chegando, muitas vezes, a determiná-las.

O romance *Desmundo* tem sua história compreendida na era colonial, na qual os valores sociais estavam ainda muito ligados ao europeu. A igreja, pais e maridos pretendiam controlar a sexualidade feminina, “o fundamento escolhido para justificar a repressão da mulher era simples: o homem era superior, e portanto cabia a ele exercer a autoridade” (ARAÚJO, 2000, p. 45-46). E é nesse espaço e época repressores que Ana Miranda busca constituir suas personagens e formar a ação.

Em *Desmundo*, a anacronia do romance é formada por analepses, pois Oribela conta-nos sua história que ocorre em um tempo diferente ao da narração. Essa se dá no passado em relação a momento da fala da protagonista. Além disso, a narrativa é, a todo momento, interrompida para ser preenchida por lembranças anteriores àquele trecho da história, como sua vida em Portugal. Portanto, a narração se forma de acordo com as lembranças da narradora.

Percebemos isso também através de um recurso gramatical, ou seja, a quase ausência da pontuação, como se cada frase ou fala fosse exatamente uma lembrança que muitas vezes nos parece desconexa e imperfeita, marcando mais uma característica da literatura de mulheres.

Na Senhora Inês, de velas rotas, muitas avarias, lançados os ferros a canalha de marinheiros não esperou, tirou seus barretes e ao chão do convés os perros gritavam desatinados, uns muito para rir, outros em doidas lágrimas, com as mãos para o céu louvavam a Deus chegar vivos (...). (*Desmundo*, p. 14)

O cais inçado de gente que nos olhou partir e deu adeus, o choro das mulheres e a bênção do da rainha, o vulto da cidade dando adeus, as pedras dando adeus, os paços dando adeus (...). (*Desmundo*, p. 16)

A secar panelas no mosteiro encontrava eu com a dona Bernardinha, irmã de Tareja e Giralda, a morta, filhas de pai rico em Coimbra (...). (*Desmundo*, p. 90)

A narração de Oribela começa pela chegada ao Brasil. Nessa ocasião, relembra o adeus na praia, antes da partida ao mundo novo e se recorda da vida no mosteiro em Portugal; marcando, dessa maneira, uma narrativa psicológica, que está voltada para “os estados interiores das personagens ou do narrador”. (MESQUITA, 1994, p. 34)

Todo o espaço em *Desmundo* constitui-se através da visão da narradora, portanto o olhar da personagem é que constitui o mundo que lemos nas páginas do romance. Além disso, a ordem da narrativa e os espaços escolhidos para serem descritos dependem totalmente de suas emoções; ora cita lugares aprazíveis, ora sente-se enojada dos lugares por onde passa. Por essa razão, a narrativa é composta por uma ambientação reflexa, na qual “as coisas, sem engano possível, são percebidas através das personagens”. (DIMAS, 1994, p. 20)

A vista de uma colina distante tangeu dentro do meu coração música de boas falas, com doçainas e violas d'arco, a ventura mais escondida clareia a alma. Ali estava bem na frente à terra do Brasil, eu via pelos estores treliçados, lustrada pelo sol que deitava. (*Desmundo*, p. 11)

Um povoações não fortificadas, não podendo resistir a afrontas, vivendo os moradores tão atemorizados que deixavam suas coisas metidas em sacos para correrem ao mato à vista de qualquer vela, ou para o mar ao grito de um bugre, aldeias e vilas que mal se supunha onde se podia acabar, (...) se ajuntava a selvagens e corria mundo, matando, assacando, sem medo (...). (*Desmundo*, p.19)

Desmundo é o nome que Oribela atribui ao Brasil, terra desconhecida que “guardava” seus medos e suas esperanças.

De bom, só restavam as flores do Mendo Curvo e o mel de suas abelhas. E a tanto me agarrava eu, como se fosse um fio de seda que levasse ao mundo, estando eu no desmundo. (*Desmundo*, p. 138)

Portanto, o tempo e o espaço se fundem na narração feita por Oribela, sem permitir ao leitor distinguir entre o que seria real e as impressões da narradora-personagem.

Ao ambientar a narrativa no século XVI e ao descrever os locais visitados por Oribela, podemos constatar a intenção da autora da obra em resgatar a história de um passado remoto, a da colonização brasileira e o seu difícil começo. Ao traçar um panorama do Brasil quinhentista, Ana Miranda traz à narrativa, características, regras e costumes de um tempo, marcando o livro como um romance histórico, no entanto, sem a intenção primeira dos criadores desse subgênero, a da fortificação da nacionalidade.

Casas se erguiam por escravos que pilavam nos pilões a taipa, feito tapeiros, arrastavam pedras, batiam martelos e na mesma rua ferreiros

trabalhavam em suas bigornas e carpinteiros em seus paus a formar peças de igrejas e outros ornamentos, ou de portais, até telhas de barro se punham num telhado, os outros eram de palhas secas. Metiam de tudo nos pilões de taipa, que pilavam com os pés uns escravos, pedras, paus, cascas, ferros, pregos enferrujados, cacos, fossem as casas de desdicha e quebrantos. (*Desmundo*, p. 36)

Tocavam os sinos de uma igreja, que havia outra e mais outra, capelas, ermidas, oratórios nas ruas quando se cruzavam, fosse aquele um pedido a Deus, vem, pai nosso, morar neste país. Pobre daquele que crê que Deus provê todas as criaturas, Deus é feito rei que dá suas mercês aos condes e marqueses, Deus aos homens bons e puros. (*Desmundo*, p. 37)

Manso o mar, desceram os baús, os barris, as caixas no desembarcadouro. Içados numas cordas nas gaiolas desceram os cavalos e as vacas, mareados, de náusea, que uns iam ao chão logo soltados dos cabos. Bares de pimenta do estreito de Meca e outras drogas sem que o rei tivesse notícia, corjas de roupas, azeite, vinho, ferramentas, mulheres africanas com algemas nas mãos que não traziam no corpo mais que a pele pregada aos ossos, duas crianças de leite mandadas pelo rei para crescerem línguas conhecedoras das falas dos brasilos, tudo veio ao terreiro em carros tangidos por boi e cafres muito arduamente terra cima. (*Desmundo*, p. 38)

O tipo de narração do romance estudado é de fundamental importância na constituição das categorias de espaço e tempo, assim como essas são essenciais na caracterização dos romances como tipicamente históricos ou não, uma vez que para ser considerada histórica, uma narrativa precisa estar ambientada em um tempo diferente daquele do autor e a descrição do espaço conduz o leitor a essa época distante.

4.1.4. O olhar de Oribela: o foco narrativo

Se descreves o mundo tal qual é não haverá em tuas palavras senão muitas mentiras e nenhuma verdade.
(Tolstoi)

Narrar uma história é contar o seu enredo, portanto, o narrador tem como função interpor-se entre o leitor e a história a ser contada.

No caso dos romances históricos, como nos afirma Bastos, o narrador

(...) situa-se mais próximo do historiador, a quem não resta alternativa senão a de falar do passado a partir do *seu* presente, que propriamente do romancista, a quem, como entidade do universo ficcional, é perfeitamente possível vencer tal condicionamento e aspirar, no caso extremo, até mesmo à atemporalidade (*apud* MARCHEZAN & TELAROLLI, 2002, p. 15).

No caso do romance *Desmundo*, Oribela usa do monólogo interior o que caracteriza a literatura feminina como afirma Elódia Xavier.

As narrativas de autoria feminina falam sobretudo de mulheres e a primeira pessoa é a dominante. O tom confessional chega a confundir o leitor: narradora ou autora? ficção ou autobiografia? Quando isso não ocorre, a intimidade entre a narradora e a personagem é tão grande que a introspecção fica garantida. (XAVIER, 1991, p. 12)

Oribela é a personagem-narradora de *Desmundo*, caracterizando, então, o discurso intimista.

Senti uma vergonha de meu estado, que arrezei numa secura e numa solidão de meus pensamentos, de boca murcha sem querer partir, no que veio Francisco de Albuquerque no quarto saber. (*Desmundo*, p. 148)

Feito os mais da terra. 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. A pele de seu semblante parecia uma pedra lavrada, corroída pelas ventanias e pelas formigas, feita num áspero burel, seus cabelos como cerdas de javali de que se faziam cilícios. Tristes eram seus olhos de xamete e amorosos de doer. Atinei que queria casar, o que me deu uma angústia no coração. (*Desmundo*, p. 55)

O que o leitor conhece de Francisco Albuquerque, por exemplo, é aquilo que Oribela conhece, ou talvez aquilo que ela pense conhecer ou queira ver no homem com quem é obrigada a se casar e a viver. A narrativa em primeira pessoa pode limitar nosso conhecimento de uma determinada personagem, ou de todas elas, pois o que é conhecido sobre elas é aquilo que o narrador permite vê-lo.

Sendo, portanto, uma narrativa em primeira pessoa, as vontades, desejos e pensamentos das demais personagens dependem do discurso indireto livre ou mesmo através de descrições feitas pela protagonista.

Feito de luzes, a falar e a ouvir, a me visitar no catre e acariciar minha barriga prenha e dar ordem à casa, ao trabalho e seus olhos enxutos, sem mais segredos, sem mais destellos, dulcíssimo a esconjurar as lágrimas, a se sentar à mesa (...) (*Desmundo*, p. 201)

(...) outros em doidas lágrimas, com as mãos para o céu, louvavam a Deus chegar vivos, que não esperavam, em naus, mulheres são mau agouro, em oceanos, fêmeas são baús cheios de pedra muito grandes e pesados (...). (*Desmundo*, p. 14)

O discurso em primeira pessoa ao mesmo tempo em que marca a narrativa como mais intimista e, portanto, mais próxima à literatura de mulheres, afasta o romance das narrativas históricas tradicionais, pois essas se marcam pela pretensa objetividade, pela narração em terceira pessoa, ou como nos diz Assis Brasil, é o texto que “abdica de seu tempo e tenta reconstruir, através da ficção, o episódio histórico, detalhe, batalha por batalha, feito heróico por feito heróico” (BRASIL, 1997, p. 386).

Como *Desmundo* é narrado por uma personagem que nos conta sua história através de fatos que dependem de sua memória e da sua visão do mundo que a cerca, os conceitos que definem o romance histórico tradicional não se encaixam nessa narrativa. Entretanto, o romance histórico sofreu transformações e as marcas citadas acima deixam de ser importantes numa narrativa histórica contemporânea, pois essa adquiriu outros significados e se manifesta de outras formas. Assis Brasil, marcando o romance histórico que surge no século XX, afirma que o autor desse tipo de história tem “seu compromisso com o estético e com o cultural, e, por isso, não renuncia a seu próprio tempo” (BRASIL, 1997, p. 386). Em outras palavras, ele inclui em suas narrativas temas mais próximos à realidade do autor do que da época em que a história se passa. No caso de *Desmundo*, a vida e escolhas sofridas de uma mulher no século XVI.

