

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA DA
LITERATURA

ANAMELIA DANTAS MACIEL



GÊNERO E AUTOBIOGRAFIA NA OBRA DE ISABEL ALLENDE E LUZILÁ
GONÇALVES FERREIRA
Considerações em torno de
Meu país inventado, Inés del alma mía e A garça mal ferida

Recife, 2007

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA DA
LITERATURA

ANAMELIA DANTAS MACIEL

GÊNERO E AUTOBIOGRAFIA NA OBRA DE ISABEL ALLENDE
E LUZILÁ GONÇALVES FERREIRA

Considerações em torno de

Meu país inventado, Inés del alma mía e A garça mal ferida,

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado do Programa de Pós-
Graduação em Letras da Universidade
Federal de Pernambuco, como requisito
à obtenção do título de Mestre em
Teoria da Literatura.

Área de concentração: Literatura
Comparada

Orientadora: Prof^ª Doutora Lucila
Nogueira. Universidade Federal de
Pernambuco.

Recife, 2007

Maciel, Anamelia Dantas

Gênero e autobiografia na obra de Isabel Allende e Luzilá Gonçalves Ferreira: considerações em torno de Meu país inventado, Inês Del alma mia e A garça mal ferida / Anamelia Dantas Maciel. – Recife : O Autor, 2007.

116 folhas : il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Teoria da Literatura, 2007.

Inclui bibliografia

1. Literatura- Crítica e interpretação . 2. Mulheres na literatura. 3. Análise literária. I. Allende, Isabel. II. Ferreira, Luzilá Gonçalves.

**82.09
809**

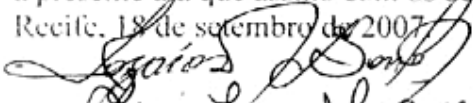
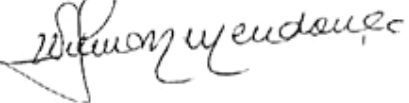
**CDU (2.ed.)
CDD (22.ed.)**

**UFPE
CAC2007-
56**

ATA DA REUNIÃO DA COMISSÃO EXAMINADORA PARA JULGAR A DISSERTAÇÃO INTITULADA: "*Gênero e Autobiografia na Obra de Isabel Allende e Luzilá Gonçalves Ferreira*". DE AUTORIA DE: **Anamélia Dantas Maciel**, ALUNA DESTE PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS.

O julgamento ocorreu às 10h do dia 18 de setembro de 2007, no Centro de Artes e Comunicação/UFPE, para julgar a Dissertação de Mestrado intitulada: GÊNERO E AUTOBIOGRAFIA NA OBRA DE ISABEL ALLENDE E LUZILÁ GONÇALVES FERREIRA, de autoria de **Anamélia Dantas Maciel**, aluna deste Programa de Pós-Graduação em Letras. Presentes os membros da comissão examinadora: Prof^ª. Dr^ª. Lucila Nogueira Rodrigues (Orientadora), Prof. Dr. Lourival Holanda, Prof^ª. Dr^ª. Wilma Martins de Mendonça. Sob a presidência da primeira, realizou-se a arguição da candidata. Cumpridas as disposições regulamentares, foram lidos os conceitos atribuídos à candidata: Prof^ª. Dr^ª. Lucila Nogueira Rodrigues: **Aprovada com Distinção**, Prof. Dr. Lourival Holanda: **Aprovada com Distinção**, Prof^ª. Dr^ª. Wilma Martins de Mendonça: **Aprovada com Distinção**. Em seguida, a prof^ª. Lucila Nogueira Rodrigues comunicou à candidata Anamélia Dantas Maciel, que sua defesa foi aprovada pela comissão examinadora. E, nada mais havendo a tratar eu, Jozaias Ferreira dos Santos, Auxiliar em Administração, encerrei a presente ata que assino com os demais membros da comissão examinadora.

Recife, 18 de setembro de 2007.


- 
- 
- 

ÀS MULHERES INSPIRADORAS

Luzilá Gonçalves

Isabel Allende

Lucila Nogueira

AGRADECIMENTOS

Aos meus filhos:

Carlos e Bruna , pelo incentivo e apoio incondicional, “adivinhandos pensamentos”.

Ao professor *Lourival Holanda*, pela humanidade e sensibilidade.

Ao colega e amigo, professor *Juan Pablo Martin*, pelo apoio nas dúvidas de espanhol.

À professora *Amara Cristina Botelho*, pela disponibilidade e apoio bibliográfico na elaboração do meu projeto inicial.

A todos os colegas do Mestrado, pelo excelente convívio.

A *Gustavo Serrano Maciel*, pelo carinhoso apoio logístico.

A meus pais, pelo exemplo de vida.

RESUMO

O presente estudo faz uma análise comparativa das obras *Meu país Inventado* e *Inés del alma mía*, da chilena Isabel Allende, e *A garça mal ferida*, a história de Anna Paes D'Alto no Brasil Holandês- da brasileira pernambucana Luzilá Gonçalves Ferreira, no sentido de compreender de que forma as autoras abordam a presença da mulher nas suas narrativas. A pesquisa passa pela investigação do gênero, abordando as correntes da crítica feminista francesa e anglo-americana, situa as obras *Inés del alma mía* e *A garça mal ferida* como romances históricos e *Meu país inventado* como autobiografia, esta última de acordo com os estudos do teórico francês Phillipe Lejeune em *Le Pacte Autobiographique*. O estudo comparativo conclui que existem pontos em comum na narrativa das autoras, no que se refere à temática e ao gênero, já que ambas têm a preocupação de evidenciar figuras femininas esquecidas pela historiografia oficial, além de se colocarem como mulheres que lutam pela causa feminista através de sua escritura, estabelecendo um diálogo entre o presente e o passado.

Palavras-chave: literatura comparada; pacto autobiográfico; crítica feminista; romance histórico.

ABSTRACT

This study makes a comparative analysis of the works *Meu país Inventado* and *Inés del alma mía*, by Chilean author Isabel Allende, and *A garça mal ferida, a história de Anna Paes d'Altro no Brasil holandês* - by Brazilian author Luzilá Gonçalves Ferreira, with the intent of understanding in which ways both authors approach the presence of women in their stories. The research for this genre investigation, approaching the segments of French and Anglo-American feminist critique, places the works *Inés del alma mía* and *A garça mal ferida* as historical novels and *Meu país inventado* as auto-biography, the latter in accordance with the studies of French theorist Phillipe Lejeune in *Le Pacte Autobiographique*. This comparative study concludes that there are common points in the narratives of the authors, which refer to theme and genre, since both are concerned in placing in evidence feminist figures forgotten by official historiography, in addition to placing themselves as women who fight for the feminist cause through their writing, establishing a dialog between past and present.

Keywords: comparative literature; auto-biographical pact; feminist critique; historical novel.

LISTA DE NOTAÇÕES

Para uma melhor compreensão da leitura deste trabalho optamos por fazer uma lista de notações que servirá como roteiro e esclarecimento de dúvidas do leitor.

- Esta dissertação obedece aos procedimentos tradicionais, quando elabora inicialmente toda uma conceituação teórica para em seguida proceder à análise interpretativa do que foi proposto nos objetivos. Este procedimento se justifica pela complexidade do estudo comparativo de três romances, de duas autoras diferentes, exigindo uma atenção particular a cada obra, antes de abordar suas possíveis intertextualidades.

- Foram adotadas abreviações para os principais romances que fazem parte do *corpus* da dissertação, usadas de acordo com a necessidade do texto, após as primeiras citações por extenso. Em alguns momentos a citação do título completo se fez necessária.

Exemplos: *Meu país inventado*- M.P.I

A garça mal ferida- G.M.F

Inés del alma mía- I.A.M.

- Os títulos dos livros estão grafados de acordo com o original, mesmo nas traduções, em relação ao uso das maiúsculas e minúsculas no início da palavra.

Ex: *A casa dos espíritos*, no original é grafado apenas com o artigo **A** em maiúscula. O mesmo procedimento ocorre com *A garça mal ferida*, *a historia de Anna Paes d'Altro no Brasil holandês*.

- O título do romance *Inés del alma mía*, de Isabel Allende permanece na língua original, por não ter sido a obra traduzida até o momento para o português. As

traduções do referido livro são de nossa autoria com consultas ao professor espanhol Juan Pablo Martín.

-As traduções de *Le Pacte Autobiographique*, de Philippe Lejeune são de nossa autoria, por não existir tradução oficial do referido livro em Português.

- Em relação à grafia do nome da protagonista de *A garça mal ferida*, citamos a forma de acordo com as obras consultadas. Assim, no romance *A garça mal ferida*, o nome da protagonista é grafado como Anna Paes d'Altro; na crônica de Frei Manoel Calado , *O Valeroso Lucideno*, a figura histórica é citada como Ana Pais, como também por Evaldo Cabral de Mello, em *Nassau: Governador do Brasil Holandês* ; Gilberto Freyre, no prefácio de *Tempo dos Flamengos*, de José Antonio Galsalves de Mello e Mauro Mota em *BÊ-A-BÁ de Pernambuco* , redigem o nome da figura histórica como Dona Ana Paes.

- Fizemos algumas tentativas para conseguir uma entrevista por e-mail com Isabel Allende através da sua assistente nos Estados Unidos, Juliette Ambatzides mas tivemos a informação de que a autora estava em intenso regime de trabalho e não poderia atender.

- Optamos por incluir no texto da dissertação os dados sobre a vida e obra de Luzilá Gonçalves Ferreira, obtidos na entrevista com a autora em 23/04/2007.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 O ROMANCE: do épico à ficção	13
1. 1 História e Literatura – a tênue fronteira	16
1. 2 O Romance Histórico- do Romantismo aos nossos dias...17	
1. 3 O Romance na América Latina.....	20
1. 3.1 O Fantástico e o Maravilhoso.....	27
1. 3.2 Vozes Femininas na América Hispânica.....	33
1. 4 O Romance Brasileiro.....	35
1. 4.1 O Romance Brasileiro de Autoria Feminina.....	41
2 UM TETO TODO SEU: A QUESTÃO DO GÊNERO.....	46
3 PHILIPPE LEJEUNE E SEU PACTO AUTOBIOGRÁFICO.....	55
4 ISABEL & LUZILÁ: UMA INTERTEXTUALIDADE	58
4. 1 Aspectos da Literatura Comparada e Intertextualidade.....	58
4. 2 Isabel e seu País Inventado : uma narrativa genealógica.....	62
4. 2.1 O Pacto em um País Inventado	66
4.3 <i>Inés del alma mía</i> : A Vez da Mulher na História.....	72
4. 4 Em Busca de Luzilá.....	78
4.4.1 Uma trajetória de mulher.....	78
4.4.2 Anna Paes: uma Vida Apaixonante.....	83
4.5 <i>Meu País Inventado</i> , <i>Inés del alma mía</i> e <i>A garça mal ferida</i> : encontros e desencontros.....	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	101
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	104
ANEXOS	

INTRODUÇÃO

A necessidade da descoberta de uma identidade própria tem sido uma questão que vem instigando as mulheres do século passado até os nossos dias, numa busca que desencadeou várias fases no processo de evolução e de representação dos papéis por elas adotados ao longo da história.

O presente estudo se propõe a compreender a questão do gênero e o possível caráter autobiográfico e intertextual nas narrativas *Meu país inventado* e *Inés del alma mía*, de Isabel Allende, e *A garça mal ferida*- A História de Anna Paes d'Altro no Brasil Holandês- de Luzilá Gonçalves Ferreira, através do estudo comparativo de um recorte da obra das citadas autoras latino-americanas.

Esta abordagem, que supõe a existência de uma literatura genealógica, passa por uma contextualização das narrativas em seu momento histórico, levando em consideração as teorias da crítica feminista a partir dos anos 60, como também a teoria de Philippe Lejeune sobre o Pacto Autobiográfico e a contribuição de Júlia Kristeva e Gérard Genette, entre outros autores, ao tema da intertextualidade. A leitura das obras mencionada nos levou a esta pesquisa, já que muito nos interessa a obra de mulheres que falam sobre mulheres, principalmente no contexto latino-americano, como também o possível aspecto autobiográfico e histórico das narrativas aqui enfocadas.

A inexistência de trabalhos comparativos entre as autoras em estudo faz sobressair a contribuição desta pesquisa para ampliar os registros sobre Literatura Comparada feminina na América Latina.

A História tem mostrado que o cerceamento da liberdade de expressão nos períodos de ditadura provoca o êxodo de autores para outros países onde conseguem produzir obras que revelam sua inquietação com os destinos de sua terra natal. Este parece ter sido o caso de Isabel Allende, quando exilou-se na Venezuela dois anos depois do golpe militar que derrubou seu primo em segundo grau, Salvador Allende da Presidência do Chile em 1973. Foi assim que a então jornalista e mãe de família Isabel

Allende começou a escrever cartas ao avô, para escapar ao sentimento de solidão, iniciando uma profícua carreira de escritora, em cujas obras é recorrente o tema da ditadura e a história do Chile, narrada através de seus personagens, muitos deles resgatados da sua própria história familiar “pois em minha mente pátria e tribo se confundem” (ALLENDE, 2003.p.16).

Mesmo tendo saído do seu país para morar por um período na França e na Argentina, Luzilá Gonçalves Ferreira, parece ter centrado sua produção literária num recanto muito particular, um aconchegante solar no tradicional bairro de Casa Forte, no Recife, o que inclusive já lhe rendeu o título de *A dama de Casa Forte*.

É a senhora do Engenho da Casa Forte, Anna Paes d'Altro, no período do Brasil Holandês em Pernambuco no século XVII, a protagonista do romance *A garça mal ferida*, um dos objetos deste estudo, que pretende fazer uma investigação da presença da mulher nas narrativas de Isabel Allende e Luzilá Gonçalves Ferreira, sem perder de vista a contextualização histórica das obras citadas e das autoras em particular.

Atendendo aos objetivos do desenvolvimento desta pesquisa, o trabalho está dividido em quatro capítulos, com sub-divisões, assim distribuídos:

1 - O Romance: do épico à ficção-onde são abordados aspectos da transição da epopéia ao romance, a tênue fronteira entre história e literatura, o romance histórico, o romance na América Latina, o romance brasileiro e o romance brasileiro de autoria feminina; 2 – A questão do gênero - trata da evolução das teorias sobre o gênero no decorrer da história, observando as considerações das linhas francesa (representadas por Hélène Cixous, Luce Irigaray e Júlia Kristeva) e anglo-americana, que tem como expoente a teórica Elaine Showalter; 3 - Philippe Lejeune e o Pacto Autobiográfico faz um estudo sobre a teoria criada por este estudioso e a possível relação da autobiografia com as obras de Isabel Allende e Luzilá Gonçalves Ferreira; 4 - Isabel & Luzilá: uma intertextualidade? fala sobre aspectos da Literatura Comparada e intertextualidade fazendo um estudo da obra das autoras, no sentido de identificar os possíveis pontos de encontro e desencontro entre elas, justificando os objetivos desta dissertação.