A questão da objetividade está relacionada ao foco narrativo porque, numa narração em primeira pessoa, o leitor não tem segurança quanto à veracidade do narrado, pois o que se tem são as impressões, os sentimentos, a visão e a interpretação do mundo de uma *personagem específica*. Essa, talvez, não corresponda à realidade dos fatos, mas não há como saber, portanto não se pode falar em objetividade.

Dessa forma, podemos afirmar que esse romance se encaixa no novo gênero de narrativas históricas, que são marcadas pela interpretação e pelo questionamento de fatos e personagens históricos.

4.2. O romance histórico de Edith Wharton

Quando eu era jovem, tive a impressão de que o grupo em que cresci era como se fosse um recipiente vazio no qual não se derramaria nenhum vinho novo. Agora vejo que um de seus usos foi o de preservar as poucas gotas de uma velha safra, excelente demais para ser apreciada por um paladar jovem. (Edith Wharton)

Edith Wharton é vista por grande parte dos críticos literários de seu país como o maior nome da literatura feminina americana da primeira metade do século XX. Seus contos e romances escritos ao longo do século XIX são vistos por estudiosos como James Miller e Robert Hayden como pertencentes ao movimento literário denominado *Realismo*, que ganha forças após a Guerra Civil americana, graças ao rápido crescimento industrial. Esse período é definido por Howells como “the truthful treatment of material”⁹ (HAYDEN, 1973, p. 285C). No entanto, não é com a “verdade” que a autora está preocupada e sim com a idéia de “to represent the equally desperate inner conflicts of a woman in a personally tragic yet not unusual situation” (HAYDEN, 1973, p. 285C).¹⁰

Wharton interessava-se por descrever hábitos e costumes de Nova Iorque e através desse procedimento “reconstruir a cidade de seus pais” que ela descrevia como “uma cidade aprisionada em grades, sem torres, pórticos, fontes ou perspectivas, obstinada em sua mortal uniformidade mesquinha e feia” (AUCHINCLOSS, 1960, p. 53), portanto ao escrever sobre Nova Iorque e, conseqüentemente, sobre os Estados Unidos, esta autora mantinha um olhar crítico sobre a vida social e política de sua nação, principalmente no que se refere ao destino das mulheres.

O romance histórico de Edith Wharton aproxima-se dos romances históricos tradicionais, que são aqueles nos quais “o autor tenta reconstruir pela ficção (...) cada detalhe do episódio que enfoca, numa espécie de reescritura do discurso histórico (...) levantando fatos, hábitos, costumes e práticas culturais” (PELLEGRINI, 1999, p.116).

⁹ A verdadeira descrição da realidade. (tradução livre)

¹⁰ Representar os conflitos internos desesperados de uma mulher dentro um mundo trágico, contudo em uma situação não incomum. (tradução livre)

“My dear Duchess! You’ve been looking for us? I’m sorry. I had carried everybody off to my son’s study to see this extraordinary new thing – this telephone, as they call it. I brought it back with me the other day from the States. It’s a course, it’s no novelty. In America they’re already talking from one town to another – yes, actually!” (*The buccaneers*, p. 284)¹¹

Contudo, ao construir suas protagonistas, Edith Wharton foge a essa regra, narrando sobre mulheres que não se encaixam nos padrões sociais esperados pela sociedade da época em que estão inseridas, como é o caso da protagonista da obra estudada, Annabel St. George.

“It’s not that she’s [Annabel] *stupid*, you know, my dear”, the Dowager avowed to her old friend Miss Jacky March, “but she puts one out, asking the reason of things that have nothing to do with the upper servants, but only comes in for dessert. What would happen next, as I said to her, in a house where the housekeeper *did* take her meals with the upper servants? That sort of possibility never occurs to the poor child; yet I really can’t call her stupid. I often find her with a book in her hand. I think she thinks too much about things that oughtn’t to be thought about”, wailed the bewildered Duchess. (*The buccaneers*, p. 204-205)¹²

Portanto, Edith Wharton preocupa-se em reconstruir um passado, narrando fatos, costumes e episódios que traduzam a sociedade sobre a qual está escrevendo, mas dá-se a liberdade de criar personagens femininas que em nada representam a tradicional sociedade estadunidense ou inglesa. A autora não quer resgatar a pátria idealizada dos românticos e sim

¹¹ “Minha querida Duquesa! Esteve procurando por nós? Sinto muito. Levei todos ao escritório do meu filho, para verem esta coisa nova extraordinária... este telefone, como chamam. Eu trouxe comigo dos Estados Unidos, outro dia. É um brinquedo curioso; mas para você, é claro, não é novidade. Na América já falam de uma cidade para outra... sim, de verdade!”

¹² “Não que ela [Annabel] seja *burra*, sabe, minha querida – confessara a Duquesa Viúva à sua velha amiga srta. Jacky March – mas ela desconcerta qualquer pessoa, perguntando a razão de coisas que não têm nada a ver com razões... tais como por que a governanta não faz as refeições com os criados superiores, mas somente entra para a sobremesa. O que aconteceria depois, eu lhe disse, numa casa em que a governanta *fizesse* as refeições com os criados superiores? Esse tipo de situação nunca ocorre à pobre criança; contudo, eu realmente não posso chamá-la de burra. Frequentemente encontro-a com um livro na mão. Acho que pensa demais em coisas sobre as quais não se deve pensar” - lamentou atônita a Duquesa. (tradução livre)

mostrar as injustiças e imposições de uma sociedade cheia de valores, embora rica em hipocrisia, usando para isso de um nacionalismo crítico.

4.2.1. A invasão das piratas: o enredo de *The buccaneers*

Ah, os piratas! Os piratas!
 A ânsia do ilegal unido ao feroz,
 A ânsia das coisas absolutamente cruéis e abomináveis,
 Que róí como um cio abstrato os nossos corpos
 franzimos,
 Os nossos nervos femininos e delicados,
 E põe grandes febres loucas nos nossos olhares vazios!
 (Fernando Pessoa)

Como vimos, a história de *The buccaneers* versa sobre cinco jovens, sendo quatro americanas e uma brasileira, pertencentes às famílias Closson, St. George e Elmsworth. Como filhas de novos-ricos que ganham a vida em Wall Street, as moças, apesar de bonitas e educadas, não conseguem ser aceitas na conservadora sociedade novaiorquina do século XIX, buscando refúgio em Londres.

Nos romances históricos, o enredo é uma das categorias mais importantes, afinal, é através dele que a ação se desenvolve e é exatamente a ação a parte central nesse tipo de narrativa. As personagens aparecem com o intuito de fazer a trama andar num determinado espaço e tempo.

No caso de *The buccaneers*, a narrativa mantém-se tradicional quanto a esta categoria narrativa, uma vez que a autora separa a obra em partes que ela chama de “livros”, o que acaba por corresponder com cada uma das divisões do enredo.

Logo nos sete primeiros capítulos, as personagens principais são apresentadas, parte que a autora chama de *book one*.

As regards hair and complexion, there could be doubt; Virginia, all rose and pearl, with sheaves of full fair hair heaped above her low forehead,

was as pure and luminous as an apple-blossom. But Lizzy's waist was certainly at least an inch smaller (some said two), Lizzy's foot – ah, where in the world did an upstart Emsworth get that arrogant instep? Yes; but it was some comfort to not that Lizzy's complexion was opaque and lifeless compared to Virginia's, and that her fine eyes showed temper, and would be likely to frighten the young men away. (*The buccaneers*, p. 6 - 7)¹³

A complicação ou motivo desequilibrador da narrativa apresenta-se nos capítulos seguintes reunidos no *book two*, quando as jovens americanas excluídas da tão almejada sociedade americana são levadas pelas mães a passar uma temporada em Londres. Lá, aceitas socialmente e intituladas de “beldades” acabam por arranjar casamentos nobres, mudando para sempre a vida de cada uma das cinco amigas, principalmente de Annabel St. George, a protagonista.

To Lady Richard Marable the Thames-side cottage offered a happy escape from her little house in London, where there were always duns to be dealt with, and unpaid servants to be coaxed to stay. (...) There was not ounce of jealousy in Conchita's easy nature. She was delighted with the success of her friends, and proud of the admiration they excited. “We've each got our own line”, she said to Lizzy Elmsworth, “and if we only back each other up we'll beat all the other women hands down. (...) If we stick to the rules of the game, and don't play any low-down tricks on each other (“Oh, Conchita”, Lizzy protested, with a beautiful pained smile), we'll have all London in our pocket next year”. (*The buccaneers*, p. 128 -129)¹⁴

¹³ Em relação ao cabelo e à pele, não poderia haver dúvida: Virginia, toda rosa e pérola, com fartos tufos de cabelo louro presos sobre a testa, era tão pura e luminosa como uma macieira em flor. Mas a cintura de Lizzy era certamente pelo menos uma polegada menor (alguns diziam duas), as sobrancelhas escuras de Lizzy – ah, onde esses arrivistas arranjaram tão arrogante dorso? Sim; mas era um alívio notar que a pele de Lizzy era opaca e sem vida, se comparada à de Virginia, e que seus olhos mostravam mau humor e certamente assustariam os rapazes.

¹⁴ Para Lady Richard Marable, o chalé à margem do Tâmesa oferecia uma escapada feliz de sua casa em Londres, onde havia sempre credores com quem lidar e empregados não pagos a serem adulados para permanecer. (...) Não havia o menor ciúme na natureza afável de Conchita. Ela estava encantada com o sucesso das amigas e orgulhosa da admiração que provocavam. “Conseguimos a nossa própria posição”, disse ela para Lizzy Elmsworth, “e se nos apoiarmos mutuamente suplantaremos inteiramente todas as outras mulheres. Se seguirmos as regras do jogo e não fizermos nenhuma trapaça uma com a outra, (“Oh, Conchita”, protestou Lizzy, com um belo e magoado sorriso) teremos toda Londres aos nossos pés no próximo ano”. (tradução livre)

O livro três - *book three* - apresenta o desenvolvimento da história, após os casamentos, período em que a rotina inglesa reflete de modo diferente na vida e nos desejos de cada uma das moças, vida que Nan parece não querer se adaptar.

“Annabel Tintagel”, she said slowly: “Who *is* Annabel Tintagel?”

The question was one which she had put to herself more than once during the last months, and the answer was always th same she did not know. Annabel Tintagel was a strange figure with whom she lived, and whose actions she watches with a cold curiosity, but with whom she had never arrives at terms of intimacy, and never would. Of that she was now sure. (*The buccaneers*, p. 198 - 199)¹⁵

Na última parte – *book four* – há o desenlace, no qual a situação de Annabel tomará um novo rumo, escolhido por ela. Ela decide fugir de seu marido, o Duque de Tintagel, com o qual mantinha um casamento sem amor e sem filhos, refugiando-se na Itália, onde pretendia esperar por Guy Thwarte, em quem encontrara o verdadeiro amor e com quem esperava poder viver longe da sociedade inglesa. Nan não teve dúvidas em abandonar tudo quando percebeu que o amor existia. Decide sair da Inglaterra para evitar que suas amigas tivessem motivo para sentirem-se envergonhadas ou constrangidas. A narrativa termina com a partida de Nan, marcando o enredo como característico da literatura de mulheres, uma vez que ele traça a busca de uma personagem feminina pela felicidade, mesmo quando essa vai contra a sociedade e valores “morais” impostos às mulheres de sua época. Nesse sentido, *The buccaneers* aproxima-se de *Desmundo*, pois ambas as obras têm como enredo a trajetória de duas moças que em países diferentes dos seus de origem, precisam sozinhas enfrentar uma sociedade patriarcal em busca de realização pessoal e amorosa.

Weeping, as the guard blew his whistle for the third time, she let go of the governess, lunged at the steps of the carriage, and climbed aboard. A

¹⁵ “Annabel Tintagel”, disse lentamente: “Quem *é* Annabel Tintagel?”. A pergunta era a que fizera para si mesma mais de uma vez durante os últimos meses, e a resposta era sempre a mesma: ela não sabia. Annabel Tintagel era uma figura estranha com a qual ela convivia, e cujas ações observava com fria curiosidade, mas com a qual ela nunca chegara à intimidade, e nunca chegaria. Disso agora tinha certeza. (tradução livre)

second later, she learned from the open window of the compartment and waved, in tears and smiles, as with a deep laborious chug, chug the train began to move. (...) At the exit to the Strand, she drew herself erect, put her hand up to push back the hair that was escaping beneath her hat brim but fluffed it out instead, and aimed her furled umbrella upward. With a weary flick of his whip, a cabman set his horse clomping toward her in recognition of a signal. Another observer might have seen a female warrior raising a sword to lead the remnants of an army to battle. (*The buccaneers*, p. 405 - 406) ¹⁶

Toda a história é contada de forma linear. A narrativa começa no ano de 1875 e termina aproximadamente sete anos depois. Ao longo da história, há alguns marcadores temporais que nos permitem perceber a passagem do tempo, sem que haja a necessidade de apresentá-lo de forma direta, usando apenas datas.

On a June afternoon of the year 1875, one of the biggest carriages in London drew up before one the smallest houses in Mayfair (...) (*The buccaneers*, p. 77) ¹⁷

Three summers ago at Runnymede, when Mrs. St. George and Mrs. Elmsworth had come downstairs in the bungalow to learn that while they dozed the afternoon (...) (*The buccaneers*, p. 323) ¹⁸

“I’m not coming out next year – I’m only sixteen”, Nan protested. (*The buccaneers*, p. 11) ¹⁹

¹⁶ Chorando, quando o guarda tocou o apito pela terceira vez, ela se soltou da governanta, pulou para os degraus do vagão e subiu a bordo. Um segundo mais tarde, debruçou-se na janela aberta do compartimento e acenou, entre lágrimas e sorrisos, enquanto um profundo e penoso ruído agitou o trem, que começou a se movimentar. (...) Na saída para o Strand ela colocou-se ereta, ergueu a mão para arrumar o cabelo que fugia sob a aba do chapéu, mas, em vez disso, afofou-o e apontou para a cima a sua sombrinha enrolada. Com um cansado estalido do chicote, um cocheiro parou o cavalo dirigindo-se a ela atendendo ao sinal. Um outro observador poderia ter visto uma guerreira erguendo uma espada para conduzir ao combate os remanescentes de um exército.

¹⁷ Numa tarde de junho do ano de 1875, uma das maiores carruagens de Londres parou em frente a uma das menores casas de Mayfair (...)

¹⁸ Três verões antes em Runnymede, quando as sras. St. George e Elmsworths desceram naquela tarde no bangalô souberam que enquanto cochilavam (...)

¹⁹ “Eu não vou ser apresentada no ano que vem... só tenho dezesseis”, protestou Nan. (tradução livre)

“She never lets me forget that I’m younger and more ignorant”, Nan fumed as she jounced about in a stuffy, crowded eastbound omnibus (...) “But I am twenty-three years old” (...) (*The buccaneers*, p. 379)²⁰

Portanto, o enredo de *The buccaneers* marca esse romance como sendo histórico, pois retoma a História dos Estados Unidos e a de Londres do final do século XIX e podemos considerar essa obra, quando comparada a *Desmundo*, mais tradicional quando nos referimos não só às categorias narrativas, mas também na questão do romance histórico, uma vez que Edith Wharton tenta recriar sem grandes alterações a sociedade dos dois países citados. Quanto à questão da literatura de mulheres, o enredo desta obra é justamente o tema preferido desse tipo de literatura, a questão da mulher, seus sonhos e desejos *versus* suas obrigações e imposições sociais.

4.2.2. Bucaneiras: as mulheres de Edith Wharton

Costei, ch'è tra le donne un sole, In me, movendo de' begli occhi i rai, Cria d'amor pensieri...²¹ (Petrarca)

A história criada por Edith Wharton traz como tema central a questão da mulher oitocentista. A trama de *The buccaneers*, assim como a de *Desmundo*, gira em torno de uma protagonista, Annabel St. George. Suas aspirações, seus desejos e sua busca pelo seu verdadeiro “eu” levam-na a momentos de dor e incompreensão que só são desfeitos quando ela decide abandonar a “boa” reputação de Duquesa de Tintagel e voltar a ser somente Nan. Pupila de Laura Testvalley, governanta inglesa de origem italiana, Nan aprenderá valores que não encontrou em sua família e perceberá que para ser ela mesma deverá abdicar de muitas outras coisas, muitas vezes por uma única razão, o fato de ser mulher.

²⁰ “Ela nunca me deixa esquecer que sou mais nova e mais ignorante”, enfurecia-se Nan, enquanto se sacudia em um abafado e apinhado ônibus em direção ao leste (...) “Mas tenho vinte e três anos (...)”

²¹ “Essa mulher, que entre as mulheres é um sol, Em mim, movendo dos belos olhos os raios, Cria pensamentos de amor...”. (tradução livre)

A obra em questão é rica em personagens femininas que vêm representar tipos de mulheres diferentes movidas por valores díspares. Wharton criou mulheres que muito bem souberam adaptar-se à sociedade patriarcal, bem como também mostrou-nos as mulheres que eram obrigadas a seguir caminhos com os quais não concordavam. Nan St. George difere-se dessas, uma vez que não aceita participar de uma sociedade que de uma forma ou de outra a obriga a viver sobre regras, nas quais não encontra valores. Annabel quer ter o direito de sonhar com um mundo que as poesias lhe trazem. No entanto, a sociedade na qual está inserida exigia dela e das demais mulheres uma postura de mãe e esposa, como nos apresenta Maria Ângela D’Incao.

Um sólido ambiente familiar, o lar acolhedor, filhos educados e esposa dedicada ao marido, às crianças e desobrigadas de qualquer trabalho produtivo representavam o ideal de retidão e proibidade, um tesouro social imprescindível. (D’INCAO, 2000, p. 222)

As cinco moças, que deixam os Estados Unidos em busca de aceitação social, chegam a Londres e recebem o título de “piratas”, ao qual o nome da obra faz menção. *Bucaneiras* seria uma referência ao fato de elas chegarem à Inglaterra em busca de matrimônio e acabarem por casar-se com os nobres mais cobiçados da capital inglesa, ou seja, elas “usurpam” os melhores partidos ingleses.

Yes – there was, as Jacky March had reason to know. Her own charm had been subtler and more discreet, and in the end it had failed her, but the knowledge that she had possessed it gave her a feeling of affinity with this new band of marauders, social aliens though they were: the wild gipsy who had captured Dick Marable, and her young friends who, two years later, had come out to look over ground, and to their own capturing. (*The buccaneers*, p. 83)²²

²² Sim – havia, como Jacky March sabia com certeza. O seu próprio charme fora mais sutil e mais discreto, e ao final falhara, mas o conhecimento que adquiriu deu-lhe um sentimento de afinidade com esse novo bando de saqueadores, de forasteiras sociais – a selvagem cigana que capturou Dick Marable, e suas jovens amigas que, dois anos depois, vieram examinar o terreno e efetuar a sua própria captura.

Yes; Annabel supposed it was that. Fashionable London had assimilated with surprising rapidity the lovely transatlantic invaders. (*The buccaneers*, p. 200)²³

“Yes, an American. But they behave so oddly. Like pirates”. (*The buccaneers*, p. 334)²⁴

“She, she, she - ! And what about *me*? Look at what you’re doing to *me*!” Sir Helmsley, shaking with bitterness, subsided, panting; then rose in a new crescendo. “You! You would desert; you would have Honourslove go to a child by an - an – an American? A woman with no scruples? One of those damned pirates?” (*The buccaneers*, p. 389)²⁵

Além de Annabel, as demais personagens femininas contribuem também para entendermos a condição da mulher no século em questão e, como dito anteriormente, cada uma delas soube a sua maneira adaptar-se ao esperado das mulheres pela sociedade.

A mais irreverente personagem feminina é Conchita Closson, jovem brasileira que vivia em Nova Iorque e amiga das meninas St. George. Ela é responsável pela aceitação que essas conseguem na sociedade americana e também é devido a ela que as jovens decidem passar uma temporada em Londres. Conchita é uma jovem de dezoito anos que chama a atenção das outras mulheres, e também dos homens, por sua postura e aparência.

At present Miss Closson’s head was too small, her neck too long, she was too tall and thin, and her hair – well, her hair (oh, horror!) was nearly red. And her skin was dark, under the powder which (yes, my dear – at eighteen!) Mrs. St. George was sure she applied to it; and the combination of red hair and sallow complexion would have put off

²³ Sim; Annabel supunha que era isso. A Londres da moda assimilara com surpreendente rapidez as adoráveis invasoras transatlânticas.

²⁴ “Sim, uma Americana. Mas elas se comportam de forma tão esquisita. Como piratas”.

²⁵ “Ela, ela, ela... E *eu*? E quanto a *mim*?” Sir Helmsley, tremendo de amargura, deixou-se cair arfando; depois se reergueu num novo ímpeto. “Você! Você abandonaria; você deixaria Honorslove por uma criança, por uma... uma... uma americana? Uma mulher sem escrúpulos? Uma daquelas miseráveis piratas?” (tradução livre)

anybody who had heard a description of them, instead of seeing them triumphantly embodied in Conchita Closson. (*The buccaneers*, p. 8)²⁶

Conchita casa-se com Ricardo Marable, um jovem nobre inglês, que vive nos Estados Unidos por ser visto pelos seus familiares como alguém de “temperamento difícil”, um eufemismo para arruaceiro e encrenqueiro. O casamento ocorre às pressas e levanta a suspeita de “ter sido necessário”. Após o enlace, mudam-se para Londres e Conchita transforma-se em uma nova mulher, tanto física quanto psicologicamente. Nan admira a amiga, que apesar de todos os problemas financeiros e pessoais que enfrenta, apresenta-se sempre bonita e animada.