Como parte da Metodologia está incluída uma pesquisa em jornais e periódicos, entre eles o *Diário de Pernambuco*, o *Jornal do Commercio* e o *Suplemento Literário da Companhia Editora de Pernambuco*, além do *BIS* do Rio de Janeiro, *O Estado de São*

Paulo, O Estado do Maranhão, O Globo, O Estado de Minas, Jornal do Brasil, entre outros, como também no acervo iconográfico da Fundação Joaquim Nabuco.

Em relação ao referencial teórico, além da leitura dos romances em estudo a pesquisa enfoca obras da crítica literária que abordam o romance histórico, o gênero e o pacto autobiográfico tomando como base para este último tema a obra *Le Pacte Autobiographique*, de Philippe Lejeune. Para os temas do romance histórico, da Literatura Comparada e do romance latino-americano serão considerados os trabalhos de Eduardo Coutinho, Bella Jozef, Angel Rama, César Fernández Moreno, Emir Rodríguez Monegal, Maria de Fátima Marinho, entre outros autores. A respeito da intertextualidade, será visitada a crítica de Julia Kristeva, Gérard Genette e outros teóricos que possam trazer uma contribuição ao esclarecimento do tema; sobre a questão do gênero serão pesquisadas representantes da crítica francesa como Hélène Cixous e Luce Irigaray e da crítica anglo – americana cujo expoente é a feminista Elaine Showalter.

1 O ROMANCE: da epopéia à ficção

De *romanice*, o latim vulgar falado pelos moradores dos antigos domínios romanos preservou-se o termo romance, para designar as obras literárias que foram se formando, primeiro em verso, depois em prosa. Originado da transformação da epopéia, onde o autor grego era quase um instrumento das musas, o gênero romance, com ênfase no aspecto formal e na individualidade do autor tem como primeiro representante a obra de Cervantes *Don Quixote*, datada de 1605.

O teórico húngaro Georg Lukács, define assim o romance no seu livro *Teoria do Romance*, publicado em 1916:

O romance é a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade.[...] A epopéia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir pela forma, a totalidade oculta da vida". (LUKÁCS, 2000, p.55 - 60).

Alvo de reformulações pelo próprio autor, que chegou a prever a morte do romance, a teoria de Lukács serviu de referência para outros estudiosos, entre eles o filósofo e sociólogo da Escola de Frankfurt, Theodor Adorno e o marxista Lucien Goldman.

Adorno situa o romance como forma literária específica da burguesia em seu livro *Notas de Literatura*, e afirma que a posição do narrador se caracteriza, hoje, por um paradoxo: "Não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija atenção. [...] No curso de um desenvolvimento que remonta ao século XIX, e que hoje se intensificou ao máximo, esse procedimento tornou-se questionável" (2003, p.55). Em outras palavras, o autor está se referindo ao romance moderno, uma rebelião -a partir da década de 1920- contra o romance realista-naturalista. É na fase modernista que surge a crise do narrador, deixando para o leitor a complementação da sua narrativa.

Para Adorno, James Joyce foi um autor coerente ao vincular a rebelião do romance contra o realismo a uma revolta contra a linguagem discursiva - em *Ulisses*

Joyce faz uma paródia à Odisséia, situando os personagens e incidentes relatados por Homero na Dublin moderna - mas aponta Marcel Proust como autor insuperável em matéria de susceptibilidade contra a forma do relato, quando explica:

Em Proust, o narrador parece fundar um espaço interior que lhe poupa o passo em falso no mundo estranho, um passo que se manifestaria na falsidade do tom de quem age como se a estranheza do mundo lhe fosse familiar. Imperceptivelmente, o mundo é puxado para esse espaço interior — atribuiu-se à técnica o nome de *monologue intérieur* — e qualquer coisa que se desenrole no exterior é apresentada da mesma maneira (op.cit,p.59).

Caracteriza-se dessa forma o desaparecimento do romance tradicional. Adorno observa que, quando em Proust o comentário está de tal forma entrelaçado na ação que a distinção entre ambos desaparece, o narrador está atacando um componente fundamental de sua relação com o leitor: a distância estética. Ao contrário do que ocorria no romance tradicional, onde essa distância era fixa, no romance contemporâneo ela tira a tranquilidade do leitor diante da coisa lida, como ocorre com a forma adotada por Kafka que trata de abstrair essa distância.

Na década de 1960 o teórico marxista Lucien Goldman, considerou inevitável o desaparecimento do “herói problemático” e com ele, o desaparecimento do romance. Ele chegou a essa conclusão baseado na teoria dos estudiosos franceses Nathalie Sarraute e Robbe Grillet sobre o *Nouveau Roman*, onde “todas as conquistas do capitalismo seriam suspeitas pela possibilidade de estarem viciadas pela *ingenuidade*” (1956). Contrário a todas as teorias sobre o herói problemático e a morte do romance, Férénc Fehér, participante de um grupo de intelectuais dedicados ao renascimento do marxismo propõe, em 1972, uma nova teoria. Em *O romance está morrendo?* O autor afirma que o gênero não é problemático e sim ambivalente.

Nossa conclusão final é a rejeição da qualidade problemática do romance, apoiados na idéia histórico –filosófica da evolução desigual. Acreditamos ter descoberto a *ambivalência* da nova forma épica pelo fato de ter nascido da primeira sociedade “puramente social” e por ser dependente desta (o capitalismo)[...] paralelamente, o romance

comporta novidades que não podem mais se perder nas sociedades tornadas sociais. (1972, p.82).

Para Fehér, o romance representa, tanto a sociedade burguesa, com a qual nasceu e se desenvolveu, como também reforça, no leitor, a consciência de ser filho da *sociedade social*: “Como forma, o romance traça perfeitamente os limites até onde a humanização poderá crescer no seio desta sociedade e, para o leitor, esta é a mais salutar ‘catharsis’.”(op.cit. p.83). Essa teoria corrobora uma realidade que se afirma a cada dia através da permanência do romance como gênero que “não morre”, mas passa por transformações ao longo da história, diversificando sua temática de produção através de vários sub-gêneros, que se alternam ou convivem ao longo da historiografia literária. Esta sobrevivência tem garantido ao leitor a possibilidade de transitar pela obra romanesca, desde os romances de cavalaria, passando pelo romance de aventuras, o picaresco, o romance psicológico, romance histórico, romance de educação, o policial, o folhetim, o romance de ficção, sub-gêneros que convivem sem obediência ao tempo cronológico e se adaptam às novas formas de comunicação.

Menciona E.M. Forster, em *Aspectos do Romance*: “um romance é uma obra de arte, com suas próprias leis, que não são as da vida diária e uma personagem do romance é real quando vive de acordo com tais leis” (1974,p.48). Acrescente-se o que diz Angel Rama em *Literatura e Cultura na América Latina*:

O gênero romance é o “peixe ensaboad” da literatura: não há nada mais difícil de se pegar. Pode-se decretar com motivo sua morte e ele sairá nadando; [...] Das suas baixas origens, o romance extraiu sua capacidade de adaptação, de sobrevivência, de transformação.[...] toda vez que a retórica pretendeu dignificá-lo (talvez dissecá-lo), ele escapuliu de suas mãos para voltar prazeroso à sarjeta: daí ressurgue com novas energias, sob novas formas (2001 p.41).

Essas observações nos levam à reflexão sobre as possíveis distinções entre História e Literatura.

1.1. História e Literatura: A tênue fronteira

Ao se refletir sobre a controversa distinção entre História e Literatura , chama a atenção uma descrição de Schlegel , considerado o maior teórico do romantismo alemão, citada por Luiz Costa Lima em *História, Ficção e Literatura* :

A poética, a arte oratória , a história , a filosofia pertencem ao gênero que age pela linguagem[...] Todas as formas e produtos que se reúnem sob a literatura pertencem ao conceito de ciência ou de arte, ou aos dois simultaneamente . Assim, a poesia é arte; a filosofia , ciência; e a retórica, uma mistura de ambas [...]Igualmente , a história fica no meio: enquanto busca o conhecimento,aproxima-se da ciência, ao passo que pela exposição se aproxima da arte.[...] À medida que a literatura abrange *todas as ciências e artes, ela é a enciclopédia*. (apud LIMA, 2006,334-335)

Partindo desse conceito observa-se que as fronteiras entre história e literatura nem sempre foram claras, evidenciando proximidades e diferenças entre o texto narrativo historiográfico e o texto narrativo ficcional. As belas-letras, cujos princípios regulados pela retórica dominaram a Europa Continental, desde a Renascimento até o século XVIII, não distinguiam entre história e ficção e no século XIX pelo menos até que Leopold Ranke colocasse as bases da “história científica”, a literatura e a história eram consideradas como tendo a mesma função: narrar a experiência e o acontecido com o objetivo de orientar e elevar o homem.

Costa Lima se posiciona pela assertiva de que “literatura” nunca teve um sentido unívoco, valendo-se da ajuda de Aguiar e Silva para afirmar a sua heterogeneidade constitutiva: há livros “cuja capacidade de recriação imaginária de acontecimentos e de almas confere às suas obras *históricas* uma dimensão literária”. (apud LIMA,1979:72). Procurando dar clareza à distinção entre história e ficção, Lima aborda as posições do filósofo e pensador francês Paul Ricoeur, autor de sua preferência quando postula que “a relação entre realidade e ficção não deixará de nos atormentar, até o estágio da representação histórica do passado (apud LIMA,2000:204).

Para o autor por mais forte que seja a determinação do ficcional, por mais que saibamos que “não é o uso de recursos literários que favorece ou prejudica uma obra como historiográfica, ainda assim não conseguiremos separar totalmente as escritas da

história e da ficção”. (op.cit: 2006:385) Esse conceito nos levaria então à possibilidade de pensar a literatura, na sua relação com a história, como um inegável testemunho de seu tempo. Deste modo pode-se inferir que não fica descartado o uso da literatura pela história, quando a história procura resposta para determinadas perguntas, tendo a literatura como fonte. É o que se pode perceber ao estudar o romance histórico, tema do próximo sub-capítulo:

1.2 O Romance Histórico: do romantismo aos nossos dias

Nascido durante o Romantismo o romance histórico, segundo Heloisa Costa Milton, “é leitor singular dos signos da história” (1992,p.26 e 33) ou seja, a história, como discurso, pré-existe ao romance histórico e os signos da história são retomados pelo romance histórico para multiplicar seus significados. O romance histórico clássico, cujo paradigma segundo Lukács, é a obra de Walter Scott, (representada por *Waverley*-1814), surge num contexto de profunda fé historicista, tendo a Europa como centro da história universal. Para o autor a obra de Scott seria a grande continuadora do romance social realista do século XVIII, trazendo como inovação a pintura de costumes e de acontecimentos, o caráter dramático da ação e a importância do diálogo. Esse tipo de romance permitia, através da figuração literária de épocas passadas, um certo caráter didático, suscitando afirmações como a de Herculano, que dizia que Walter Scott ou Alfred de Vigny ensinavam mais do que os historiadores.

Para Fátima Marinho em *O Romance Histórico em Portugal*, “ao romance histórico, pelo menos ao tradicional, não interessa a repetição de grandes acontecimentos históricos, mas uma espécie de ressurreição poética dos seres humanos que deles fizeram parte[...] o passado funciona assim como pré-história do presente, lugar onde se encarnam as verdades religiosas e as intemporais paixões humanas” (1999,p.22).

A autora considera que o romance histórico é 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” (1999,p.12). Não podendo o enredo ser sempre verdadeiro, tenta-se que seja pelo menos verossímil. Assim,

reconstruindo uma época através dos seus fragmentos textualizados, os autores vão-se movimentando entre personagens referenciais (retirados da própria História) e personagens inventadas, assumindo uma inevitável ambigüidade. Ainda na concepção de Marinho, fica claro que a presença de uma consciência histórica numa situação historicamente condicionada se revela fundamental e que o romancista histórico teria assim uma função trans-temporal entre o seu tempo e os tempos passados.

Antes de comentar as tipologias do gênero não se pode deixar de referir a duas figuras importantes que marcaram a concepção e desenvolvimento do romance histórico: o historiador francês Jules Michelet e o historiador e romancista português Alexandre Herculano. O primeiro foi definido pelo escritor romântico francês Victor Hugo como “o grande decifrador das grandes esfinges da História”, talvez pelo fato de Michelet defender em suas obras no século XIX, a ressurreição integral do passado, empregando o subjetivismo na visão da realidade histórica, sem dispensar exaustivas consultas às fontes de informação. Suas idéias sociais serviram de base aos ideais da revolução francesa, quando afirmava: “Cada homem é uma humanidade, uma história universal”; Herculano, tido como introdutor e teorizador do Romance Histórico em Portugal, adota, conforme Marinho, duas grandes tendências: o romance onde os heróis e heroínas são personagens inventadas que se movimentam no passado, e os textos de *Lendas e Narrativas*, que, na sua maioria, são quase a transcrição de capítulos das crônicas medievais.(1999,p. 307).

Duas tipologias sobre o romance histórico tradicional apontadas pela autora, servirão de base para a análise dos romances históricos abordados em nosso estudo: as de Joseph Turner e de Harry Shaw.

Turner faz a distinção entre : *romance histórico documentado*, *romance histórico disfarçado* e *romance histórico inventado*, quando o primeiro se assenta em personagens históricas reais; o segundo faz uma recriação histórica entre o documento e a pura invenção; e no terceiro o narrador comporta-se como um historiador, fingindo que as suas afirmações se reportam a uma realidade extra-textual.

Por outro lado Harry Shaw divide os romances conforme o papel que a História assume no interior da diegese: se a trama funciona como uma tela ideológica onde as preocupações do presente se projetam, estamos diante da História como pastoral; se

ela atua como fonte de energia dramática, vivificando a ficção, a História funciona como drama; se o assunto do enredo é a própria História, esta se apresenta como tema. Sobre o tipo de herói Shaw faz esta reflexão: quando o seu destino se confunde com o da História, dizemos que ele pertence a um romance conjuntivo; quando a sua vida se afasta das vicissitudes históricas, o romance em que ele se insere é disjuntivo. Essas tipologias, segundo Marinho, podem ser aplicadas também ao romance pós-moderno.

Mas é preciso lembrar que a História, enquanto modalidade de discurso sobre a existência humana é passível de ser lida através da subjetividade, permitindo uma interpretação dos fatos históricos, como cita Hayden White em *Trópicos do Discurso*: “Os teóricos da historiografia geralmente concordam em que todas as narrativas históricas contêm um elemento de interpretação irreduzível e inexpugnável” (2001, p. 65). Foi assim que durante o século XIX teóricos importantes da historiografia como Hegel, Droysen, Nietzsche e Croce rejeitaram o mito da objetividade, que predominava entre os adeptos do historicismo de Ranke. Os primeiros viam na interpretação, a própria alma da historiografia. Desde então muitos foram os desdobramentos do romance histórico onde a presença e a elaboração do tema histórico ocupa o centro da narrativa, reinventando novos percursos, até chegar à ficção contemporânea.

Com a evolução do conceito de História a crítica contemporânea vem adotando várias denominações para o romance histórico, como a “metaficção historiográfica” por Linda Hutcheon, “romance histórico” por Umberto Eco e “história palimpsesta” por Christine Brooke-Rose, onde as obras visitam o passado de maneira irônica, inserindo-se no contexto do chamado pós-Modernismo.

Voltando às considerações de Marinho, a autora cita Agustina Bessa-Luís, Saramago e Mário Cláudio como os romancistas que melhor atualizam as formas pós-modernas do romance histórico. E se refere a Bessa Luís como exemplo de autora que “reinterpreta a História à sua maneira, lê nas entrelinhas, favorece a dupla versão do mesmo fato, chegando ao ponto de, propositadamente, sugerir outra perspectiva, que parece ter tanta plausibilidade como a tradicionalmente consagrada” (1999, p.308). A presente introdução sobre romance histórico permite agora desenvolver um sub-capítulo sobre o romance na América Latina, tema - chave para o estudo das autoras a serem comparadas neste estudo.

1.3 O Romance na América Latina

Ao introduzir este capítulo pretende-se pesquisar algumas definições sobre América Latina e América Hispânica, observando o que diz a crítica sobre o tema, na tentativa de responder às perguntas: o que é América-Latina? O que representa a América-Hispânica?

Na introdução ao estudo *América Latina em sua Literatura* baseado em trabalho realizado pela UNESCO em 1972, César Fernández Moreno afirma que a expressão *América Latina* continua sendo imprecisa, mesmo depois das várias tentativas de sua definição. Ele remonta às origens da palavra *latinidade* que começou no Lácio, pequeno território próximo à cidade de Roma “e foi crescendo em círculos concêntricos ao longo da história: primeiro, até abarcar o conjunto da Itália, ampliando-se logo até a parte da Europa colonizada pelo Império Romano, restringindo-se depois aos países e zonas que falaram línguas derivadas do latim, e transportando-se por fim ao continente americano que esses europeus descobriram e colonizaram”. (MORENO,in 1979,XV)

Na mesma obra, o crítico José Luis Martínez, no artigo *Unidade e Diversidade*, define América Latina como um conjunto de países com profundas ligações históricas, sociais e culturais : “O nome de América Latina ou Latino- América designa, imprecisa e convencionalmente, o conjunto dos vinte e um países iniciais, dos quais dezanove falam a língua espanhola, o Brasil a portuguesa e o Haiti a francesa. Quando se mencionar exclusivamente os países de língua espanhola, diz-se Hispano-América, e quando se inclui o Brasil, diz-se Íbero-América”. (op.cit.,61).

Essa referência publicada no estudo da Unesco cita como os 21 países: Argentina, Bolívia, Brasil, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Chile, República Dominicana, Equador, Guatemala, Haiti, Honduras, México, Nicarágua, Panamá, Paraguai, Peru, Porto Rico, El Salvador, Uruguai e Venezuela. Martínez faz uma ressalva sobre Porto Rico, que é um estado livre associado aos Estados Unidos e os porto-riquenhos têm cidadania americana. Depois de 1960 criaram-se quatro novos países, Jamaica, Barbados, Trinidad-Tobago e Guaiana, de língua predominantemente inglesa, que fazem parte do “ British Commonwealth of Nations”.

O crítico, professor e jornalista uruguaio Ángel Rama realizou um trabalho de repatriação do conceito de América Latina, privilegiando o ramo da cultura e não o de mercado, definindo-lhe os contornos com base na história real do continente e fugindo das declarações de princípios dos órgãos oficiais.

Na apresentação da coleção de ensaios *Ángel Rama – literatura e cultura na América Latina*, pelos organizadores Flávio Aguiar e Sandra Guardini Vasconcelos, fica claro que Rama procurou concretizar uma história comum das literaturas e das culturas da América Latina, incluindo o conceito de *geração*. Para o autor, o continente se divide em comarcas culturais que vão além das fronteiras nacionais, quando afirma que “se livrarmos o regionalismo de uma determinada formulação estética, recuperando a significação do próprio termo, tal como fizeram os teóricos, voltaremos a encontrá-lo em obras plenamente realizadas da nova narrativa: *Los Ríos Profundos*, *El Llano en Llamas*, *Sagarana*.” (RAMA, 2001, p.137)

Dessa forma o autor coloca num mesmo foco crítico autores hispano-americanos e brasileiros como Juan Rulfo e Guimarães Rosa, em sua análise sobre a nova narrativa latino-americana. Em estudo mais recente publicado em *Literatura Comparada na América Latina* pelo professor Eduardo Coutinho, o termo América Latina é conceituado como:

Uma construção múltipla, plural, móvel e variável, e, por conseguinte, altamente problemática, criada para designar um conjunto de nações, ou melhor, povos, que apresentam entre si diferenças fundamentais em todos os aspectos de sua conformação- étnicos, culturais, sociais, econômicos, políticos, históricos e geográficos-, mas que ao mesmo tempo apresentam semelhanças significativas em todos esses mesmos traços, sobretudo quando se os compara com os de outros povos. (2003, p.42)

O autor explica que, assim como no plano espacial, o conceito de América Latina é nitidamente problemático, também o é no plano temporal, uma vez que, tendo sido cunhado originalmente no século XIX na França para designar um subcontinente distinto da América anglo-saxônica, o termo restringiu-se, posteriormente, à América de língua espanhola, passando a ser usado como sinônimo de Hispano-América.

Ainda no estudo de Coutinho, observa-se que só em meados do século XX é que a área semântica do termo se amplia, passando a incluir primeiramente o Brasil, graças a Henríquez Ureña, que o empregou pela primeira vez com esse sentido em *Las corrientes literárias em América Hispánica* (1945), e mais tarde também o Caribe francês e a província do Quebec, no Canadá. Posteriormente houve outra grande transformação com a inclusão de países e povos do Caribe não colonizados por neo-latinos, como as antigas colônias inglesas e holandesas da região, e de universos transculturais dentro das nações anglo-saxônicas do continente, entre eles as minorias hispânicas no interior dos Estados Unidos (chicanos , porto-riquenhos e cubanos de Miami). Diante desse quadro, não é de estranhar que as mesmas contradições presentes na política se façam sentir no plano literário, quando o Romantismo, em voga na Europa penetra na América, e o índio passa a ser protagonista do novo gênero, e elevado a símbolo de nacionalidade.

Moldados à maneira européia por um processo de colonização do ponto de vista cultural e econômico, os estudos literários na América Latina passaram por um longo período embrionário, até explodir no considerado “boom”, da literatura do continente nos anos 1960, cujo expoente foi o escritor colombiano Gabriel Garcia Márquez. A partir de então seria sedimentado um discurso de identidade que vinha se alongando desde a prosa das cartas dos descobridores e das chamadas Crônicas, que já continham um elemento romanesco.

Formando um contraponto irônico aos valores cavaleirescos, onde era exemplificada a “perfectibilidade humana”, surge o gênero picaresco na Espanha em meados do século XVI, representando uma reação contra a ética aristocrática dos romances de cavalaria. Esses romances satíricos, marcados pela amargura, desilusão e desengano apresentam um novo tipo de herói, o pícaro, segundo o Dicionário da Real Academia Espanhola, “tipo de pessoa descarada, travessa e de mau viver, que figura em obras magistrais da literatura espanhola” (apud JOZEF, 1986, p.11). Era chegada a vez de mostrar a “imperfectibilidade” humana.

O romance romântico tomou os aspectos político e documental, sentimental e lírico, indianista e histórico, regionalista e gauchesco, segundo a classificação da professora e crítica Bella Jozef, que coloca o princípio da formação dessa identidade

nas obras de Juan Rodríguez Freyre *El Carnero* (1636), citada como “vivo quadro da História, em que captou o verdadeiro caráter de uma época, revelando qualidades de romancista” e Concolocorvo, no século XVIII, “cuja obra *Lazarillo de ciegos caminantes* já se revela uma divertida crônica à maneira picaresca” (1986,p.10).

Na segunda metade do século XVIII começa uma tomada de consciência nacional na América Hispânica surgindo as primeiras tentativas do gênero romanesco. O progresso econômico se fazia sentir pelo incremento da indústria e do comércio e a Revolução Industrial permitiu a transformação da sociedade feudal européia em uma sociedade burguesa. Esses fatores, auxiliados pelas novas conquistas científicas se convertem em expressão patriótica, que se reflete no nascimento do romance sul-americano, com um fim definido: a da educação das massas. O mexicano José Joaquín Fernandes de Lizardi (1776-1827) é citado como o criador do romance sul-americano, numa época em que predominava o ensaio didático. Com o romance picaresco *El Periquillo Sarniento* (*O Periquito Sarnento*) de 1816, Lizardi mostra a utilidade do trabalho, utilizando o modo autobiográfico da narrativa em primeira pessoa, com influência do iluminismo, onde o racionalismo manifesta fé na razão e na ciência.

No Brasil , o Arcadismo elegeu a cor local, mesmo como tema secundário, como mostra a poesia de Basílio da Gama, Durão, Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antonio Gonzaga, os dois últimos envolvidos na Inconfidência Mineira.

O romance “costumbrista”, considerado como o mais original do Romantismo, chegou a ser uma forma de expressão nacionalista em que os quadros de costumes apresentam tanto interesse quanto a trama. O romance *Maria*, do colombiano Jorge Isaacs, publicado em 1867 foi considerado a obra-prima do romance romântico hispano-americano. Entre seus expoentes aparece Alberto Blest Gana no Chile, cuja obra *Durante la Reconquista*, publicada em 1897, mistura elementos históricos e novelescos, representando uma ponte para o realismo.

Iniciada por Bartolomé Hidalgo em torno de 1811, poeta que vendia suas produções pelas ruas, a “poesia gauchesca” tem como expoente o poema épico *Martin Fierro* (1872), do argentino José Hernández, um relato da rebeldia de um gaúcho dos pampas contra a civilização. A poesia gaúcha se reflete posteriormente no romance do argentino Ricardo Güiraldes, em *Don Segundo Sombra* (1926) e do venezuelano

Rômulo Gallegos em sua obra mais destacada, *Doña Bárbara*(1929), romance realista e simbólico, ambientado na Venezuela rural.

Mas é com o Modernismo, movimento iniciado pelo poeta nicaragüense Rubén Dario com *Cantos de vida y esperanza*, publicado em 1905, que as letras americanas vão influir sobre a literatura espanhola, embora os limites cronológicos do movimento modernista sejam bastante discutidos. Em *La nueva voz de um continente*, Joaquín Marco considera que alguns críticos situam o início do movimento com a publicação do conjunto de poemas e contos *Azul*, de Dario, em 1888, enquanto a crítica mais recente considera que o Modernismo teve suas primeiras manifestações em prosa em torno de 1875, quando José Martí e Manuel Gutiérrez Nájera começam a manifestar novos recursos de estilo. O novo movimento não dispensou elementos das escolas anteriores – Romantismo, Realismo, Simbolismo - mas criou novos princípios estéticos, com uma superposição de culturas que se harmonizam, significando uma renovação formal e a conquista da expressão original.

O Modernismo de Dario se multiplica em vários países do Continente, onde flui uma intensa atividade literária, incluindo a publicação de revistas com colaborações de autores modernistas latino-americanos e traduções francesas, italianas e inglesas, entre elas a revista *Azul* (México, 1894-1896), estimulada por Gutiérrez Nájera.

O cubano José Martí foi o primeiro autor a publicar um romance modernista em espanhol, *Amistad Funesta*(1885), onde combina os procedimentos estilísticos que o parnasianismo e o impressionismo haviam incorporado à prosa francesa. Figura mítica, Martí dedicou sua vida à libertação de sua pátria, morrendo em combate contra as tropas espanholas em 1895. Sua obra literária transita pelo ensaio político, cartas, diário, novelas, teatro e poesia.

O romance moderno latino-americano alcançou relevo com as narrações da Revolução Mexicana por uma geração de fundadores como Mariano Azuela com *Los de Abajo* (1915), considerado o grande romance da revolução; Martín Luiz Gusmán com *El águila y la serpiente* (1928) e Memórias de Pancho Vila (1938-1951); o boliviano Alcides Arguedas com *Raza de bronce* (1919); o colombiano José Eustásio Rivera, com *La vorágine* (1924); o venezuelano Rômulo Gallegos com *Donã Bárbara* (1929) e o argentino Ricardo Güiraldes com *Don Segundo Sombra* (1926); Agustín Yáñez, com *Al*

filo Del água (1947), entre outros. O período revolucionário teve início em 1910, quando Madero penetrou no México e encabeçou um movimento contra Porfírio Díaz, mas o processo revolucionário já vinha se gestando desde quatro anos antes.

Os anos 1930 deram surgimento a romances sociais como *Las lanzas coloradas* (1930) do venezuelano Uslar Pietri; *Huasipungo* (1934) do equatoriano Jorge Icaza; *La serpiente de Oro* (1935) do peruano Círo Alegría, antecipando a década que fez surgir um dos mais originais narradores da América Latina, o argentino Jorge Luís Borges com *Ficciones* (1944) e o cubano Alejo Carpentier com *El reino de este mundo* (1949). Estes últimos, segundo Emir Rodríguez Monegal, “são, principalmente, renovadores de uma visão e de um conceito de linguagem”. (1967, p.21).

Como José Martí, Sousândrade, no Brasil, alertou para o perigo da influência do capitalismo dos Estados Unidos, quando aponta em *O inferno de Wall Street*, a hipocrisia do puritanismo estadunidense. Não podem ser esquecidos também os escritos de Frei Caneca, ensaísta e revolucionário elogiado por João Cabral de Mello Neto em *O Auto do Frade*. O Modernismo no Brasil será objeto de nosso estudo em capítulo posterior, sobre o Romance Brasileiro.