Annabel greeted her visitor with a smile. Ever since Conchita’s first appearance on the verandah of the Grand Union, Annabel’s admiration for her had been based on a secret sympathy. Even then the dreamy indolent girl had been enveloped in a sort of warm haze unlike the cool dry light in which Nan’s sister and the Elmsworth moved. And Lady Dick, if she had lost something of that early magic, and no longer seemed to Nan to be made of rarer stuff, had yet ripened into something more richly human than the others. A warm fruity fragrance, as of peaches in golden sawdust, breathed from her soft plumpness, the smile which had a way of flickering between her lashes without descending to her lips. (*The buccaneers*, p. 247 - 248)²⁷

A união passa a ser de aparências, uma vez que tanto ela quanto o marido mantêm relacionamentos amorosos fora do casamento. A senhorita Clossom ao tornar-se a senhora Dick Marable acaba personificando a hipocrisia da sociedade inglesa, que prega a importância do casamento ao mesmo tempo em que aceita os “desvios” que aconteçam dentro dele.

²⁶ No momento, a cabeça da Srta. Closson era muito pequena e o pescoço muito comprido, ela era alta e magra demais, e o seu cabelo – bem, o cabelo dela (que horror!) era praticamente vermelho. E sua pele era escura sob a maquiagem que (sim, minha querida, com dezoitos anos!) a sra. St. George tinha certeza que ela usava; e a combinação de cabelo vermelho e pele pálida teria afastado alguém que escutasse essa descrição, ao invés de vê-la triunfantemente personificada em Conchita Closson.

²⁷ Annabel saudou a visitante com um sorriso. Desde a primeira aparição de Conchita na varanda do Grand Union a admiração de Annabel por ela fora baseada numa simpatia secreta. Mesmo naquela época a indolente e sonhadora menina estivera envolta numa espécie de bruma quente, diferente da luz fria e seca na qual a irmã de Nan e as Elmsworth se movimentavam. E lady Dick, se perdera algo da antiga magia e não mais parecia a Nan ser feita de uma substância rarefeita, transformara-se em algo mais nitidamente humano do que as outras. Uma cálida fragrância de frutas, como a de pêssegos em serragem dourada, fluía da sua ligeira obesidade, dos cachos avermelhados do cabelo, do sorriso que tinha um jeito de tremular entre os cílios sem descer até os lábios. (tradução livre)

(...) Conchita added with her lazy laugh. “Dick’s enough of a detrimental for me. What I’m looking for is a friend with a settled income that he doesn’t know how to spend”. (*The buccaneers*, p. 109)²⁸

As irmãs Elmsworth também são personagens femininas expressivas. Enquanto Lizzy, a irmã mais velha, coloca-se ao lado de Virginia St. George em beleza e graça, Mabel se parece com Nan. Lizzy Elmsworth é morena e apresenta-se ao longo da narrativa como persuasiva e manipuladora. Casa-se com Heitor Robinson, um jovem membro do partido Conservador. É o casal Robinson que articula o golpe final contra o casamento de Annabel com o Duque de Tintagel, pois Lizzy sonha entrar para a aristocracia inglesa. Para tanto, pensa em casar a irmã viúva com o Duque abandonado.

(...) even Lizzy Elmsworth, though she was so much cleverer at concealing her thoughts, was not really simple and natural; she merely affected unaffectedness. (*The buccaneers*, p. 10)²⁹

“But just how do you bring Mabel and the Duke together?”
Lizzy chose to overlook the personal pronoun. “You remember that funny little Jacky March? (...) She will naturally mention Mabel to the Dowager Duchess. That comes first”. (*The buccaneers*, p. 370-371)³⁰

Diferentemente de Lizzy e assim como Nan, Mabel Elmsworth fica à margem da irmã, já que não possui uma “beleza estonteante”. Mabel voltou com os pais para os Estados Unidos logo após o casamento de Virginia com Seadown e casa-se com Caleb Whittaker, um homem muito rico e bem mais velho do que ela. Fica viúva muito cedo e volta a Londres para rever a irmã e as amigas de juventude. A presença de Mabel estimula Lizzy a “preparar” o

²⁸ (...) acrescentou Conchita com um sorriso preguiçoso. “Dick já é um prejuízo bastante para mim. O que estou procurando é um amigo com uma renda estabelecida que não saiba como gastar”.

²⁹(...) mesmo Lizzy Elmsworth, embora mais esperta em camuflar seus pensamentos, não era verdadeiramente simples e natural. Ela apenas fingia não ser afetada.

³⁰ “Mas como você pretende reunir Mabel e o Duque?” Lizzy preferiu passar por cima do pronome pessoal. “Você se lembra daquela engraçada e pequena Jacky March? (...) Ela naturalmente mencionará Mabel para a Duquesa Viúva. Isso é o primeiro passo”. (tradução livre)

casamento da irmã com o Duque de Tintagel, abandonado por Nan, mas Mabel não sabe dos planos de Lizzy. Mabel aceita as imposições sociais e familiares quase instantaneamente, sem questioná-las. No entanto, é apresentada como uma jovem inteligente e apaixonada por arte. Ela representa a mulher que cumpre os papéis sociais esperadas para as mulheres, a de ser boa mãe e esposa passiva.

“I never realized Mabel was so cultured till I saw these!” Mrs. Elmsworth retrieved the morocco-bound portfolio of newspaper cuttings, compiled by her social secretary, which her guests had been examining. “If I do say so myself, I always made a point of her and Lizzy not getting eye-wrinkles by reading too much. But from a child she was quick to get the gist of a thing – music, art, whatever. People said she married Mr. Whittaker for his money, but it was for the chance to *do things...*” (*The buccaneers*, p. 326 – 327)³¹

As irmãs St. George repetem a fórmula da família Elmsworth, enquanto Virgínia, ou *Jinny*, como é chamada pelas amigas e familiares, atrai todos os olhares por sua “beleza estonteante”, Annabel sente-se oprimida e inferior. Virgínia é muito bonita e seus cabelos loiros e sua pele clara marcam-na como uma “verdadeira beldade”, mas não é dotada do que a irmã chama de “espírito crítico”, preocupa-se apenas com sua posição social. Em Londres, casa-se com Lorde Seadown, herdeiro do título de Marquês. Nan a admira, pois Jinny consegue atrair todos os olhares, inclusive os dos conservadores ingleses.

Virginia was all that her junior longed to be: perfectly beautiful, completely self-possessed, calm and sure of herself. (*The buccaneers*, p. 9)³²

³¹ “Eu nunca percebi que Mabel era tão culta, até ver isto!” A sra. Elmsworth retomou a pasta de encapada de marroquin, de recortes de jornal compilados por sua secretária, que as convidadas haviam examinado. “Eu mesma posso garantir que sempre insisti com ela e com Lizzy para não arranjam rugas nos olhos por lerem demais. Mas desde criança ela era rápida em captar a essência das coisas, música, arte, o que fosse. As pessoas diziam que ela se casou com o Sr. Whittaker pelo dinheiro, mas foi pela chance de *fazer* coisas...”

³² Virgínia era tudo que a mais nova ansiava ser: de uma beleza perfeita, totalmente autoconfiante, calma e segura de si. (tradução livre)

Contudo, a opinião de Nan sobre a irmã muda ao longo da narrativa e ela passa a ver Jinny de forma diferente. Annabel afirma que Virginia é superior a ela em beleza e autoconfiança, mas diz sentir pena, por ela viver em um mundo reduzido às aparências.

Nan was silent. She knew that Virginia's survey of the world was limited to people, the clothes they wore, and the carriages they drove in. Her own universe was so crammed to bursting with wonderful sights and sounds that, in spite of her sense of Virginia's superiority – her beauty, her ease, her self-confident - Nan sometimes felt a shamefaced pity for her. It must be cold and lonely, she thought, in such an empty colourless world as her sister's. (*The buccaneers*, p. 110)³³

Annabel St. George e sua governanta formam as personagens centrais da obra de Wharton, pois são personagens redondas que vão se transformando ao longo da narrativa e não nos permitem saber, antes do fim da obra, qual será o destino que seguirão. Por serem complexas e questionadoras, cada uma a sua maneira, é que atraem a atenção da sociedade inglesa. Laura Testvalley ensina a Nan sobre poesia, amor, contratos sociais, mas principalmente, ensina a pupila como pensar por si própria.

By the time she reached her late thirties, Laura had found impossible, on her English earnings, to keep the grandmother (...) her own infirm mother in supporting an invalid brother and married sister with six children (...) Laura was sure that it was not her vocation to minister to others, but she had been forced into the task early, and continued in it from family pride – and because, after all, she belonged to the group, and the Risorgimento and the Pre-Raphaelites were her chief credentials. And so she had come to America.

“If I'd been a man”, she sometimes thought, “Dante Gabriel might not have been the only cross in the family”. (*The buccaneers*, p. 33)³⁴

³³ Nan ficou em silêncio. Sabia que a visão de mundo de Virginia era limitada às pessoas, às roupas que usam e às carruagens com as quais são conduzidas. O seu próprio universo era tão abarrotado de maravilhosas visões e sons que, apesar do senso de superioridade de Virginia – sua beleza, seu desembaraço, sua autoconfiança - Nan, às vezes, sentia por ela uma compaixão envergonhada. Deve ser frio e solitário, pensava ela, um mundo vazio e sem cor como o da irmã. (tradução livre)

³⁴ Quando ela se aproximara dos quarenta anos, Laura descobrira ser impossível, com os seus ganhos ingleses, manter a avó (...) e ajudar a sua própria mãe enferma a sustentar um irmão inválido e uma irmã casada com seis

Nan, no início da narrativa, aos dezesseis anos de idade, não sabe ao certo que caminho pretende seguir e, por muitas vezes, é levada pela irmã e pelas amigas a caminhos que não gostaria de trilhar. Ela não tem como meta de vida o casamento, não sofre por não ser aceita nos círculos sociais de Nova Iorque, mas preocupa-se com a irmã, pois sabe que isso é importante para ela. Nutre por Jinny grande admiração.

Nan, whose whole life was a series of waves of the blood, hot rushes of enthusiasm, icy chills of embarrassment and self-depreciation, looked with envy and admiration at her goddess-like elder. (*The buccaneers*, p. 9)³⁵

Mas as opiniões de Nan vão se alterando ao longo da história e ela passa a questionar os valores que lhe são apresentados. Como vimos anteriormente, chega a sentir-se envergonhada pela irmã que tão fortemente se prende aos laços sociais. Annabel afirma que parecem existir três delas e que não sabe qual representa seu verdadeiro “eu”. A “primeira Annabel” é aquela que passou a infância e a adolescência em Nova Iorque, que nutria sonhos e não pensava em padrões sociais, pois sequer os conhecia. A “segunda Annabel” nascera após seu casamento com o Duque de Tintagel, pois percebera que suas funções de duquesa a faziam sentir-se vazia e solitária e o amor que achou sentir por Ushant, seu marido, não era verdadeiro, pois havia percebido que ele a via apenas como “mãe de futuros duques”. A “terceira Annabel” é aquele que nasceria se ela conseguisse se livrar das amarras sociais e viver feliz com o homem que amava e que a respeitava como era, Guy Thwarte.

There was another perplexing thing about her situation. She was now, to all appearances, Annabel Tintagel, and had been so for over two years; but before that she had been Annabel St. George, and the figure of Annabel St. George, her face and voice, her likes and dislikes, her

filhos (...). Laura tinha certeza de que não era sua vocação ensinar os outros, mas fora forçada a essa tarefa bem cedo, e continuava nela para orgulho da família – porque, apesar de tudo, ela pertencia ao grupo do qual o *Risorgimento* e os pré-rafaelitas eram as principais credenciais. E assim ela viera para a América. “Se eu tivesse sido homem”, pensava ela algumas vezes, “Dante Gabriel não teria sido o único símbolo da família”.

³⁵ Nan, cuja vida toda era uma série de ondas de sangue, rubores de entusiasmo e temores gelados de embaraço e autodepreciação, olhava com inveja e admiração para a irmã mais velha, como se visse uma deusa. (tradução livre)

memories and moods, all that made up her tremulous little identity, though still at the new Annabel's side, no longer composed the central Annabel, the being with whom this strange new Annabel of the Correggio room at Longlands, and the Duchess's private garden, felt herself really one. There were moments when the vain hunt for her real self became so perplexing and disheartening that she was glad to escape from it into the mechanical duties of her new life. But in the intervals she continued to grope for herself, and to find no one. (*The buccaneers*, p. 199)³⁶

“Because I'm not Annabel you used to know. I'm a strange woman, strange even to myself, who goes by my name. I suppose in time I'll get to know her, and learn how to live with her”.

The angry child had been replaced by a sad but self-controlled woman, who appeared to Guy infinitely farther away and more inaccessible than the other. (*The buccaneers*, p. 267)³⁷

Edith Wharton, através dos questionamentos de Nan, levanta discussões sobre a situação da mulher no fim do século XIX. Os direitos e deveres que cabe a elas, não deixando de retratar a condição feminina nas mais diversas áreas, assim como sua “natural” necessidade de submissão.

A senhora St. George, mãe de Nan e Jinny, é casada com o “coronel” Tracy St. George, homem que ganha dinheiro na bolsa de valores. Enquanto a senhora St. George, de quem os leitores não sabem o primeiro nome, e suas filhas permanecem no Hotel Grand Union, o cel. St. George passa os dias em Saratoga assistindo a corridas de cavalo. Cada vez que vence nas corridas ou ganha dinheiro na bolsa participa de “orgias com damas de nenhuma reputação”. A senhora St. George conhece as atitudes de seu marido e sabe que todas as vezes que ele lhe traz uma jóia é porque precisa do “perdão” e da cumplicidade dela.

³⁶ Havia outro fato desconcertante a respeito de sua situação. Para todos os efeitos, ela agora era Annabel Tintagel, e isso já decorridos mais de dois anos; mas antes fora Annabel St. George, e a figura de Annabel St. George, seu rosto e sua voz, suas simpatias e antipatias, lembranças e humores, tudo o que constituía a sua pequena e oscilante identidade, embora ainda lateralmente nesta nova Annabel central, o ser ao qual esta nova e estranha Annabel da sala Corregio em Longlands e do jardim privado da Duquesa, sentia-se realmente integrada. Havia momentos em que a busca vã do seu verdadeiro “eu” tornava-se tão desconcertante e desalentadora, que ela ficava feliz em escapar disso através dos deveres mecânicos de sua nova vida. Mas nos intervalos continuava a buscar sem encontrar nada.

³⁷ “Porque eu não sou mais a Annabel que você conheceu. Sou uma mulher estranha, estranha até para mim mesma, que atendo por este nome. Suponho que com o tempo chegarei a conhecê-la melhor e aprenderei a conviver com ela”. A criança zangada havia sido substituída por uma mulher autocontrolada e triste, que pareceu a Guy infinitamente mais distante e mais inacessível do que a outra. (tradução livre)

She soon wearied of the show, and would have been glad to be back rocking and sipping lemonade on the hotel verandah; yet, when the Colonel helped her into the carriage, suggesting that if she wanted to meet the new governess it was time to be off, she instantly concluded that the widow at the Congress Springs Hotel, about whom there was so much gossip, had made a secret sign, and was going to carry him off to the gambling-rooms for supper – if not worse. But, when the Colonel chose, his arts were irresistible, and in another moment Mrs. St. George was driving away alone, her heart heavy with this new anxiety superposed on so many others. (*The buccaneers*, p. 38)³⁸

Mrs. St. George knew then that the time for further argument was over. The letter of credit, a vaguely understood instrument which she handled as though it were an explosive, proved that his decision was irrevocable. The pact with Mr. Closson had paid for the projected European tour, and would also, Mr. St. George bitterly reflected, help to pay for the charter of the steam yacht, and the champagne orgies on board, with ladies in pink bonnets. At this was final, unchangeable, and she could only exhale her anguish to her daughters and their governess. (*The buccaneers*, p. 88)³⁹

No entanto, é através de Annabel St. George que a autora consegue mostrar-nos a situação de uma mulher que não consegue aceitar os padrões de comportamento e as imposições morais que lhe são apresentadas. No início da narrativa, Nan apresenta-se como uma menina ingênua e sonhadora, características que a levarão a se encantar por Ushant e, ao mesmo tempo, farão com que ela perceba que ele não é o homem que ela deseja para sua vida.

³⁸ Ela logo se cansava do espetáculo e gostaria de retornar à cadeira de balanço e à limonada na varanda do hotel; no entanto, quando o coronel a ajudara a entrar na carruagem, sugerindo que, se ela quisesse receber a nova governanta era hora de partir, ela imediatamente concluiu que a viúva rica que estava hospedada no *Hotel Congress Springs*, a respeito de quem havia muito falatório, fizera-lhe um sinal secreto e iria carregá-lo para a ceia nos cassinos, suas habilidades eram irresistíveis, e no momento seguinte a sra. St. George partia sozinha, o coração pesado com esta nova ansiedade sobreposta a tantas outras.

³⁹ A sra. St. George sabia que depois disso a hora para a discussão havia terminado. A carta de crédito, um instrumento que ela pouco compreendia e que segurava como se fosse um explosivo, provava que a decisão dele era irrevogável. O pacto com o Sr. Closson havia pago a projetada viagem à Europa e ajudaria também, refletiu amargamente a sra. St. George, a pagar o fretamento do iate a vapor e as orgias de *champagne* a bordo, com damas de gorros cor-de-rosa. Tudo isso era definitivo, imutável, e ela podia apenas desabafar sua angústia com as filhas e coma governanta. (tradução livre)

O gosto de Nan por arte e poesia e seu pouco interesse por questões sociais chamaram a atenção de dois homens muito diferentes entre si, Ushant, o Duque de Tintagel e Guy Thwarte, dono de uma propriedade nas terras do ducado, que trabalha como engenheiro civil. Quando Annabel aceita casar-se com o Duque, Guy está viajando ao Brasil onde pretende trabalhar para juntar dinheiro e pagar as dívidas da propriedade da família. Ao conhecer as casas da família Tintagel e as obras de arte que essas possuem, Nan diz poder “escutar o passado em cada uma das paredes”. Foi isso que a atraiu em Ushant, pois achou que ele fosse, como ela, um amante da história e das artes. Quando percebe que estava errada, acha que é “tarde demais para ser feliz”, pois os casamentos são instituições irrevogáveis e o Duque a lembra disso a todo momento, dizendo-lhe principalmente que ela tem por função ser mãe de duques. Ushant não é um homem violento ou cruel, mas sim um homem apegado demais aos valores sociais e aristocráticos, não consegue conceber como alguém pode questioná-los ou pensar em não cumpri-los.

In shouldering these cares, however, he did not expect his wife to help him, save by looking her part as a beautiful and angelically pure young duchess whose only duties consisted in bestowing her angelic presence on entertainments for the tenantry and agricultural prizegivings. (*The buccaneers*, p. 207)⁴⁰

“It’s not a matter for you to argue about, or appeal... for you decide”, he said hoarsely. “You are to come back to Longlands with me now, and you are to live as my wife. You have no choice but to obey... If I have to force you to, I will”. (*The buccaneers*, p. 341 – 342)⁴¹

Mas o retorno de Guy à Inglaterra e a proximidade que passam a ter levam-na a perceber que é a ele que ela ama. A partir de então, sente-se pronta a abandonar tudo, o título, as

⁴⁰ Contudo, ele não esperava que a esposa o ajudasse assumindo essas preocupações, além de cumprir seu papel de jovem duquesa pura e angelical, cujos únicos deveres consistiam em conceber sua angélica presença nos divertimentos para os arrendatários e na entrega dos prêmios de agricultura.

⁴¹ “Não é assunto para você argumentar ou apelar... ou para você decidir”, disse asperamente. “Você deve voltar para *Longlands* comigo agora, e deve viver como minha esposa. Você não tem escolha a não ser obedecer... Se eu tiver que forçá-la, eu farei”. (tradução livre)

amigas e a “boa” reputação que possuía apenas para poder viver esse amor e, enfim, ser feliz. Guy também precisa abdicar de muitas coisas para ficar ao lado de Nan, entre elas, a propriedade da família, o respeito e admiração do pai e sua candidatura ao parlamento. Ele consegue um emprego na Grécia, como engenheiro civil e, após encontrar Annabel na Itália, é para lá que pretende levá-la. Ao lado de Guy, Nan sente-se feliz, pois consegue ser ela mesma sem que haja nenhuma cobrança.

“Oh...” Nan sighed from the sheer joy, however short-lived it must be, of knowing that her deepest feelings were shared. “And all that I care about is in you. I’ve been so lonely – a stranger even to myself for so long... It’s like coming out for cold and darkness into the sunlight... like coming to life...” (*The buccaneers*, p. 383)⁴²

“I wouldn’t feel immoral living with Guy, even before we could marry. I *would* feel immoral if I went back to Ushant, not loving him and having to... produce sons for him”. (*The buccaneers*, p. 395)⁴³

Pode-se perceber, portanto, que Annabel, assim como acontece com Oribela em *Desmundo*, não constitui o padrão de mulher esperado para a época, ou seja, cabia às mulheres do século XIX, realizar-se dentro do casamento e da maternidade, devendo ser submissas e colocando diante de tudo o sucesso do marido e da família. Ambas não procedem assim e isso é uma característica nova no gênero romance histórico.

É de notar que em todas as condutas a jovem não procura ultrapassar a ordem natural e social, não pretende recuar as fronteiras do possível nem operar uma transmutação de valores, contenta-se com manifestar sua

⁴² “Oh!...” Nan suspirou de pura alegria, que entretanto teria vida curta, ao saber que seus sentimentos mais profundos eram correspondidos. “E tudo o que me importa é você. Tenho sido tão solitária... uma estranha até para mim mesma, por tanto tempo... É como se estivesse saindo do frio e da escuridão para a luz do sol... vindo para a vida...”