A partir da década de 1960, paralelamente ao aparecimento de uma geração de críticos renomados, acontece o chamado “boom” da literatura latino-americana, momento chave para a deflagração de obras que tiveram uma grande difusão em sua língua e em numerosas traduções, fazendo uma renovação na técnica novelística que modificou o panorama romanesco do continente. Fica difícil delimitar os autores dessa fase, que reúne nomes de origens diversas, muitos deles já numa atitude crítica compartilhada que vinha sendo gestada, resultando no que seria a nova narrativa latino-americana, uma geração que descobre que só pode dar conta da literatura através do mito.

Como disse José Donoso, um dos integrantes do *boom* no seu livro *História pessoal do boom*, em 1972, “nada ,de resto, nem críticos, nem público, nem solicitantes , nem escritores se colocaram jamais de acordo sobre que romancistas e que romances pertencem ao *boom*”. (apud MARCO, 1982, p. 44).

No entanto, além destes, são citados pela crítica, com suas principais obras, o paraguaio Augusto Roa Bastos com *Hijo de hombre* (1959); o mexicano Carlos Fuentes

com *La muerte de Artemio Cruz* (1962); o brasileiro João Guimarães Rosa com *Grande Sertão: Veredas* (1956) os argentinos Ernesto Sábato, com *Sobre héroes e tumbas* (1962) e Júlio Cortázar com *Rayuela* (1963); os uruguaios Carlos Martínez Moreno com *El Paredón* (1963) e Juan Carlos Onetti, com *El astillero* (1961); o peruano Mario Vargas Llosa com *La ciudad y los perros* (1963); os cubanos José Lezama Lima com *Tres tristes tigres* (1967) e o colombiano Gabriel García Márquez com *Cien años de soledad* (1967); os mexicanos Juan Rulfo com *Pedro Páramo* (1955) e Octavio Paz com *Puertas al campo* (1966); o guatemalteco Miguel Ángel Asturias com *El señor presidente* (1946) entre outros.

Neste trabalho será observado que a obra romanesca de Isabel Allende (iniciada a partir de 1982 com *A casa dos espíritos*), um dos objetos deste estudo, está marcada pela influência de alguns dos autores acima citados, notadamente por Gabriel García Márquez, tanto no que se refere ao realismo maravilhoso, quanto aos aspectos histórico e autobiográfico.

Um dos mais populares escritores latino-americanos, Márquez toma como tema em *Cem anos de solidão* (1967) os mitos da civilização, utilizando referências bíblicas, passando por alusões autobiográficas e históricas, criando um espaço geográfico e literário onde se confundem realidade e ficção. Em *O outono do patriarca* (1975) expõe a solidão do tirano, remetendo às ditaduras latino-americanas e suas intermináveis injustiças e violências. Uma característica referencial da obra de García Márquez não poderia passar despercebida neste estudo, principalmente pela já citada influência à obra de Isabel Allende: o realismo maravilhoso.

A partir dos anos de 1970, principalmente após a fase da literatura de depoimento, que denunciava os desmandos dos regimes ditatoriais, começou a se esboçar um rompimento da proximidade entre literatura e a política revolucionária, rompimento este que foi evoluindo até o início do debate pós-moderno na primeira década de 1990, coincidindo com a pós-ditadura.

Foi o considerado período do pós-*boom*, que surge no cenário da literatura latino-americana através de um grupo de novos escritores que reagem à literatura do *boom*, principalmente no que se refere ao realismo mágico. Denominada de geração

McOndo¹, centralizada no escritor e cineasta chileno Alberto Fuguet, autor do romance *Mala Onda* (1991) e de duas antologias juntamente com Sérgio Gómez (1996), o novo grupo tem, entre outros pontos comuns, o desinteresse pelos assuntos relacionados ao passado político do Chile, bem como a quebra dos limites geográficos e do conceito tradicional de Nação.

Alguns representantes da nova safra de escritores foram reunidos na publicação *A literatura Latino Americana do século XXI* organizada por Beatriz Rezende, incluindo o brasileiro Sérgio Sant'Anna, autor de *Os sobreviventes* e o argentino César Aira, que tendo publicado suas obras no início da década de 1970, "servem de ponte entre o absolutamente contemporâneo e o momento anterior" (2003,p.14).

A publicação, que tem a intenção de desenvolver um trabalho de prospecção na Literatura Latino-Americana do século XXI, conta ainda com nomes que se firmaram a partir do final da década de 1980 até os nossos dias, como o roteirista e romancista cubano Reinaldo Montero, os brasileiros Luiz Rufatto, Santiago Nazarian e Joca Reiners Terron, o chileno Alberto Fuguet e o colombiano Efraim Medina Reyes.

1.3.1 O Fantástico e o Maravilhoso

Neste sub-capítulo pretende-se abordar um aspecto da literatura latino-americana que se tornou referência na obra de alguns autores do continente entre eles Garcia Márquez, Jorge Luiz Borges, Júlio Cortázar, Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias: o Fantástico e o Realismo Maravilhoso. Para falar sobre esse gênero da literatura, seria interessante começar com a citação de Tzevan Todorov: "Nem toda ficção, nem todo sentido literal está ligado ao fantástico; mas todo fantástico está ligado à ficção e ao sentido literal (1975,p.84).

Com isso o autor quer dizer que toda obra literária forma uma estrutura e que se isso acontece é preciso que encontremos em todos os níveis, conseqüências desta percepção ambígua do leitor, pela qual o fantástico é caracterizado. Em outras

¹ O título McOndo é um trocadilho sobre Macondo, cidade de *Cem Anos de Solidão*, de García Márquez, e se reporta à realidade de McDonald's, Macintosh e condomínios da geração mais nova da América Latina(FUGUET,2003)

palavras, para Todorov o fantástico se define a partir do efeito de incerteza e da hesitação provocada no leitor face a um acontecimento sobrenatural, condição primeira para caracterizar o gênero.

No estudo *O Fantástico*, da professora e teórica Selma Calazans Rodrigues a autora define o fantástico (do latim *phantasticu*, proveniente do grego *phantastikós*, os dois oriundos de *phantasia*) como algo que se refere ao que é criado pela imaginação, o que não existe na realidade, o imaginário, o fabuloso. (apud RODRIGUES, 1988, p.9)

Para Rodrigues essa definição aplica-se melhor a um fenômeno de caráter artístico, como é o caso da literatura, “cujo universo é sempre ficcional por excelência, por mais que se queira aproximá-la do real” (ibidem). A autora aponta diferenças entre o gênero do realismo fantástico de Borges e Cortázar, o realismo mágico de Uslar Pietri e Angel Flores e o realismo maravilhoso de Carpentier, García Márquez e Juan Rulfo.

No realismo maravilhoso a presença do real não exclui o maravilhoso, mas não cria tensão ou hesitação, como no fantástico. Partindo de um ponto de vista amplo, a teórica considera que a forma mais antiga de narrativa é a fantástica, o que é asseverado por Borges quando diz: “Os romances realistas começaram a ser elaborados nos princípios do século XIX, enquanto todas as literaturas começaram com ao relatos fantásticos”². Tomando em consideração esta afirmativa de Borges, pode-se observar que diversas são as opiniões em relação ao nascimento do fantástico, o que leva os estudos da autora a uma classificação por afinidade:

1- a primeira considera o fantástico de todos os tempos, desde Homero e *As mil e uma noites*, cujos estudiosos vão de Dorothy Scarborough (1917) até mais modernamente o próprio Borges (1976), Emir Rodríguez Monegal (1980) e outros;

2- a segunda considera o nascimento do fantástico entre os séculos XVIII e XIX, adotada por autores como H. Matthey (1915), passando por Todorov (1970), Jean Bellemin Noël (1971), Lefèbvre (1974), Irene Bessière (1974), Jacques Finné (1980) e outros (1988, p.16-17).

Esta última classificação considera o fantástico *strictu sensu*, (sentido estrito), elaborado a partir do século XIX até o século XX, operando uma laicização do

² Apud RODRÍGUEZ MONEGAL, Borges: uma poética da leitura, p.176.

pensamento ocidental, partindo da rejeição que o Século das Luzes faz do pensamento teológico medieval e de toda a metafísica. Diante do mundo que acreditava resolver tudo sem o auxílio da religião, era preciso que o homem quebrasse essa racionalidade, aproveitando as arestas do muito que restava a explicar.

A literatura fantástica dos séculos XVIII e XIX trata o sobrenatural através da natureza humana e não teológica, usando temas antropocêntricos como a existência do duplo, o magnetismo, o hipnotismo, a viagem no tempo, a catalepsia, a volta dos mortos, as desordens mentais, a perversão, etc. Segundo a maioria dos críticos, o texto de Jacques Cazotte, *Le Diable Amoureux* (1772) é considerado um dos inauguradores do gênero cuja narrativa introduz a dúvida sobre o possível e o impossível.

É assim que a literatura fantástica atravessa os séculos até os nossos dias em obras como: *A casa deserta* de Hoffman, no século XVIII; *A Vênus da Ilha* (1837), de Prosper Mérimée; *A outra volta do parafuso* (1898) de Henry James; *O pé da múmia* de Théophile Gautier; *Manuscrito encontrado em Saragossa* (1804-1814) de Jan Patocki; *O corvo* (1845) de Edgar Allan Poe; *O Horla* de Guy de Maupassant, entre tantos outros.

Contemporâneas, algumas obras de Jorge Luiz Borges, e Júlio Cortázar são apontadas como exemplos de literatura fantástica, quando esses autores, através de uma narrativa que toma como base o real, introduzem a dúvida e a incerteza em face de um acontecimento extraordinário, segundo o pensamento de Todorov.

Na concepção de Bella Jozef, para ler a obra de Borges é preciso abandonar a busca de uma significação que concerne apenas à lógica, procurando o sentido na sua configuração fantástica, apesar de seu enunciado clássico e transparente (1986,p.208). Para a autora o fantástico na obra de Borges, como uma das possibilidades de narração, “cumpre a função de reduzir a determinação unitária do discurso, porque prolonga as possibilidades narrativas retardando sua resolução definitiva [...] o enigma é o que provoca o fato literário total e não a narração como extensão do discurso”. (ibidem,208).

É assim que Borges constrói uma literatura que é o signo dela mesma, seja na poesia, no ensaio ou na ficção. No conto *O Aleph* (1957) o autor subverte as noções de tempo e espaço, adotando uma linguagem pontilhada de elementos simbólicos, com

um enunciado clássico, para introduzir a metáfora, a metalinguagem, onde sobressai a sua erudição de formação européia. Assim começa o conto: “Na ardente manhã de fevereiro em que Beatriz Viterbo morreu, depois de uma imperiosa agonia que não cedeu um só instante ao sentimentalismo nem ao medo, observei que os painéis de ferro da praça Constitución tinham renovado não sei que anúncio de cigarros vermelhos; [...]” (1992,p. 115).

Narrado em primeira pessoa o conto faz referências a todo um patrimônio cultural e literário da humanidade como Homero, a Cabala e As mil e uma noites, para chegar à questão metafísica da existência do Aleph, “um dos pontos do espaço que contêm (sic) todos os pontos[...] o lugar onde estão sem se confundirem, todos os lugares do mundo, vistos de todos os ângulos.” (Op.cit.p.122). A questão do duplo, do labirinto e do infinito, são temas recorrentes na narrativa do autor e motivo de desespero, já que para Borges a literatura está contaminada de falsidade e não explica os fatos como realmente são.

“Toda linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilham; como transmitir aos outros o infinito Aleph, que minha tímida memória mal abarca? [...] o que meus olhos viram foi simultâneo; o que transcreverei será sucessivo, pois a linguagem o é”. (ibidem, p.124-124).

Como Borges, o argentino Júlio Cortázar teve grande influência européia, transitando pelo conto, relatos e romances, com resquícios do surrealismo e do pensamento oriental, atento ao mundo subterrâneo do absurdo e do inconsciente. Sua literatura fantástica, tanto nos contos como nos romances mostra a ambigüidade nas relações entre o indivíduo e a realidade, desafiando a lógica e o sentido comum, falando a linguagem do absurdo. No conto *Casa Tomada*, publicado no livro *Bestiário* (1951) o autor parte de uma história aparentemente normal para introduzir situações inusitadas através do mistério e de elementos estranhos, “onde o real passa a ser interpretado como algo indiscernível do imaginário” (JOZEF,1986,p.114).A novela *Aura* (1962), de Carlos Fuentes é citada como um clássico latino-americano do gênero fantástico, cuja enunciação solicita a participação do leitor, privilegiando a imagem do duplo, recorrente na literatura borgeana.

Mas afinal, o que diferencia a literatura fantástica do realismo mágico e do realismo maravilhoso, temas que suscitam tantas controvérsias entre autores e críticos? Voltemos à nossa pesquisa tentando chegar a uma conclusão que, ao que tudo indica, não leva a um denominador comum. Como já foi visto anteriormente, a narrativa fantástica admite a realidade do que representa.

Já a nomenclatura “realismo mágico” é ponto de controvérsia entre alguns autores, que ora adotam o termo como sinônimo do “realismo maravilhoso” de Carpentier, ora colocam o gênero como símbolo da nova novela latino-americana.

O teórico europeu Massimo Bontempelli assume a paternidade do termo *realismo mágico* em *L'avventura novecentista* (1938), sendo citado por Emir Rodríguez Monegal em *Borges: uma poética de leitura* (1980). Muitos outros críticos debateram a adequação do termo aos seus vários momentos de discussão, como o venezuelano Uslar Pietri, considerado o primeiro autor a empregar a expressão, no livro *Letras y Hombres de Venezuela* (1948), onde a expressão viria a incorporar o mistério e uma adivinhação (ou negação) poética da realidade; Angel Flores, que primeiro usou o termo no meio acadêmico, em trabalho publicado em HISPANIA em 1955, como uma mistura de fantasia e realidade; o crítico Luiz Leal, que em 1967, na obra *El realismo mágico en la literatura hispanoamericana* se opõe ao conceito de Flores e adota o ponto de vista baseado no ato da percepção do artista.

Monegal situa o momento mais expressivo dessa narrativa por volta dos anos 40 com Jorge Luiz Borges (que teria iniciado o gênero com a publicação de *História Universal da Infâmia*, influenciado pelo expressionismo de Kafka); Alejo Carpentier e Arturo Uslar Pietri, estendendo-se para Miguel Angel Astúrias, Adolfo Bioy Casares, Juan Carlos Onetti, José Lezama Lima, José Maria Arguedas e posteriormente aos escritores Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Guillermo Cabrera Infante e Severo Sarduy, Mário Vargas Llosa, José Donoso, Manuel Puig, entre outros. Todos esses autores, incluindo mais recentemente Reinaldo Arenas, fariam parte do chamado “boom” da literatura latino-americana.³

³ RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *El boom de la novela latino-americana*. Caracas, Tiempo Nuevo, 1972.