⁴³ “Eu não me sentiria imoral vivendo cm Guy, mesmo antes que nós pudéssemos nos casar. Eu me *sentiria* imoral se voltasse para Ushant, sem amá-lo e tendo que... produzir filhos para ele”. (tradução livre)

revolta no seio de um mundo estabelecido cujas fronteiras e leis são conservadas (...). (BEAUVOIR, 1980, p. 95)

Annabel abandona a tudo, casa, família, título, para esperar o homem amado na Itália e juntos poderem recomeçar uma vida embasada no amor. Nesse sentido, mais uma vez, a obra de Edith Wharton aproxima-se de *Desmundo*, tendo como final o ideal do “o amor tudo supera”, tão comum ao Romantismo, aproximando a narrativa dos romances históricos tradicionais.

Contudo, Nan não constitui o estereótipo da mulher oitocentista, o de esposa modelo e boa mãe. Por essa razão, esta personagem fere a verossimilhança externa e coloca mais uma vez *The buccaneers* ao lado da obra de Ana Miranda, por tratarem de forma tão intensa da questão da mulher, pois “a representação do mundo é feita a partir da ótima feminina, portanto, de uma perspectiva diferente (para não dizer marginal), com relação aos textos de autoria masculina”. (XAVIER, 1991, p. 11)

4.2.3. Um olhar sobre o século XIX: o narrador e o tempo

O meu olhar é nítido como um girassol.
Tenho o costume de andar pelas estradas
Olhando para a direita e para a esquerda,
E de vez em quando olhando para trás...
E o que vejo a cada momento
É aquilo que nunca antes eu tinha visto.
(Fernando Pessoa)

Como já visto anteriormente, em *The buccaneers* temos um enredo linear, ou seja, as cenas seguem a seqüência dos acontecimentos, “obedecendo à ordem começo, meio e fim” (MESQUITA, 1994, p.17), marcando dessa forma, o tempo dessa narrativa como predominantemente cronológico.

“I’m not coming out next year – **I’m only sixteen**”, Nan protested. (*The buccaneers*, p. 11)⁴⁴ - grifo nosso

“She never lets me forget that I’m younger and more ignorant”, Nan fumed as she jounced about in a stuffy, crowded eastbound omnibus (...) “**But I am twenty-three years old**” (...) (*The buccaneers*, p. 379)⁴⁵ - grifo nosso

A cronologia e a narração em terceira pessoa deixam a história com certa impassibilidade, como se nada ou ninguém pudesse modificar os fatos ocorridos, aproximando a narrativa dos romances históricos tradicionais, “no qual o autor tenta reconstruir pela ficção (...) cada detalhe do episódio que enfoca, numa espécie de reescritura do discurso histórico (...) levantando fatos, hábitos, costumes e práticas culturais”. (PELLEGRINI, 1999, p. 116)

In good society it was usual for a betrothal to last at least a year; and among the Eglintons and Parmores even that time-allowance was thought to betray an undue haste. (*The buccaneers*, p. 53)⁴⁶

No entanto, como afirma o estudo sobre a literatura de mulheres no qual se baseia este trabalho, os romances de autoria feminina acabam sendo marcados pelo tempo psicológico. No caso da obra de Edith Wharton, há, em alguns momentos, há presença de anacronias, retomando (analepse) ou antecipando (prolepse) partes da narrativa, contudo, essas não são predominantes, diferentemente do que ocorre em *Desmundo*, por exemplo.

At night, despondently gazing from her bedroom window at roofs and treetops and stars, Annabel thought of the New York hotels she and Jinny had grown up in. Of Saratoga. Conchita’s wedding. The steamer

⁴⁴ “Eu não vou ser apresentada no ano que vem... **só tenho dezesseis**”, protestou Nan.

⁴⁵ “Ela nunca me deixa esquecer que sou mais nova e mais ignorante”, enfurecia-se Nan, enquanto se sacudia em um abafado e apinhado ônibus em direção ao leste (...) “**Mas tenho vinte e três anos** (...)”

⁴⁶ Na boa sociedade, era costume que um noivado durasse pelo menos um ano; e entre os *Eglintons* e *Parmores*, mesmo esse período de tempo era considerado indício de uma pressa indevida. (tradução livre)

and the low undistinguished New York skyline receding as her heart leapt toward the storied beauty she would find in England. And of the myriad changes wrought by a single journey. (*The buccaneers*, p. 375) – *analepse*⁴⁷

(“She spoke sweetly”, Arthur Bliss was to say in the months that followed, telling and re-telling the story as the scandal rocked England, “and she smiled at me. A sweet lass she were, even though she were a harlot”.) (*The buccaneers*, p. 343) – *prolepse*⁴⁸

As anacronias revelam que a história é apresentada num tempo posterior aos acontecimentos e, por essa razão, é possível ao narrador antecipar fatos. O uso do tempo passado é o mais recorrente, contudo, a presença do discurso direto e, conseqüentemente, do presente do indicativo, parece sugerir que o leitor acompanha as ações na medida em que elas estão acontecendo, transmitindo uma idéia de simultaneidade entre fato e narração.

Conchita **loosened** her embrace. The velvet glow **suffused** her face again, and she **turned** joyfully toward the door. But on the threshold she paused, and coming back laid her hands on Annabel’s shoulders. “Nan”, she said, almost solemnly, “**don’t judge me**, will you, till you find out for yourself what it’s like”. “What *what is like*? What do you mean, Conchita?” (*The buccaneers*, p. 255)⁴⁹ - grifo nosso

Em *The buccaneers*, a história ao ser contada através de um narrador onisciente, ou seja, em terceira pessoa, ganha um caráter de narrativa histórica, ao mesmo tempo que sugere

⁴⁷ À noite, olhando desanimada da janela de seu quarto de dormir para os telhados, o cume das árvores e as estrelas, Annabel pensou nos hotéis de Nova Iorque onde ela e Jinny cresceram. Em Saratoga. No casamento de Conchita. No navio, e na linha do horizonte baixa e pouco nítida de Nova Iorque, recuando enquanto seu coração pulava em direção à beleza lendária que encontraria na Inglaterra. E nas infinitas mudanças trazidas por uma única viagem.

⁴⁸ (“Ela falava docemente” – diria Artur Bliss nos meses que se seguiram, contando e recontando a história quando o escândalo abalou a Inglaterra – “e sorriu para mim. Ela era uma moça doce, mesmo que fosse uma meretriz”.)

⁴⁹ Conchita **afrouxou** o abraço. Um brilho aveludado **coloriu-lhe** novamente o rosto e ela **dirigiu-se** alegremente para a porta. Mas na soleira fez uma pausa, voltou-se e pôs as mãos no ombro de Annabel. “Nan”, disse quase solenemente, “**não me julgue**, por favor, até que descubra por si mesma como é isso”. “*Como é isso* o quê? O que você quer dizer, Conchita?” (tradução livre)

“impassibilidade” e “objetividade”, elementos possibilitados pelo tipo de narrador e presentes nas narrativas históricas tradicionais. Mas, por muitas vezes durante a obra, o narrador mostra-se “onisciente intruso”, aquele que além de conhecer a intimidade e os pensamentos das personagens, não omite suas opiniões sobre os fatos narrados, podendo até ser irônico ou filosófico.

Mrs. St. George’s vacant hours, **which were many**, were filled by such wistful reflexions. (*The buccaneers*, p. 3 - 4) ⁵⁰ - grifo nosso

Though he had a natural bent for the work, **he would probably never have chosen it** had he not hoped it would be a quick way to wealth. (*The buccaneers*, p. 92) ⁵¹ - grifo nosso

Mesmo mantendo-se na linha da ficção histórica tradicional, resultante do século XIX, há na obra em questão questionamentos sobre o “ser” mulher, pois as personagens femininas têm a possibilidade de se pronunciar e, em comparação às personagens masculinas, além de estarem em maior número, possuem muito mais falas, afinal “por meio da literatura que produzem, as mulheres tentam, enfim, resgatar sua própria história, reivindicando para si a condição de sujeito” (PELLEGRINI, 1999, p. 112). O narrador não é uma personagem feminina, mas as mulheres, através da representação ficcional, ganham a chance de mostrar seus sentimentos, sua revolta e indignação, bem como a possibilidade de desmistificar muitos fatos que envolviam a vida das mulheres do século XIX.

O uso constante dos discursos direto e indireto livre dá um tom maior de veracidade à obra e aproxima-nos das personagens.

She felt a faint shiver of apprehension. To question her – about what? Did he imagine that anyone, at this hour, and at this far end of the world,

⁵⁰ As horas ociosas da sra. St. George, **que eram muitas**, eram preenchidas por essas saudosas reflexões.

⁵¹ Embora tivesse uma inclinação natural para o trabalho, **provavelmente não teria escolhido aquele** se não esperasse ser uma maneira rápida de enriquecer. (tradução livre)

would disinter that old unhappy episode? If this was what he feared, it meant her career to begin all over again, those poor old ancestors of Denmark Hill without support – and comfort, and no one on earth to help her to her feet... (*The buccaneers*, p. 62) ⁵²

A narrativa onisciente em terceira pessoa nos permite conhecer melhor as personagens, pois temos visões diferentes para a análise: a do narrador, as falas das próprias personagens e seus pensamentos.

Portanto, se nos centrarmos na questão do romance histórico, a narrativa de Edith Wharton é marcada por esse subgênero, pois escolhe personagens fictícios para recompor períodos da História de dois países, sendo que essa obra “se debruça no passado para nele colher material que será reciclado, reprocessado, como num laboratório, para gerar novas versões geralmente narradas obedecendo à cronologia linear e sem grande pretensão de inovações formais” (FIGUEIREDO, [200_], p. 4). O fato de possuir uma narração em terceira pessoa e, teoricamente, o narrador procurar a neutralidade, o seu discurso pode ser comparado ao dos documentos históricos; nesse caso, a objetividade ficaria menos comprometida. Tal objetividade, no entanto, não se consolida nas duas obras estudadas, pois, por se tratar de uma literatura de mulheres, as autoras permitem às personagens, principalmente às femininas, interferirem no discurso e quebrarem o mito da fragilidade da mulher.

⁵² Ela sentiu um leve tremor de apreensão. Perguntar a ela... a respeito de quê? Será que ele imaginava que alguém, naquela altura, naquele fim de mundo, desenterraria aquele velho e infeliz episódio? Se era o que ela temia, isso significava que a carreira dela teria que recomeçar mais uma vez, aqueles pobres parentes velhos em Demark Hill, sem amparo nem conforto, e ninguém para ajudá-la a se reerguer... (tradução livre)

4.2.4. De Nova Iorque à conquista de Londres: a importância do espaço

Aqui é aqui
 Lá pode ficar em muitos lugares
 Aqui a gente descobre cada vez mais
 Lá o mistério é permanente
 Lá o caminho surge do caminho
 Aqui existem estradas, rotas, direções
 Aqui é possível ou impossível
 Lá tudo pode ser
 (Ricardo Azevedo)

O espaço, como categoria narrativa, pode ser definido como o lugar no qual as ações e a interação entre as personagens ocorrem dentro de uma trama. O espaço pode ser, segundo Antonio Dimas, transformado em *ambiente* quando esse projeta os conflitos vivenciados pelas personagens e podem passar, muitas vezes, a ser uma representação simbólica. (DIMAS, 1994)

Os espaços escolhidos por Edith Wharton em *The buccaneers* foram dois: Nova Iorque e Londres do final do século XIX. Enquanto Nova Iorque vem representar os EUA daquela época, a capital inglesa apresenta-nos os costumes da Inglaterra, no mesmo período. Há na obra da escritora americana um processo inverso ao que ocorre em *Desmundo*, já que enquanto Oribela deixa Portugal para se estabelecer nas terras da metrópole, o Brasil; as jovens protagonistas de *The buccaneers* “invadem” Londres, saídas da “colônia”. Portanto, enquanto Oribela é trazida ao desmundo, Annabel e suas amigas conquistam o “velho mundo”, a ponto de serem nomeadas bucanéiras.

Mrs. Robinson sat motionless, fixedly gazing at the tea-cup – the dagger, as it were – in the air before him, held by his forgetful hand. His mind rapidly reviewed the plunder, pillage, sack, and rapine of his native land throughout the course of history. First, the Romans had come. Then the Angles, Jutes, and Saxons. Then the Danes terrorized England for three centuries. Norman pirates took the country over 1066. Five centuries later Turks raided the Thames and took prisoners to sell in the Libyan slave-market... But never had there been any phenomenon to match this, this – he recalled an article – this “invasion of England by American

women and their chiefs of commissariat, the silent American men...”
(*The buccaneers*, p. 403 - 404)⁵³

Ao descrever o Brasil como *desmundo*, é possível perceber que Oribela vive na colônia por obrigação e como vimos, sente saudades de seu país de origem, Portugal. O mesmo não ocorre com Annabel. A ida a Londres faz com que ela conheça um lugar que a faz feliz, que a enche de entusiasmo.

It was not the atmosphere of London but of England which had gradually filled her veins and penetrated to her heart. She thought of the thinness of the mental and moral air in her own home: the noisy quarrels about nothing, the paltry preoccupations, her mother’s feverish interest in the fashions and follies of a society which had always ignored her. At least life in England had a background, layers and layers of rich deep background, of history, poetry, old traditional observances, beautiful houses, beautiful landscapes, beautiful ancient buildings, palaces, churches, cathedrals. (*The buccaneers*, p. 253)⁵⁴

A narração onisciente desse romance permite, em vários momentos, a formação de uma ambientação franca, “que se distingue pela narração pura e simples do narrador” (DIMAS, 1994, p. 20). Assim, as várias descrições feitas pelo narrador permite ao leitor identificar os espaços nos quais a história acontece.

⁵³ O Sr. Robinson estava sentado, imóvel, olhando fixamente para a xícara de chá - como se ela fosse uma adaga - no ar diante dele, segurada pela sua mão desatenta. Sua mente revia com rapidez o roubo, a pilhagem, o saque, a rapinagem da sua terra natal através do curso da história. Primeiro vieram os romanos. Depois os anglos, os jutos e os saxões. A seguir os dinamarqueses aterrorizaram a Inglaterra por três séculos. Os piratas normandos tomaram país em 1066. Cinco séculos depois, os turcos atacaram de surpresa pelo Tâmis e fizeram prisioneiros para vender no mercado de escravos da Líbia... Mas nunca houvera nenhum fenômeno que se comparasse a este, a esta (ele se recordava de um artigo) a esta “invasão da Inglaterra por mulheres americanas e seus chefes de comissariado, os silenciosos homens americanos”.

⁵⁴ Não era a atmosfera de Londres, mas sim a da Inglaterra, que gradualmente enchia suas veias e penetrava em seu coração. Pensava na fragilidade do ar moral e espiritual do seu próprio lar: brigas barulhentas a respeito de nada, preocupações mesquinhas, o interesse febril de sua mãe nas modas e nas loucuras da sociedade que a ignorou. Pelo menos a vida na Inglaterra tinha uma base, camadas e camadas de profunda base, de história, poesia, de velhos preceitos tradicionais, belas casas, belas paisagens, belas construções antigas, palácios, igrejas e catedrais. (tradução livre)

The thermometer stood over ninety, and a haze of sun powdered dust hung in the elms along the street facing the Grand Union Hotel, and over the scant triangular lawns planted with young firs and protected by a low white rail from the depredations of dogs and children. (*The buccaneers*, p. 3)⁵⁵

When Colonel St. George bought his house in Madison Avenue it seemed to him fit to satisfy the ambitions of any budding millionaire. (...) and Mrs. St. George had already found out that no one lived in Madison Avenue, that the front hall should have been painted Pompeian red with a stenciled frieze, and not with naked Cupids and humming-birds on a sky-blue ground, and that basement dining-rooms were unknown to the fashionable. (*The buccaneers*, p. 50)⁵⁶

Há também, na narrativa de Edith Wharton, o uso do espaço simbólico. Guy Thwarte ao apaixonar-se por Annabel descobre que para viver seu amor por ela terá que abandonar outra coisa que preza muito: a propriedade da família e a companhia de seu pai. Guy e Nan precisam sair da Inglaterra para que possam viver o amor que os une, pois ela necessita fugir do marido, o Duque de Tintagel. Guy, ao sair de Londres, deixará para trás sua carreira política e a propriedade da família, na qual os Thwarte vivem há oito séculos e que fica nas terras do ducado dos Tintagel. Sir Helmsley, pai de Guy, não aceita que ele abandone sua honra em nome do amor, pois sabe que não poderá voltar à casa da família depois que partir com a ex-duquesa. Metaforicamente, a propriedade da família Thwarte chama-se *Honourslove*. E é assim que Guy se sente, dividido entre a honra e o amor, uma situação “clássica” na literatura ocidental, do *El Cid* ao *Macunaíma*. O espaço sempre tem papel importante nessas hesitações.

⁵⁵ O termômetro permanecia acima dos trinta graus, e uma bruma de poeira ensolarada pairava sobre os álamos ao longo da rua em frente ao *Hotel Grand Union*, e sobre os poucos gramados triangulares com jovens abetos plantados e protegidos da depredação dos cachorros e das crianças por uma cerca branca e baixa.

⁵⁶ Quando o coronel St. George comprou a casa da Avenida Madison, ela parecera-lhe própria para satisfazer as ambições de qualquer milionário novato. (...) e a sra. St. George já descobrira que ninguém morava na Avenida Madison, que a sala da frente deveria ter sido pintada de vermelho-pompéia, com um friso desenhado, e não com cupidos nus e beija-flores num fundo azul-celeste, e que salas de jantar no porão eram desconhecidas para as pessoas da moda. (tradução livre)

“Well”, Nan said, “you must not go away. *I* am going back to America. Do you think I would let you sacrifice Honourslove? I know what it is to you!”

Guy took her shoulders and looked down into her flushed determined face. “I *would* give it up for you – I was going to - but now I hope I shan’t need to. Do you remember when we talked about that Cavalier poem, on the terrace, years ago? ‘I could not love thee, dear, so much, Loved I not honour more?’ In the last few weeks – you can’t how insane I’ve been – it’s turned itself round in my head: ‘I could not love Honourslove so much, Loved I not Annabel more’. It’s monstrous poetically; but everything I care about in Honourslove is *in you* too. If you were with me, I’d have it with me. Whereas if I were there without you, knowing you were with him, and unhappy...” (*The buccaneers*, p. 382 - 383)⁵⁷

É possível perceber que em *The buccaneers*, assim como em *Desmundo*, o espaço possui bastante importância dentro do contexto narrativo, uma vez que o fato da emigração de Annabel à Inglaterra é que determinou seu futuro e o de outras personagens. Os espaços do “novo” e do “velho” mundo opõem-se nos dois romances e produzem efeitos diferentes, pois são invertidos geográfica e literariamente.

⁵⁷ “Bem”, disse Nan, “você deveria ir embora. *Eu* estou voltando para a América. Você acha que eu deixaria você sacrificar *Honorslove*? Eu sei o que significa para você!”

Guy pegou-a pelos ombros e olhou para seu rosto corado e decidido. “Eu *desistiria* por você... Eu ia fazer isso... mas agora espero que não precise. Você se lembra quando conversamos a respeito daquele poema, no terraço, anos atrás? ‘Eu não poderia te amar, querida, tanto, se não amasse mais a honra’. Nas últimas semanas... você não pode imaginar como eu estava insano... ele virou ao contrário a minha cabeça: ‘Eu não poderia amar *Honorslove* tanto se não amasse mais Annabel’. Poeticamente é monstruoso; mas tudo o que importa em *Honorslove* está *em você* também. Se você estiver comigo, terei tudo. Enquanto que se eu estiver lá sem você, sabendo que você está com ele, e infeliz...” (tradução livre)

5. CONCLUSÕES

Como foi possível observar, o trabalho de análise e interpretação elaborado levantou uma série de questões que procuramos responder baseados nos textos, na medida do possível, pois aponta para questões muito maiores ligadas à própria ordem literária e cultural. A literatura feita por mulheres e o romance histórico são dados importantes com os quais a crítica e a história literária se preocupam e que os dois romances aqui estudados exemplificam muito bem.

Ao elaborar nosso projeto, levantamos algumas hipóteses que procuravam indicar alguns aspectos relativos tanto a literatura feita por mulheres quanto ao romance histórico. Podemos afirmar que elas foram confirmadas quase totalmente. Como partimos de um estudo sobre a história das mulheres, ao longo dos séculos, pudemos perceber que as mulheres representadas tanto em *Desmundo* quanto em *The buccaneers*, seguem dois padrões de verossimilhança em relação à realidade histórica: a maioria delas, principalmente as personagens secundárias, representam o estereótipo da mulher submissa, dependente afetiva e economicamente dos homens, sejam pais, maridos ou irmãos. Já as protagonistas dos dois romances rompem esse padrão, revelando-se fortes, independentes, questionadoras e capazes de lutar por seus desejos e direitos, caindo no estereótipo da “mulher moderna”. Mas nos dois romances a verossimilhança interna é respeitada, pois todas as mulheres desenvolvem ações que não comprometem a coerência dos fatos narrados de modo realista.

O fato de serem romances históricos é bastante importante, pois esse tipo de narrativa tem as suas regras: a verossimilhança é uma delas, embora no romance histórico contemporâneo, como vimos, a “interpretação dos fatos históricos” é o que mais importa e não a sua reprodução pura e simples ou a sua comprovação com base em documentos. Nos dois romances analisados isso fica bem claro, pois a História é “interpretada”, para que a criação ficcional seja mais importante e o efeito estético seja produzido com mais eficácia. Assim, convivem nos dois textos personagens dos mais variados tipos, fatos verídicos são recontados, cenários são reconstruídos, mas sem perder de vista a verossimilhança.

Os pontos de vista utilizados fazem diferença também com relação a isso. Sendo *Desmundo* narrado em primeira pessoa faz aparecer melhor os sentimentos e emoções da protagonista, formando aquilo que vários teóricos apontam como uma característica própria da literatura feita por mulheres: uma intimidade, uma subjetividade bem forte. Já *The buccaneers*,

narrado em terceira pessoa, não tem essa característica e a narração parece ser mais centralizada na ação do que na emoção. Por essa razão, *The buccaneers* pode ser considerado um modelo mais tradicional de romance histórico do que *Desmundo*. Mas pode-se afirmar que essas diferenças não interferem nos modos de representação das figuras femininas, conforme os estereótipos que mencionamos e nem nas conseqüências literárias.