Em 1949 o autor cubano Alejo Carpentier cunha o termo “realismo maravilhoso” no prólogo do seu romance *El reino de este mundo*, com o mesmo significado do *realismo mágico* adotado por Uslar Pietri. Ele encontrou a essência do maravilhoso hispano-americano numa viagem que fez ao Haiti em 1943, quando tomou contato com a realidade do povo haitiano, mergulhado em crenças míticas e religiões primitivas, com o *vodu*.

Ao transpor aquele ambiente para *O Reino deste mundo*, Carpentier chamou a atenção de escritores e público para a realidade latino-americana em geral, valorizando-a em relação à realidade européia. Diferente dos seus antecessores, o autor não procurou o maravilhoso na literatura, e sim no real, o que também ocorre com Gabriel García Márquez em *Cem Anos de Solidão* e *O retorno do Patriarca* e com Juan Rulfo em *El Llano em Llamas* (1953).

A professora Irlemar Chiampi, em *O Realismo Maravilhoso* explica porque se define pela adoção do termo realismo maravilhoso, em lugar de realismo mágico: “À diferença do mágico, o termo maravilhoso apresenta vantagens de ordem lexical, poética e histórica para significar a nova modalidade da narrativa realista hispano-americana”. (1980,p.48). Segundo a autora a definição lexical de maravilhoso facilita a conceituação do termo, baseada na não contradição com o natural, sendo Maravilhoso o “extraordinário”, o “insólito”, o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano; outra vantagem é que, sendo um componente da narrativa de todas as épocas e culturas, o maravilhoso freqüenta os estudos e os tratados de poética ou história literária, além do fato de que a razão histórica legitima o maravilhoso como identificador da cultura americana.

O fantástico e o realismo maravilhoso também compartilham muitos traços, segundo a autora, “como a problematização da racionalidade, a crítica implícita à leitura romanesca tradicional, o jogo verbal para obter a credibilidade do leitor[...] e compartilham os mesmo motivos servidos pela tradição narrativa e cultural: aparições, demônios, metamorfoses, desarranjos da causalidade, do espaço e do tempo, etc.”(op.cit.52). Dessa forma, a nova narrativa latino-americana na qual se insere o realismo maravilhoso não exclui o *real* e se mistura com o *maravilhoso*, sem criar tensão ou questionamento como ocorre com o fantástico.

Aqui, pode-se fazer uma analogia com a obra de Isabel Allende como partícipe dessa leitura do maravilhoso no real, principalmente em *A casa dos espíritos*, *Eva Luna*, e *Meu país inventado*, onde a autora se baseia em fatos históricos do Chile, alguns retirados de integrantes de sua própria família, para compor a sua narrativa, eivada de elementos extraordinários e insólitos. Para chegar à contextualização do trabalho desta autora é preciso ouvir outras vozes femininas da América Hispânica, tema do próximo sub-capítulo.

1.3.2 Vozes Femininas na América Hispânica

O início deste capítulo não poderia deixar de citar o primeiro prêmio Nobel da literatura latino-americana, concedido pela Academia Sueca em 1945, à escritora chilena Lucila Godoy Alcayaga, a Gabriela Mistral. Poeta, educadora e diplomata, Gabriela Mistral concentra sua obra em poemas que procedem do Modernismo, sem abdicar de um profundo romantismo, cujo tema fundamental é o amor e o humanitarismo, inclusive pelas crianças. Os títulos dos seus principais poemas já denunciam esta recorrência em sua temática: *Soneto de Muerte* (1914), *Desolación* (1922), *Ternura* (1925), *Tala* (1938, livro de canções para crianças), e *Lagar* (1954).

No entanto, antes de Mistral já se destacara na poesia modernista feminina a uruguaia Delmira Agustini, cuja obra girou em torno de dois temas essenciais: amor e morte como se expressa em *Rebelião*, *A Musa*, *Explosão* e *Sobre uma tumba cândida*. Outra poeta, a uruguaia feminista, Juana de Ibarbourou, ou Juana de América, também modernista, diferencia-se pela aproximação da experimentação vanguardista e do surrealismo. Seu foco no tema do erotismo, segundo Joaquín Marco, aparece mais claramente em seus primeiros livros: *As Línguas de Diamante* (1919) e *Raiz Selvagem* (1920). A argentina Alfonsina Storni dotada de um erotismo ainda mais voltado para o feminismo, apresenta uma obra de cunho psicológico, representada em *O Doce Sonho* (1918, fase pré-modernista) e *Mascarilla y trébol* (1938, fase vanguardista). Na primeira fase o tema essencial é a própria mulher e um profundo ressentimento contra a inferioridade que vivia em relação aos homens; na segunda, alcança o sentido humano

universal, sem deixar a crítica à organização social que oprime a mulher. Storni tornou-se uma lenda literária pelo seu suicídio no mar.

A poesia pós-vanguardista é representada por Olga Orozco, que partiu do neo-romantismo, caracterizando-se por um refinamento verbal na criação de um mundo encantatório, enquanto na poesia contemporânea destaca-se a chilena radicada no Peru Raquel Jodorowski, que faz poesia de fundo social, participando ativamente das novas tendências.

Destacada na poesia, a literatura hispano-americana feminina não teve o mesmo relevo na ficção, pelo menos no que consta dos poucos registros de alguns críticos. Em *História da Literatura Hispano – Americana*, de Bella Jozef, anotamos na fase do modernismo uma referência à venezuelana Teresa de la Parra que teve, segundo a autora, uma produção breve na prosa, com *Ifigênia -Diário de uma Señorita que Escrebió Porque se Fastidiaba* (1924)- e mereceu um prêmio em Paris por este romance psicológico e de costumes, construído em forma de diário íntimo. La Parra escreveu também *Las Memórias de Mamá Blanca* (1929) , poemática, psicológica e documentária.

Na prosa vanguardista Jozef anota Marta Brunet com o romance *Montanha Adentro* (1924) e outras autoras que aparecem também em *Angel Rama- Literatura e Cultura na América Latina* , onde o crítico uruguaio diz que “as lições européias, de Virgínia Woolf a Katherine Mansfield, passando por Rosamond Lehman, até chegar a Simone de Beauvoir, contribuíram para o despertar da mulher na narrativa, alternando a escrita poética com a ambigüidade de uma narrativa de ingredientes fantásticos para permitir a expressão de sua intimidade” (RAMA,2001,p.157-158). Rama cita a obra da chilena Maria Luisa Bombal como detentora dessas características, com os livros *A Última Neve* (1934) e *La Amortajada* (1941); Norah Lange com *Pessoas na sala* (1950) e María Inés Silva Vila com *A Mão de Neve* (1951). Servindo de acesso a um universo crítico, o fantástico de Silvina Ocampo com *A Fúria e outros contos* (1959) “evidencia um descarnamento que atinge sua maior violência nos contos da uruguaia Armonía Sommers reunidos em *Todos os Contos*(1962)” (op.cit.p.159).

Na opinião de Rama, a narrativa escrita por mulheres nos últimos trinta anos adquiriu uma importância e vitalidade que já não permitem sua inclusão numa categoria

que inclua o sexo do autor, dada a pluralidade de investigações que as levam a instalar-se também nos assuntos de narrativa masculina. Em suas referências constam nomes como: Rosário Castellanos, Luísa Josefina Hernández, Elena Garro, a mexicana Elena Poniatowska, que publicou *Hasta no verte Jesus Mio* (1969); Beatriz Guido com *Escândalos e Soledades* (1970); Marta Lynch, Mercedes Valdivieso, Clara Silva, Sílvia Lago, Cristina Peri Rossi, Alba Lúcia Angel, Margarita Aguirre, Marta Jara, Maria Elena Gertner, Sara Gallardo, Marta Traba.

Nesse contexto encontra-se a escritora Isabel Allende, best-seller com mais de 35 milhões de exemplares vendidos, com tradução em 27 idiomas, cuja obra é apontada por alguns críticos como literatura “light”, sem que se encontre no mercado bibliográfico um estudo sério, profundo e apurado sobre a produção literária da autora.

Como a intenção deste trabalho é fazer um estudo comparativo da produção literária de Isabel Allende e Luzilá Gonçalves Ferreira, é preciso ainda contextualizar a obra de Luzilá Gonçalves Ferreira, o que vai acontecer nos sub-capítulos seguintes, que tratam do romance brasileiro e do romance brasileiro de autoria feminina.

1.4 O Romance Brasileiro

Este sub-capítulo não pretende esgotar tema tão relevante da literatura nacional, mas apenas introduzir um roteiro sobre o romance brasileiro, que vai conduzir ao romance de autoria feminina, tema importante para a contextualização de um dos nossos objetos de estudo.

Originado na Alemanha e na Inglaterra do século XVIII, espalhando-se para França, Itália e demais países da Europa, o Romantismo caracterizou-se por uma rebeldia contra as limitações clássicas da tradição greco-latina, adotando um novo sentido, qual seja, o da aventura e da criação individual, com o triunfo da intuição e da fantasia, opondo-se ao predomínio da razão.

Segundo Antonio Cândido, “Na literatura brasileira, o movimento romântico adquiriu um reflexo excepcional. Coincide com o movimento decisivo da definição de nacionalidade, com propósitos expressos de reconhecer e valorizar o nosso passado histórico, embora recente, as nossas origens americanas, as tradições e lendas

esboçadas, e de investigar o nosso folclore” (1994,p.167). É nessa fase que tem início o esboço de reconhecimento de uma tradição literária brasileira, na tentativa de diferenciação da literatura européia, quando o romantismo no Brasil começa a se fazer acentuadamente nacional pelos temas e pelo estilo, sem deixar de se preocupar com a sua universalidade. Foi um momento de enriquecimento da poesia, da criação do romance e do teatro nacionais e a formação de um novo público leitor.

Foi a partir da Independência (1822) que surgiu um clima de ligação da literatura romântica com a política, em busca da “brasilidade” na temática e na linguagem, sobressaindo na poesia e na prosa românticas, cujas características eram: o sentimentalismo, o impasse amoroso com final feliz ou trágico, oposição aos valores sociais, peripécia, flash-back narrativo, o amor como redenção, idealização do herói, idealização da mulher, linguagem metafórica. Surge a literatura urbana, a rural e a indianista.

No dizer de Cândido, os romances *Senhora* (1875) e *Lucíola* (1855) de Alencar, representam as três faces em que era apresentada a imagem da mulher no romantismo: a mulher-pureza, que enobrece com seu amor sincero; a mulher –sedução que se torna corruptora e a que, envilecida, pode ser redimida pelo amor. “*Senhora* representa o primeiro caso, e *Lucíola* os dois últimos” (ibidem, p.159).

O nacionalismo romântico é também abordado por José de Alencar nos seus romances indianistas, intimamente ligados ao romance histórico, pelos quais foi criticado. Em algumas de suas obras ainda havia muito de europeu na descrição dos costumes e dos tipos físicos, apesar da sua intenção de exaltar o herói nacional. Em *O Guarani* (1857) o índio Peri se veste de herói europeu; em *Iracema* (1865), apesar da linguagem e tema nacionais, revela-se o costume burguês de mandar o filho estudar na Europa (Moacir). Somente em *Ubirajara* (1874) é revelado o Indianismo, baseado em seus estudos sobre antropologia indígena.

Recebendo influências do Positivismo de Comte e do Evolucionismo de Darwin, surge uma nova estética literária no final do séc. XIX: o Realismo / Naturalismo, movimentos paralelos ao parnasianismo na poesia. Os realistas eram anti-românticos, objetivos, racionalistas, ao acreditar que a Ciência era a solução para todos os problemas do homem. O romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) é citado

como obra realista na produção literária de Machado de Assis mas um olhar detalhado sobre a forma narrativa adotada pelo escritor ao escrever *Memórias*, aponta para um autor revolucionário, que, no dizer de Anco Márcio Tenório “provocou uma verdadeira ruptura no que se convencionou chamar realismo até então, tornando-se responsável por toda uma reorganização da literatura brasileira e do próprio romance ocidental de língua portuguesa, sobrepujando Alencar e Eça de Queiroz.” (anotações de aula, 2006).

É a distância estética e a opção por novas formas de narrativa como a ironia, a galhofa, o recurso do elemento visual, a falta de domínio do narrador sobre o seu objeto, que vamos encontrar no segundo período da obra de Machado, quando choca o leitor com o seu *Memórias*, cujo protagonista é um defunto autor. Assim instala-se nessa obra de Machado de Assis, o primeiro romance brasileiro onde aparece claramente a crise do narrador, quando o autor deixa para o leitor a oportunidade de completar a narrativa.

A reconhecida influência em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* de autores como Sterne, Xavier de Maistre e Garret é comentada por Antonio Cândido em *À roda do quarto e da vida*, em cujo texto o autor faz a apologia de que a influência de Xavier de Maistre teria sido maior do que a de Sterne na referida obra de Machado. E cita os capítulos pontilhados do Brás Cubas (55 e 139), ou os capítulos-relâmpago (como 102,107,132 ou 136) o garrancho da assinatura de Virgília no capítulo 142, como sendo formas de linguagem usadas por Xavier de Maistre, herdadas de Sterne. Antonio Cândido supõe que talvez de Maistre tenha servido de mediador entre Machado e Sterne, graças à presença dominadora da literatura francesa no Brasil (CÂNDIDO, 1996).

Paralelo ao Realismo, caminha o *Naturalismo*, que procura dar explicações científicas para o comportamento e atitude dos personagens observando-lhes a influência da natureza, meio social e família. O marco inicial do Naturalismo foi o romance *O Mulato* (1881) de Aluísio Azevedo, mas a obra que melhor apresenta os ideais dessa estética é *O Cortiço* (1890), do mesmo autor. Nele sobressai a preocupação social e a busca de compreender cientificamente os elementos determinantes da realidade do Brasil no segundo império, marcada pelas lutas de classe e a campanha abolicionista.

Com o surgimento de *Os Sertões* (1902) de Euclides da Cunha, tem início o Pré-Modernismo, que representou uma transição, marco na ideologia da nacionalidade literária. Influenciado pelo determinismo positivista, Cunha analisa o conflito ocorrido entre 1896 e 1897 em Canudos, no sertão da Bahia, chamando a atenção para a polaridade entre os dois Brasis: o do litoral e o do sertão. É de Euclides da Cunha a expressão: “O sertanejo é antes de tudo um forte”. Essa obra viria influenciar mais tarde escritores como Guimarães Rosa (*Grande Sertão: Veredas*, 1956) e Ariano Suassuna com o *Romance d'A Pedra do Reino* (1971) tanto no aspecto da temática como na descrição da tipologia do sertanejo. Ariano também chama a atenção para a diferença entre o Brasil real e o Brasil oficial. No mesmo ano em que surgia *Os Sertões*, Graça Aranha, doutrinador do futuro movimento Modernista, embora sua obra não tenha sido considerada modernista, publica *Canaã*, romance que denuncia o preconceito e o racismo, a vida do imigrante e suas dificuldades em se adaptar em terras brasileiras.

O romance, *Triste Fim de Policarpo Quaresma* (1915) de Lima Barreto ambientado no Rio de Janeiro, dialoga com *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Memórias de um Sargento de Milícias*, no que se refere à ironia (fundamento filosófico do ceticismo) e ao desmascaramento de uma sociedade hipócrita, onde o verdadeiro patriotismo não tem vez. Essa fase intermediária traz à luz os contos *Urupês* (1918), de Monteiro Lobato, com a denúncia de problemas sociais, onde o autor faz críticas ao Brasil rural e pouco desenvolvido.

O Modernismo brasileiro tem como marco a Semana de Arte Moderna de 1922 em São Paulo, tendo Graça Aranha como doutrinador e a figura de Manuel Bandeira como precursor com o poema *Os sapos*. Alvo de polêmicas como a crítica de Monteiro Lobato a Anita Malfatti, que provocou seu rompimento com o grupo, o Movimento Modernista foi deflagrado no centenário da Independência por intelectuais e artistas brasileiros influenciados pelos meios culturais europeus. Oswald de Andrade, Lasar Segall, Mário de Andrade, Menotti Del Picchia, Ronald de Carvalho, entre outros queriam fazer uma ruptura com as tradições literárias, enaltecendo o nacionalismo e o primitivismo e procurando construir uma literatura renovadora. O *Manifesto Pau Brasil* de Oswald de Andrade é publicado no “Correio da Manhã” em 1924, seguindo-se o *Manifesto Antropófago*, em 1928, com a idéia de assenhorear-se da cultura européia

para re-elaborá-la de forma autônoma e primitiva. Mas já em 1921 o pernambucano Vicente do Rego Monteiro havia criado *O Antropófago*, realizando uma extensa pesquisa sobre o folclore nacional, antecipando-se ao *Macunaíma* de Mário de Andrade e o também pernambucano Mário Sette escrevera , no mesmo ano, seu romance *Senhora de Engenho*.

Houve também o Manifesto Verde-Amarelo liderado por Menotti Del Picchia, Cassiano Ricardo e Plínio Salgado, marcado pela defesa de um nacionalismo ufanista, identificando-se com o Integralismo.

Memórias Sentimentais de João Miramar (1924) e Serafim Ponte Grande (1933) de Oswald de Andrade e *Paulicéia Desvairada* (1922), *Amar, verbo intransitivo* (1927) e *Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade foram obras que representaram uma inovação na linguagem e na forma da literatura brasileira, apesar dos seus predecessores já citados. Em *Macunaíma*, extensa pesquisa sobre o folclore nacional, Mário classifica seu texto de rapsódia, reunindo motivos populares folclóricos e culturais brasileiros. A obra, modernista e antropofágica, aproxima-se da linguagem falada em diversas regiões do país, derruba a pontuação e escreve palavras como se pronunciam. *Macunaíma*, de origem indígena, “o grande mal”, é o protagonista, herói sem nenhum caráter, representando o pensamento primitivo.

Ainda na fase Modernista, surge em 1926 o grupo Regionalista, a partir de um Congresso organizado por Gilberto Freyre, no Recife, no sentido de retratar a realidade brasileira, já em sua fase de industrialização. Apesar do nome, os autores que vieram a seguir as linhas do movimento escreveram obras de caráter universal, como veremos mais adiante.

O movimento Regionalista também foi adotado em outras regiões do País, notadamente no Sul, com Érico Veríssimo, que notabilizou-se pela publicação da Trilogia *O Tempo e o Vento*, uma recriação da história genealógica e social do Rio Grande do Sul. No Nordeste despontaram José Américo de Almeida, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego e Jorge Amado, autores que abordam o problema do êxodo rural, as tensões entre o homem e o meio natural e social. Graciliano Ramos deu sua grande contribuição ao romance dessa fase, tendo como obras principais: *Caetés* – 1933 (narrativa da política dos índios, com características

naturalistas); *São Bernardo* - 1934 (onde evolui sua técnica e estilo); *Angústia*- 1936 e *Vidas Secas*- 1938 (aborda o problema do êxodo rural provocado pela seca).

O romance *Angústia* é considerada por Massaud Moisés, “a obra capital” de Graciliano Ramos. Narrado em primeira pessoa, a narrativa mostra o clima de tensão presente nas relações entre o homem e o meio natural; entre o homem e o meio social, tendo como consequência a geração da mudança de comportamento e violência. Adotando uma linguagem sintética e concisa, o autor faz uma análise psicológica dos personagens, suas frustrações e planos malsucedidos, a exploração dos fracos pelos mais fortes. *O Quinze* (1930) a primeira obra de Rachel de Queiroz, delineia um romance com forte preocupação social e análise psicológica dos personagens, além de abordar o papel social da mulher. O tema central é a seca de 1915 no sertão do Ceará.

Primeiro livro da trilogia *Fogo Morto*, do ciclo da cana-de açúcar de José Lins do Rego *Menino de Engenho* (1932) mostra uma sociedade marcada pelo poder dos latifundiários senhores de engenho, mesmo depois da abolição da escravatura. No Norte do país o Modernismo foi representado pelo poeta e romancista paraense Abguar Bastos, que escreveu *Amazônia que ninguém sabe*, entre 1927/1929, reeditada em 1934 com o título *Terra de Icamiba*, considerada uma rapsódia no estilo de *Macunaíma*.

Fazendo uma comparação entre esses romances modernistas/regionalistas pode-se observar um forte apelo de volta às raízes, sem perder de vista os temas universais, ao mesmo tempo em que se busca valorizar a linguagem popular. Mais adiante veremos a evolução desse regionalismo universal na ficção de João Guimarães Rosa e Ariano Suassuna, respectivamente nos romances *Grande Sertão Veredas* (1956) e o *Romance d’A Pedra do Reino* (1971), obras influenciadas por *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, que ao relatar a campanha de Canudos no sertão da Bahia entre 1896 e 1897, faz, ao mesmo tempo, a descrição dos aspectos físicos do sertão, das características físicas e do modo de ser do sertanejo, Euclides da Cunha “cunhou” um protótipo de terra e gente que seriam reconhecidos e assimilados em obras posteriores. Foi essa aproximação da linguagem popular do sertanejo que estabeleceu uma base para os estudos e recriações lingüísticas na obras de Rosa e Suassuna, como se pode observar nos fragmentos abaixo:

[...] Cachoeira continuava à frente , e, apesar dos seus setenta anos, ia com passo lépido e seguro de andarilho sertanejo, com o tronco desempenado, seco e duro, como se os anos, passando por ele, tivesse somente secado e enrijecido um tronco escuro e meio queimado de Pau-ferro. [...] (SUASSUNA, 2005,pág.140).

Sertanejos tão sofridos. Jagunço é homem meio desistido por si... A calamidade de quente.(ROSA, 2005, pag. 67)”.

Na seqüência, é preciso lançar um olhar sobre romances que surgiram a partir da segunda metade do século XX, que tematizaram ao mesmo tempo a ditadura, a autoridade do campo literário e os cânones do gênero , entre outras: *Zero* (1974) de Ignácio Loyola Brandão; *A Festa* (1976) de Ivan Ângelo; *Avalovara* (1973) e *Rainha dos Cárceres da Grécia* (1976) de Osman Lins, que foram surgindo com uma abordagem contestatória.

O romance *A Festa*, de Ivan Ângelo obra contemporânea que tematiza a ditadura no Brasil a partir do Golpe Militar de 1964 é mais do que uma crítica a esse período da História do Brasil. Sobressai como uma forma de driblar as garras da censura e apresentar ao leitor uma história dentro da História. Dialoga com o conto “O Fio da Vida” de Gilvan Lemos, no que se refere à temática – crítica à repressão da Ditadura pós 64, com ênfase na repressão aos meios de comunicação e crítica social – e ao êxodo rural, onde os personagens Laurita (*O Fio da Vida*) e Marcionílio (*A Festa*) são vítimas inocentes do aparato da repressão.

1.4.1 O Romance Brasileiro de Autoria Feminina: desafiando a invisibilidade

Este sub- capítulo, que precede os estudos sobre gênero, que serão analisados no capítulo dois pretende apresentar um rápido painel da produção escrita por mulheres no Brasil, objetivando contextualizar a obra de Luzilá Gonçalves Ferreira no panorama literário nacional. Retrocedendo ao século XIX, observa-se que vozes femininas começaram a se fazer ouvir através da imprensa, citadas na obra *Ensaistas Brasileiras* (1993), organizada por Heloisa Buarque de Hollanda e Lúcia Nascimento Araújo, cuja

abordagem se dirige à produção publicada por mulheres que escreveram sobre literatura e artes de 1860 a 1991.

Em seu prólogo Hollanda relata que, “Já em 1899, durante o *rush* republicano de construção de uma História do Brasil, época na qual proliferam as coletâneas de biografias exemplares e os perfis de vultos notáveis, Inês Sabino Maia publica *Mulheres ilustres do Brasil*” (1993,p.13). Muitas foram as seguidoras da poeta, romancista e biógrafa baiana que tentaram “ressuscitar no presente as mulheres do passado” escrevendo ensaios literários ou fazendo publicações, como a escritora carioca Josefina Alvarez de Azevedo que em 1897 publicou *Galeria Ilustre* (Mulheres Célebres); a gaúcha Andradina de Oliveira, com *A mulher rio-grandense e escritoras mortas*, em 1907 e a também gaúcha Alzira Freitas Tacques com *Perfis de musas, poetas e prosadores brasileiros* (1956-1958); a paulistana Rute Guimarães com *Mulheres célebres* (1963) e a cearense Henriqueta Galeno, com a obra póstuma *Mulheres admiráveis* (1965).

Primeira romancista brasileira, a professora primária maranhense descendente direta de escravos, Maria Firmina dos Reis(1825/19170) adota a temática do negro brasileiro na sua obra *Úrsula*(1859), elevando-se como uma voz do feminismo no Romantismo. No entanto, apesar de ter acesso aos meios intelectuais da época, poucos registros são encontrados sobre sua obra.

A literatura contemporânea vem sendo enriquecida nas três últimas décadas com a publicação de antologias femininas como *O conto da mulher brasileira* de Edla van Steen e *Mulher, mulheres*, de Rachel Jardim, ambas de 1978. Um ano depois é a vez de Cândida Galeno com *O livro de Ajebiana* e Lourdes Hortas com *Poesia feminina brasileira contemporânea*. É de Adalzira Bittencourt, a publicação de *Mulheres e livros*, em 1948, catálogo que concentrou a maior parte da produção literária feminina conhecida até aquela data, e o *Dicionário Biobibliográfico de mulheres ilustres, notáveis e intelectuais do Brasil* (1969) O trabalho de pesquisa de Luzilá Gonçalves Ferreira juntamente com Maria Nilda Pessoa e Marluce Dantas, *Um século de imprensa feminina em Pernambuco : 1830-1930* é obra citada por Hollanda, como “ expressão de uma forte tendência da pesquisa sobre a mulher na literatura” (HOLLANDA,1993,p.20).

Mas o que tanto essas mulheres publicavam sobre outras mulheres? Em geral, a produção poética e de conto, que se fazia presente nos vários jornais femininos editados e publicados pelas próprias mulheres, principalmente nos meados do século XIX ao primeiro decênio do século XX, “no rastro dos movimentos feministas e das campanhas republicanas de ‘ educação’ da mulher para a promoção de uma nova ‘ nação brasileira educada, saudável, branca e moderna” (1993,p.18). O *Jornal das Senhoras*, de linha claramente feminista, fundado pela jornalista Joana Paula Manso de Noronha em 1º de janeiro de 1852, foi a primeira dessas publicações, abrindo espaço de divulgação e discussão para mulheres artistas, escritoras ou políticas.

A virada do século XIX para o XX ampliou este espaço para uma dezena de outras iniciativas: *O Belo Sexo*, de 1862; *Jornal das Famílias*, de 1863; *O Domingo*, de 1873; *Eco das Damas*, de 1879; *A Mãe de Família*, de 1879; *A Mulher*, de 1881; *O Quinze de Novembro Feminino*, de 1889; *A Violeta*, de 1900; *O Nosso Jornal*, de 1919; a *Revista Feminina*, 1914. Em 1889 surge no jornal *A Família*, fundado pela escritora Josefina Álvares de Azevedo, uma “Seção Literária”, espaço onde proliferou a publicação de artigos, ensaios e críticas. Essa efervescência literária se intensificou com a criação de agremiações literárias femininas, sendo a primeira, a Liga Feminista Cearense criada por Alba Valdez em 1904, provável remanescentes dos salões literários que se multiplicaram desde o Segundo Reinado até a década de 30 do século XX, e embrião das academias literárias femininas que vieram a seguir.

É ainda em *Ensaístas Brasileiras* que vamos anotar a proliferação dessas academias a começar pela Juvenal Galeno, da escritora Júlia Galeno, em represália por ter seu ingresso recusado para a Academia Brasileira de Letras; a Academia Feminina de Letras do Rio de Janeiro, fundada por Adalzira Bittencourt; a Academia Literária Federal do Rio Grande do Sul por Alzira Freitas Tacques, e muitas outras.

Usando de objetividade, vamos fazer uma ponte para a contextualização do romance brasileiro de autoria feminina, sem desmerecer a rica produção poética de mulheres brasileiras que marcaram o panorama literário nacional, como a pioneira Bárbara Heliodora, poeta revolucionária mineira do século XVIII; a carioca Gilka Machado, a mineira Cecília Meireles, a carioca Ana Cristina César, a mineira Adélia

Prado, as pernambucas Janice Japiassu, Maria do Carmo Barreto Campello. Débora Brennand, Tereza Tenório, entre outras.