E, por último, é importante destacar que não percebemos nos dois romances nenhuma preocupação com questões de construção de uma nacionalidade. Os dois romances “contam uma história”, utilizando a História de uma maneira pessoal, apesar de as narrativas centrarem-se em dois contextos e momentos distintos. Edith Wharton e Ana Miranda mostraram através de, respectivamente, *The buccaneers* e *Desmundo* as grandes romancistas histórias que são. Além, é claro, de ambas as autoras questionarem muito bem o papel que a sociedade definiu para a mulher.

BIBLIOGRAFIA

- ANA Miranda. **Revista Caros Amigos**. São Paulo: Casa Amarela, fevereiro de 1998.
- ARAÚJO, Emanuel. A arte da sedução: sexualidade feminina na colônia. *In*: DEL PRIORE, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Ed. UNESP e Contexto, 2000.
- ARRUDA, J. & PILETTI, N. **Toda a História**. São Paulo: Ática, 1994.
- AUCHINCLOSS, Louis. **Edith Wharton**. Tradução Edith Ribeiro. São Paulo: Martins, 1960.
- BASTOS, Alcmemo. O narrador e o tempo no romance histórico, ontem e hoje. *In*: NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática. 1995.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética – a teoria do romance**. Tradução. São Paulo: Ed. UNESP, 1998.
- BASSANEZI, Carla S. B. *et al.* **A mulher na Idade Média**. Campinas: Ed. UNICAMP, 1986.
- BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. O novo romance histórico brasileiro. *In*: **Simpósio Internacional Brasil 500 anos de descobertas literárias**. Brasília: 2000.
- BAUER, Carlos. **Breve história da mulher no mundo ocidental**. São Paulo: Xamã, 2001.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BEZERRA, Gregório. Aspectos da história das mulheres no Brasil. **Projeto Brasil 500 anos**. Disponível em: www.brasiloutros500.org.br/brasmulher.htm. Acesso em: agosto/2005.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2001.
- BRASIL, Luís Antonio de Assis. História e Literatura. *In*: **Gêneros de fronteira – cruzamento entre o histórico e o literário**. São Paulo: Xamã, 1997.
- BRANCO, Lúcia Castello. **O que é escrita feminina**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BRUNEL, P.; PICHOS, CL; ROUSSEAU, A.M. **Que é literatura comparada?** Tradução Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- BURKE, Peter. As fronteiras instáveis entre história e ficção. *In*: **Gêneros de fronteira – cruzamento entre o histórico e o literário**. Tradução Sandra Vasconcelos. São Paulo: Xamã, 1997.
- CAHEN, Jacques-Fernand. **A literatura americana**. Tradução Yolanda Steindel de Toledo. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1955.

- CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- CANDIDO, Antonio & CASTELLO, J. Aderaldo. **Presença da literatura brasileira**: das origens ao Romantismo. Vol. I. São Paulo: Difel, 1976.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**. Vol. I e II. São Paulo: Martins. [19_ _]
- CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 1986.
- CASTELLO, José. Os sonhos de Ana Miranda na juventude. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 05/08/2000.
- CHAGAS, Paula. Fresnot inicia em abril filmagem de *Desmundo*. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 13/02/2001.
- COELHO, Nelly Novaes. **A literatura feminina no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993.
- COOLIDGE, Olivia. **Edith Wharton**. New York: Charles Scribner's sons, 1964.
- COSTA, Cristiane. A voz das outras. **Jornal do Brasil**. São Paulo, junho de 1999.
- CUNHA, Paulo Ferreira da. Identidades, etnocentrismos e romance histórico – Encontros e desencontros no Brasil nascente e nas raízes de Portugal. Porto: Ed. FDUP (Faculdade de Direito da Universidade do Porto), [200_].
- DECCA, Edgar de. O que é romance histórico? Ou, devolvo a bola para você, Hayden White. In: **Gêneros de fronteira – cruzamento entre o histórico e o literário**. São Paulo: Xamã, 1997.
- DEL PRIORE, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Ed. UNESP e Contexto, 2000.
- **Dicionário de mitologia greco-romana**. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1994.
- D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Ed. UNESP e Contexto, 2000.
- DUARTE, C. L & DUARTE, E. A & BEZERRA, K. C. (org.). **Gênero e representação na literatura brasileira**. Vol. II. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- ENGEL, Magali. Psiquiatria e feminilidade. In: DEL PRIORE, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Ed. UNESP e Contexto, 2000.

- ESTEVES, Antônio R. O novo romance histórico brasileiro. *In*: ANTUNES, L. Z. (org). **Estudos de literatura e estética**. São Paulo: Arte & Ciência (UNESP – FCL Assis), 1998. p. 125-158.
- ESTEVES, A. & CARLOS, A. **Ficção e História**: leituras de romances contemporâneos. Assis: UNESP, 2007.
- LEISY, Ernest E. **The American Historical Novel**. Norman: University of Oklahoma Press, 1950.
- FARIA, Álvaro. Ana. **Caros Amigos**. Novembro, 1999. p. 13-14.
- FIGUEIREDO, Vera Follain de. O romance histórico contemporâneo na América Latina. **Simpósio UERJ**, Rio de Janeiro, [200_].
- GAZOLLA, Ana Lúcia A. (org.). **A mulher na Literatura**, vol. I, Anpoll Vitae, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1990.
- GOTLIB, Nádia Batella. (org.). **A mulher na Literatura**. vol. II, Anpoll Vitae, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1990.
- _____. **A mulher na Literatura**. vol. III, Anpoll Vitae, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1990.
- GOTLIB, Nádia Batella. **A literatura feita por mulheres no Brasil**, Oxford, 1998.
- GUELFÍ, Maria Lúcia F. Ficção e História: um jogo de espelhos. **Gragoatá**. Niterói, n.6, p. 25-41, 1º semestre de 1999.
- HAYDEN, Robert; MILLER, James E.; O'neal, Robert. **The United States in Literature**. Glenview, Illinois: Scott, Foreman and Company, 1973.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção**. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JOZEF, Bella. (Auto) Biografia: Os territórios da memória e da história. *In*: LEENHARDT, J. & PESAVENTO, S. (orgs.). **Discurso histórico e narrativa literária**. Campinas: Ed. UNICAMP, 1998.
- LEITE, Lígia C. M. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1997.
- LOURO, Guacira L. Mulheres na sala de aula. *In*: DEL PRIORE, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Ed. UNESP e Contexto, 1997.
- LUKÁCS, Georg. **The historical novel**. New York: Penguin Books, 1969.

- MARCHEZAN, L.G. & TELAROLLI, S. (org.) **Cenas literárias – a narrativa em foco**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2002.
- MARCO, Valéria de. A questão do romance histórico. *In: Gêneros de fronteira – cruzamento entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997.
- MARINHO, Maria de Fátima. **O romance histórico em Portugal**. Lisboa: Campo das Letras, 1999.
- MESQUITA, Samira N. **O enredo**. São Paulo: Ática, 1994.
- MEYER, Marlyse & GONZÁLEZ, Mario. Debate. *In: Gêneros de fronteira – cruzamento entre o histórico e o literário*, São Paulo: Xamã, 1997.
- MIRANDA, Ana. **Desmundo**. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- MIRANDA, Ana. **Deus-dará**. São Paulo: Casa Amarela, 2003.
- MOISÉS, Massaud. **A Análise literária**. São Paulo: Cultrix, 1996.
- MONTERO, Rosa. **A louca da casa**. Tradução. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada – história, teoria e crítica**. São Paulo: EDUSP, 1997.
- NOLASCO, Thaís. **As mulheres no romance histórico de Ana Miranda**. São Carlos: UFSCar - Departamento de Letras, 2000. (relatório de iniciação científica – bolsa PIBIC/CNPq.)
- NOVAIS, Fernando (coord.) & MELLO E SOUZA, Laura de (org.). **História da Vida Privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América Portuguesa**. São Paulo: Companhia das Letras, vol.1, 1998.
- NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1995.
- _____. Narrativa histórica e narrativa ficcional. *In: RIEDEL, Dirce C. (org). Narrativa: ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1998. p. 9- 35.
- OLIVEIRA, H. R. O percurso da dor. **Simpósio Internacional Brasil: 500 Anos de Descobertas Literárias**, realizado na Universidade de Brasília, 2000.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. Alain Fresnot aventura-se em livro de Ana Miranda. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 11/02/1999. Caderno 2.
- PELLEGRINI, Tânia. A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade. **Olhar - Revista do CECH** (Centro de Ciências Humanas) da UFSCar, São Carlos, ano 1, n.º 2, dez 1999.

- PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução Ângela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.
- REIS, Roberto. (Re)lendo a História. *In*: LEENHARDT, J. & PESAVENTO, S. (orgs.). **Discurso histórico e narrativa literária**, Campinas: Ed. UNICAMP, 1998.
- RIBEIRO, José A. P. **O romance histórico na literatura brasileira**. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- SHOWALTER, Elaine. “A crítica feminina no território selvagem”. Tradução Deise Amaral. *In*: HOLLANDA, H. B. (org). **Tendências e impasses – o feminino como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23 a 57.
- SHÜLER, Donald. **A teoria do romance**. São Paulo: Ática, 1989.
- SILVA, Maria B. Nizza da. A história da mulher no Brasil: tendências e perspectivas. **Revista do Inst. de Estudos Brasileiros, IEB**, São Paulo, 1987.
- SOUZA, Sérgio de. *In*: MIRANDA, Ana. **Deus-dará**. São Paulo: Casa Amarela, 2003. sobrecapa
- STUDART, Heloneida. **Mulher: objeto de cama e mesa**. Petrópolis: Vozes, 1989.
- TELLES, Norma. Escritoras, escritas e escrituras. *In*: DEL PRIORE, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Ed. UNESP e Contexto, 2000.
- TOJAL, Aliamir. Best-seller à brasileira. **Isto é**. São Paulo, nº 57, 20/12/89.
- Vários autores. A literatura é mulher. *In*: **Revista Leia**. janeiro, 1990.
- XAVIER, Elódia. Por uma teoria do discurso feminino. *In*: **A mulher na Literatura**, vol.III, Belo Horizonte: UFMG, 1990.
- XAVIER, Elódia. **Tudo no feminino: a mulher e a narrativa brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
- WEINHARDT, Marilene. Ficção e história: retomada de antigo diálogo. *In*: **Revista Letras**, nº 58, UFPR, jul/dez 2002, p. 105-120.
- WHARTON, Edith; completed by Marion Mainwaring. **The buccaneers**. New York: Penguin Book, 1993.
- ZILBERMAN, Regina. História romanceada. *In*: **Gêneros de fronteira – cruzamento entre o histórico e o literário**. São Paulo: Xamã, 1997.