Observamos que a presença da mulher na literatura dos primórdios do Romantismo era apresentada através da pena dos escritores masculinos que pintavam uma figura feminina idealizada, ora como anjo, ora como mulher fatal ou redimida pelo amor. *Senhora*, *Diva* e *Lucíola*, de Alencar, e *A Moreninha* de Joaquim Manuel de Macedo são exemplos desse primeiro momento. Machado de Assis ensaia desconstruir o mito mostrando mulheres em carne e osso, com seus defeitos e pecados como as personagens Capitu, Marcela, e Virgília em *Dom Casmurro* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. No idílio modernista *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade, a mulher brasileira é totalmente dedicada às prendas do lar, a senhora Costa Sousa, enquanto a mulher estrangeira Fräulein Elza, é a prostituta de luxo da família patriarcal. Mas a imagem da mulher só começa a se delinear com maior autenticidade na literatura quando as próprias mulheres passam a escrever e apresentar outras mulheres, através de suas personagens. Nomes como Rachel de Queiroz com *O Quinze* (1930) e Patrícia Galvão- a Pagu, com *Parque Industrial* (1933) representam a primeira contribuição feminina ao romance brasileiro, cuja vanguarda seria inaugurada por Clarice Lispector com *Perto do Coração Selvagem* (1944) e depois radicalizada por Hilda Hilst, (1970) no que diz respeito ao texto de transgressão dos costumes.

A ruptura das barreiras entre os gêneros, mais precisamente entre poesia e ficção como preconiza Haroldo de Campos em *Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino- Americana* sobressai em *Água Viva* (1973), de Clarice Lispector, considerada um expoente da literatura brasileira feminina. Nessa obra a autora faz uma ficção lírica com uma trama tênue, usando da metalinguagem, aprisionando o instante numa escritura que luta contra o tempo e contra a morte. “Sim, esta é a vida vista pela vida. Mas de repente esqueço o como captar o que acontece, não sei captar o que não existe senão vivendo aqui cada coisa que surgir e não importa o que: estou quase livre de meus erros.” (1998. pág. 18) Em *A Hora da Estrela*, último romance de Clarice, ela “se esconde” através de um narrador homem, mas a idéia da proximidade da morte está presente na narrativa: “Estou absolutamente cansado da literatura; só a mudez

me faz companhia. Se ainda escrevo é porque nada mais tenho a fazer no mundo enquanto espero a morte”. (1998. p. 70)

Na ficção de Lygia Fagundes Teles, evidencia-se em *As Meninas*(1975) a crítica ao domínio masculino, na fala de uma das personagens: “ Sempre fomos o que os homens disseram que nós éramos. Agora somos nós que vamos dizer o que somos”. Em Nélida Pinõn, já se observa a revisitação das origens através da narrativa da saga da imigração galega, em *A República dos Sonhos*, como também vai realizar-se no ponto de vista da imigração italiana pela escritora Zélia Gattai com *Anarquistas Graças a Deus*. Com Patrícia Melo enuncia-se a ficção voltada para a violência urbana. Do ponto de vista da condição feminina vale lembrar as autoras Edla van Steen e Maria Lucia dal Farra e a pernambucana radicada em São Paulo Marilene Felinto, com *As Mulheres de Tijucopapo* (1980).

É no contexto do romance histórico contemporâneo que se destaca a obra de Luzilá Gonçalves Ferreira, cujas narrativas tornam tênues os limites entre história e ficção, quando a autora recria perfis de figuras históricas através de suas personagens. É assim em *Os rios turvos*(1993), romance ambientado em Pernambuco no séc.XVI, dando voz a Filipa Raposa, mulher do poeta português Bento Teixeira; *A garça mal ferida*(2002), história dos amores e da atuação política de Anna Paes d’Altro, senhora de engenho na época da presença holandesa em Pernambuco no século XVII; *No Tempo Frágil das Horas*(2003), a reconstrução da época de decadência da Província de Pernambuco, através dos sonhos e desejos de suas personagens femininas; *Voltar a Palermo*(2001), romance ambientado em Buenos Aires, elegendo como pano de fundo a ditadura militar para recriar uma memória amorosa, onde as personagens femininas são apresentadas como elos de ligação de uma realidade que independe do tempo. Anterior às narrativas citadas, o primeiro romance da autora, *Muito Além do Corpo*(1988), é considerado um solilóquio pelo professor Lourival Holanda “ com as hesitações, as buscas, as retomadas, as insistências de um movimento, a dramaturgia de um desejo, dada na substância verbal”. (2006,p.60).

2. UM TETO TODO SEU / A QUESTÃO DO GÊNERO

Ao iniciar este capítulo, tema básico para a análise das obras do nosso objeto de estudo é necessário passar pelo conceito de gênero, cuja definição vamos encontrar no *Dicionário da Crítica Feminista*, organizado pelas estudiosas portuguesas Ana Gabriela Macedo e Ana Lúcia Amaral. Na crítica feminista o termo gênero passa a assumir um significado diferente da simples distinção entre masculino e feminino(âmbito gramatical); ou (da periodização literária) , que se refere aos gêneros poético, dramático e narrativo. Joan Scott, citada no referido trabalho, define assim a acepção de *gênero*:

(1)"uma categoria de análise desenvolvida de modo a incluir";(2) " o leque existente nos papéis sexuais e no simbolismo sexual"; (3) " as distinções fundamentalmente sociais baseadas no sexo" (1986, 1054) Dessa forma questiona-se o estatuto estanque da categoria "mulher", quando gênero não deve ser concebido somente como a inscrição cultural do sentido num sexo pré-determinado, mas designar também o aparelho de produção onde os sexos propriamente ditos são estabelecidos(1990,p.7)

É sabido que ao longo da história, difícil tem sido a trajetória da mulher na busca de "um teto todo seu", segundo a britânica Virgínia Woolf. Um olhar retrospectivo sobre a mitologia grega já mostra a luta de Antígona num triplo conflito envolvendo a religião, a política e os laços de sangue, na tentativa de libertar-se do jugo do tirano Creonte, que sobre ela dizia estas palavras ao seu filho Hemon, na tragédia Édipo Rei: "Por isso convém apoiar os que velam pela ordem sem jamais ceder a uma mulher, se devemos cair, que seja pelas mãos de um homem.Não se diga que somos inferiores às mulheres". (SÓFOCLES, 1999,p.51-52)

Pensando no mito observa-se que no decorrer da história a mulher vem dando passos no sentido de conseguir uma expressão própria, na tentativa de desvincular-se do cânone masculino, eterno Narciso,como nos diz Ruth Brandão(1989, p.18): " No reflexo desta face, Narciso se rejubila, se vê inteiro, pleno, e é ela que suporta sua ilusão de completude". Segundo o mito recontado por Platão em *O Banquete*, os andróginos eram originalmente seres perfeitos que aspiravam alcançar os céus e por este motivo foram castigados por Zeus, que os partiu em dois. As metades

começaram então a se procurar e quando se encontravam morriam abraçadas, melancolicamente. Para evitar a extinção da espécie Zeus colocou os órgãos genitais na frente delas para que pudessem procriar e encontrar o amor através da unidade.

A literatura é rica em histórias que abordam a androginia, desde o relato de Tirésias, na mitologia grega, que viveu um período como homem e outro como mulher, passando por Séraphita ou Séraphitos de Balzac (1835) cujo personagem reúne no corpo e no espírito as virtudes de ambos os sexos, sendo amado/amada por Wilfrid e Minna. Em *Mademoiselle de Maupin* (1835/36) de Théophile Gautier a jovem mademoiselle faz-se passar por homem para entender melhor a natureza masculina mas acaba se apaixonando por D'Albert e Rosette. Já em *Chants de Maldoror* (1868) Lautréamont apresenta Hermafroditus como um ser que reúne traços de virilidade e os contornos harmonioso da forma feminina. O pensamento de Coleridge assinala que a grande mente é andrógina. A fusão da mente masculina e feminina seria a oportunidade de utilização de todas as suas faculdades. Talvez dessas fontes tenha vindo a inspiração de Virgínia Woolf ao escrever *Orlando*, cujo personagem-título passa seus primeiros 30 anos como homem e um dia amanhece mulher, numa trajetória de vida envolvendo um tempo de ação que se estende desde o século XVI até o século XX, alternando os sexos a cada geração: mais precisamente até o dia 11 de outubro de mil novecentos e vinte e oito “e com isso Orlando despertou. Espreguiçou-se. Levantou-se. Ficou de pé, completamente despido na nossa frente, enquanto as trombetas rugiam: Verdade! Verdade! Verdade! E não podemos deixar de confessar: era mulher.” (WOOLF, 1978, 83).

Em *Um Teto todo seu*, conferência proferida para jovens universitárias inglesas no Girton College em 1927 e publicada em 1928, Virgínia Woolf defende as condições mínimas para que as mulheres tenham uma base para a criação literária: “a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu se pretende mesmo escrever ficção” (1985, p.8). A partir dessa afirmativa estão lançadas as premissas para as futuras reivindicações feministas: O *teto*, representando a autonomia espacial da mulher que não precisa mais escrever na sala de estar, à vista dos familiares, como fazia Jane Austen ao dar à luz na clandestinidade a *Orgulho e Preconceito*. Clandestinidade da qual comungaram muitas outras mulheres como Emily Brontë que escreveu *O Morro dos Ventos Uivantes* e não ousava mostrar a ninguém, até que sua irmã Charlotte o

levou a um editor como se fosse obra masculina ; *a renda própria*, seu próprio dote com o qual poderia desbravar as fronteiras da dependência matrimonial ou familiar, até então , suas fontes de subsistência, uma subsistência não apenas representada pelo pão à mesa, mas pelo veto ao direito de transgredir através da escrita. Aqui caberia uma pergunta recorrente : existe mesmo uma escrita feminina?

Uma luz para a resposta pode estar nas palavras de Virgínia Woolf, num ensaio de 1929, intitulado *Mulher e Ficção*: “A própria forma da frase masculina não lhe é adequada : é demasiado desgarrada, demasiado pesada demasiado pomposa para uso das mulheres” (1978). Não apenas a significação desta frase, como a afirmação de que “o livro (tal como a frase) tem de ser adaptado ao corpo” (1981,p.74), levam à conclusão de que vêm de suas idéias as bases do argumento da escrita feminina , escrita esta analisada pelas duas principais vertentes da crítica feminista: a francesa dos anos 70, adotada por Júlia Kristeva, Hélène Cixous, Luce Irigaray e Monique Witting, entre outras e a crítica anglo – americana onde desponta Elaine Showalter, que a denomina igualmente de “ revolução crítica feminista(1986:3) uma vez que está intimamente ligada ao desenvolvimento dos Estudos Feministas, que já vinham sendo desenvolvidos desde meados dos anos 60, quando as americanas declararam guerra ao falocentrismo freudiano.

Há que fazer referência ainda ao debate feminista mais recente que inclui os temas racismo, anti-semitismo, imperialismo, colonialismo e a ênfase nas diferenças de classe, que têm como expoente a feminista indiana Gayatri Spivak. Em seu artigo *Quem reivindica alteridade?* a autora questiona os modelos teóricos do feminismo europeu e norte-americano, reivindicando a heterogeneidade dos discursos subalternos e regionais, no qual se incluem também os processos da subjetividade relativos às mulheres do Terceiro Mundo.(apud HOLLANDA, 1994,p.16)

Segundo Heloisa Buarque de Hollanda, as décadas de 60 e 70 foram importantes para a questão da identidade e diferença , abrindo espaços de expressão para as mulheres como a imprensa feminista, o cinema de mulher e os estudos feministas enquanto área de conhecimento. A introdução da categoria *gênero* , agora substituindo as noções de identidade, “ passam a privilegiar o exame dos processos de construção dessas relações e das formas como o poder as articula em momentos

datados social e historicamente [...] inviabilizando o tratamento da diferença sexual como “natural” (1994,p.15).

Adotando uma abordagem que reconhece a escrita feminina em *A Cicatriz do Andrógino* (1990) a professora Rosiska Darcy de Oliveira assinala três momentos da travessia da mulher em busca de uma identidade própria: *visibilidade, igualdade, identidade*.

No item 1- *visibilidade*- ela cita como exemplo a personagem criada por Virgínia Woolf , Judith, a inexistente irmã de Shakespeare, para a qual a única solução natural seria o suicídio, solução “ de um conflito em que os apelos do talento artístico se viam negados pela impossibilidade de expressão e transformados em destinos medíocres e infelizes , que esse mesmo talento se recusava a testemunhar”. E Rosiska pergunta: Que corpo social teria transformado a alma feminina no século XVII? Que outro destino poderia ter uma mulher nascida na família de Shakespeare com a mesma inspiração do poeta , que, como ele, tivesse sentido o apelo irresistível da criação? Judith não tinha um quarto para si nem renda própria. Nem direito algum afora o de se matar.

Muito ao contrário de Judith, Germaine Necker, a Mme. De Stäel, que dispunha no século XVIII de muitos quartos para si e uma confortável renda própria,(era filha do banqueiro de Luiz XVI) pôde tornar *visível* seu indiscutível talento, dando-se ao requinte de uma querela pública com Rousseau quando o filósofo publicava *Confissões*. Ensaísta e romancista, Stäel não precisou da notoriedade ganha com o desafio a Rousseau , para notabilizar-se com a publicação de *Corinne* .

No item 2- *igualdade* – O ideário de Direitos Humanos da Revolução Francesa do Séc. XVIII trouxe as Luzes ao séc. XIX, promovendo as mulheres a cidadãs mas , na prática ,vivia-se a hostilidade do real, quando o feminino dava seus primeiros passos na ambigüidade. Os romances femininos da primeira metade do século ainda apresentavam o ranço dos lamentos contra as injustiças praticadas contra as mulheres , segundo Virginia Woolf, “ o veneno” que compromete o valor literário da obra de autoras talentosos. As reivindicações femininas de igualdade com os homens foram tomando lugar com o direito ao voto e o trabalho remunerado, abrindo espaço para uma ideologia, o *feminismo*. Mas a ambição de visibilidade da mulher ainda estava presa aos valores do mundo masculino, daí a o seu conceito de liberdade se confundir com o

de igualdade com os homens, sem parâmetros próprios. A mulher escrevia **como** os homens, algumas vestiam-se como eles(George Sand), mas do lugar da mulher que se sente excluída. Rosiska Darcy explica essa vitimização que marca os primeiros 150 anos do feminismo como um fator que “ tem raízes em um sentimento profundo de inferioridade que as mulheres aceitaram interiorizar, modelo clássico da dominação , não em nome de si mesma, mas em nome do que acredita ser sua capacidade de tornar-se o Outro, reconhecido como modelo ideal.

Item 3- *Identidade* -A partir dos anos setenta, emergem como categoria dos Estudos Literários , os Estudos Feministas, enunciando , de formas diversas a constituição do sexo/gênero, como categoria de análise(Scott, 1986,) estabelecendo como uma de suas prioridades conceber o espaço do feminino(na produção literária ou na sua recepção) como uma categoria fundamental das suas preocupações.

Esses estudos afirmaram-se no espaço *anglo-americano* e no espaço *francês*, o primeiro insistindo na importância de uma análise histórica para a compreensão do texto literário de autoria feminina, o segundo na procura de um “ inconsciente feminino”, que de alguma maneira marcaria os textos escritos por mulheres.

Representando a linha francesa ,esboça-se uma nova forma de feminismo:a procura da *identidade feminina* em substituição à da igualdade com os homens. O desejo de dar voz a essa identidade , de fazer existir o feminismo como presença na cultura , surge na literatura sob a denominação *de Escrita do Corpo*. Escritora e ideóloga da escrita do corpo, Hélène Cixous sintetiza essa ideologia como metáfora. Para a feminista as regras, o parto, o aleitamento, os seios, a vagina, o útero, não são apenas o corpo em si, mas a metáfora de uma percepção do mundo vivenciado a partir dessa morada específica e insubstituível do feminino. No seu livro *O Sorriso da Medusa*, Cixous parece retomar as palavras de Woolf: “Escreve o teu eu. O teu corpo tem de ser ouvido. Escrever. Um ato que não só materializa a relação isenta de censura da mulher com sua sexualidade, consigo mesma [...]Inscreve a respiração da mulher completa (1975,35).

Dessa forma, em lugar das anteriores demandas de igualdade, essa geração vai tentar feminizar o mundo, irrompendo na História trazendo em seu movimento uma herança ancestral: a valorização do sensual, a intimidade com o mistério,a intuição

como conhecimento,o percebido tão forte quanto o provado,o sensível contra o racional, a estética como ética do futuro. É um novo feminismo, em que a procura da identidade feminina substituirá a da igualdade com os homens.

Expoente dos estudos sobre a crítica literária feminina na linha anglo americana dos anos 1980, Elaine Showalter considera que existem duas formas de crítica feminista. A primeira forma é *ideológica*, diz respeito à feminista como leitora e oferece leituras feministas de textos que levem em consideração as imagens e estereótipos das mulheres na literatura, as omissões e falsos juízos sobre as mulheres na crítica, e a mulher- signo dos sistemas semióticos. É uma crítica revisionista, onde são adicionados os quadros de referência feminista, mas ainda presa aos modelos androcêntricos.

A segunda forma de crítica feminista muda o foco das leituras revisionistas para estudar a mulher como escritora ,e seus tópicos são a história, os estilos ,os temas, os gêneros e as estruturas dos escritos de mulheres; a psicodinâmica da criatividade feminina ; a trajetória de carreira feminina individual ou coletiva ; e a evolução e as leis de uma tradição literária de mulheres. A autora explica: “Como não existe um termo em inglês para este discurso crítico especializado,inventei o termo gynocritics(ginocrítica)” (1994,p.29).A ginocrítica, diferente da crítica feminista ideológica, oferece muitas oportunidades teóricas, buscando considerar a mulher como grupo literário distinto, observando a diferença nos seus escritos e a relação da mulher com a sua cultura literária.

A autora considera ainda três fases de evolução na escrita das mulheres: 1) escrita feminina, 2)escrita feminista e 3) escrita fêmea. Na fase da *escrita feminina* a mulher imitava a escrita masculina como forma de afirmar-se. A imitação incluía até a adoção de pseudônimos masculinos, como sucedeu com George Eliot (Inglaterra) e George Sand(França), esta última apropriando-se também do vestuário masculino.A fase da *escrita feminista* coincide com o aparecimento das sufragistas lutando pelo direito de voto(1880-1920), quando a mulher passou a ocupar um espaço mais nítido no confronto com os homens. A fase da *escrita fêmea* viria dos anos 20 até hoje, com ênfase de conscientização nos anos 60. Seria a fase de expressão mais madura da feminilidade.

Para Showalter, a ginocrítica começa no momento em que nos libertamos dos limiares absolutos da história literária masculina, deixando de tentar encaixar as mulheres nas entrelinhas da tradição masculina e nos concentramos, em alternativa, na nova realidade visível da cultura feminina. “Uma teoria baseada em um modelo da cultura da mulher pode proporcionar, acredito eu, uma maneira de falar sobre a especificidade e a diferença dos escritos femininos, mais completa e satisfatória que as teorias baseadas na biologia, na lingüística, ou na psicanálise” (1994,p.44).

O que a autora quer dizer é que uma teoria da cultura incorpora idéias abrangentes, tanto em relação ao corpo, quanto à linguagem ou à psique da mulher, fazendo uma interpretação em relação aos contextos sociais nos quais elas ocorrem. Dessa forma uma teoria cultural reconhece a existência de diferenças de classe, raça e nacionalidade e história das mulheres enquanto autora, e esses determinantes literários são tão significativos quanto os do gênero.

No entanto Showalter enfatiza que:

ao sugerir que um modelo cultural de escrita feminina tem utilidade considerável para o empreendimento da crítica feminista, não pretendo substituir a psicanálise pela antropologia cultural em resposta para todos os nossos problemas teóricos [...] Nenhuma teoria, por mais sugestiva que seja, pode ser um substitutivo para o conhecimento direto e extensivo dos textos das mulheres, que constitui o nosso assunto essencial. (ibidem,p.53-54)

A professora Lélia Almeida em seu artigo *Linhagens e Ancestralidade na Literatura de Autoria Feminina*(2004) assinala que uma das formas de representação das genealogias femininas, na literatura de autoria feminina ou mesmo da própria crítica literária feminista, é a leitura que as escritoras e estudiosas fazem como leitoras, da obra de outras mulheres.(2004).Para a autora são genealógicos os textos que narram as relações das protagonistas femininas com seus pares e familiares, sejam mães, avós, tias, filhas , netas, irmãs, madrinhas, etc; textos que narram as relações das mulheres com outras mulheres que não fazem parte da sua ascendência ou descendência familiar direta como alunas, professoras, vizinhas, babás, empregadas,

amigas e os textos que tratam das protagonistas , leitoras ou autoras , que dialogam com autoras e leitoras de outras épocas, num procedimento que tem como objetivo estabelecer uma linhagem, uma possibilidade de ancestralidade literária.

Chamo de genealógica, portanto, aquela literatura de autoria feminina, geralmente narrada em primeira pessoa, em que a protagonista, num procedimento memorialístico, resgata ou estabelece uma relação especular com outra, ou com outras mulheres, relação esta, fundamental para um afirmativo e importante desenvolvimento identitário para todas elas. Esta relação especular, que se dá numa tensão permanente de identificação e separação, é vital para o descobrimento da identidade das personagens envolvidas”(2004,p.68-81).

Segundo a autora a necessidade da descoberta de uma identidade própria é o tema central neste tipo de literatura,quando as mulheres que,historicamente cumprem com demandas e papéis impostos socialmente, perguntam-se quem são , como desejam ser e como não querem mais ser.

Almeida cita *A casa dos espíritos* , de Isabel Allende , como exemplo de literatura genealógica, quando a autora cria personagens femininas a partir das mulheres da própria família ,exemplo de um modelo de literatura genealógica seguido por muitas autoras que surgiram nos anos 1980 e 90, fazendo uma relação das suas protagonistas com outras mulheres, sejam diretamente da família ou não : *Pentimento*, de Lílían Helman; *Vengadoras Angelicales*, de Karen Blixen; *Sula*, de Toni Morrison ;*O clube da felicidade e da sorte* , de Amy Tan; *Cisnes Selvagens*, de Jung Chang, *Sonhar em Cubano*, de Cristina García.

Essas citações ficariam incompletas sem a inclusão das narrativas *No tempo frágil das Horas*, *A garça mal ferida*, *Humana demasiado Humana*- a biografia de Lou Andréas Salomé, e outras obras de Luzilá Gonçalves Ferreira, que em sua investigação sobre figuras históricas femininas, retrata através dessas mulheres, todo um contexto histórico, afetivo e social.

Finalizando este capítulo, ao analisar as teorias que vêm surgindo no panorama mundial a respeito da existência ou não de uma literatura feminina, chega-se à conclusão que existe sim uma literatura escrita *por mulheres* e até uma *literatura feminista*, como preconizam as críticas adotadas pelas ideólogas do corpo como

Cixous, ou as que rezam pela cartilha da ginocrítica , como Showalter, considerando a mulher como um grupo literário distinto. Todavia por ser este um tema de estudo recente e ainda controverso, deixa margem a muitas indagações , não se podendo deixar de abrir espaço para a idéia de que existem textos que fogem ao conceito usual de divisão entre literatura masculina e feminina.

Só para citar um exemplo, os textos escritos por Chico Buarque de Hollanda em suas composições musicais são,em nossa opinião,reveladores de toda uma compreensão do sentimento e do universo femininos, sobretudo nas canções: *Meu Guri*, *Bárbara*, *Ana de Amsterdã* , entre outras.

3 PHILIPPE LEJEUNE E SEU PACTO AUTOBIOGRÁFICO

Este capítulo procura chegar a um entendimento do que vem a ser o *pacto autobiográfico*, gênero referencial que começou a ser estudado pelo teórico francês Philippe Lejeune em 1969, tendo sido cunhado pelo autor em *Le Pacte Autobiographique* em 1975. O tema faz parte do referencial teórico deste estudo, com o objetivo de detectar uma possível relação entre o pacto autobiográfico e as obras *Meu país inventado* e *Inés del alma mía*, de Isabel Allende e *A garça mal ferida* de Luzilá Gonçalves Ferreira. Mesmo não sendo objetivo deste estudo, é preciso registrar que o romance *Voltar a Palermo*, desta última, é o que poderia se caracterizar como um *pacto romanesco*, no conceito de Lejeune, que será explicado em seguida.

Para chegar à sua definição o autor começa por referir o que para ele representa uma autobiografia: “Récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité”.(1996,p,14)⁴ Partindo dessa proposta, Lejeune aborda a autobiografia como um estudo histórico e psicológico, quando no primeiro caso ele considera que “a escrita do eu que se desenvolveu no mundo ocidental desde o século XVIII é um fenômeno de civilização” e no segundo caso “já que o ato autobiográfico põe em jogo vastos problemas, como os da memória, da construção da personalidade e da auto-análise.” (1996,p.7).

No entanto Lejeune considera a autobiografia antes de tudo um texto literário o qual ele se propõe a ler em duas direções: 1-a da poética, descrição teórica do gênero e das formas que ele utiliza e 2- a da crítica, leitura interpretativa de textos particulares assumidos como tal. Para efeito dos objetivos do nosso estudo, vamos nos reportar à poética adotada por Lejeune, escolhendo como objeto da leitura interpretativa as narrativas já citadas das autoras Isabel Allende e Luzilá Gonçalves Ferreira.

A primeira questão colocada por Lejeune sob o plano da poética é que esse gênero se define menos por seus elementos formais, que pelo contrato de leitura e que uma poética histórica deveria portanto estudar a evolução do sistema de contratos de

⁴ Narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando ela coloca o tom sobre sua vida individual, em particular sobre a história de sua personalidade.

leitura e de sua função integrante . O pacto autobiográfico seria então um acordo tácito entre autor e leitor, diante de algumas características da obra, entre elas: aposição do nome do autor na capa onde não aparece a palavra *romance*; inclusão da palavra *autobiografia* no título da obra; revelação pelo autor na introdução do livro, de que aquela é uma obra autobiográfica; o emprego do pronome na primeira pessoa, entre outras.

Para ser reconhecido pelo leitor, o autor de uma autobiografia deverá ter escrito outros textos não biográficos, demarcando assim, seu “espaço autobiográfico”, através da relação de obras anteriores, “do mesmo autor”, divulgada na capa do livro. Vale ressaltar que o simples fato de escrever uma narrativa em primeira pessoa não a torna obrigatoriamente autobiográfica. Segundo Lejeune, para que exista uma autobiografia é preciso que haja identidade entre o *autor*, o *narrador* e o *personagem*, podendo também, acontecer o inverso: haver identidade entre o narrador e o personagem principal, sem que a primeira pessoa seja empregada.

É o caso da narrativa em terceira pessoa, quando o narrador fala de si , ou com um imenso orgulho- e Lejeune cita o caso dos Comentários de César, ou os textos do general de Gaulle- ou com uma certa forma de humildade, como acontece em algumas autobiografias religiosas antigas, quando o autobiografado nomeia a ele mesmo “servidor de Deus”. A identidade entre autor, narrador e personagem pode ser estabelecida de forma implícita ou explícita. Um exemplo do primeiro caso é quando o título não deixa dúvidas sobre do fato de que a primeira pessoa remete ao nome do autor: “História da minha vida” , “Autobiografia” , ou ainda quando no início do texto o autor coloca a narrativa de uma forma que não deixa dúvidas quanto à identidade do nome exposto na da capa do livro ,com a do narrador.A forma explícita é quando o nome dado ao narrador personagem é o mesmo que consta como autor na capa do livro. A identidade de nome tem que ser estabelecida pelo menos por uma dessas formas acima para a obra ser considerada autobiográfica.

A biografia e a autobiografia são textos referenciais; como o discurso científico ou histórico , elas pretendem trazer uma informação sobre a realidade exterior ao texto, e , portanto, se submetem a uma prova de verificação , o que implica num *pacto referencial* . No caso da autobiografia este pacto é, em geral, coextensivo ao pacto

autobiográfico , mesmo que o resultado não seja da ordem de extrema semelhança. Segundo Lejeune em *Le Pacte Autobiographique*, há que se fazer distinção entre *autobiografia* e *romance autobiográfico*, quando numa ficção autobiográfica (romance) pode-se encontrar um personagem *exatamente* semelhante ao autor, enquanto uma autobiografia pode ser *inexata* , o personagem se apresenta diferente do autor. Partindo dessas colocações criou-se o mito de que o romance é “mais verdadeiro” do que a autobiografia, onde (no romance) se encontra sempre mais verdade e mais profunda do que se crê descobrir através do texto, apesar do autor.(*ibidem*,p.26).

Lejeune explicita a definição para *romance autobiográfico*: são textos de ficção nos quais o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir de semelhanças que ele crê pressentir, que há identidade entre autor e personagem, portanto que o autor escolheu negar essa identidade, ou ao menos não afirmá-la. Assim o romance autobiográfico engloba tanto as narrativas pessoais (identidade entre o narrador e o personagem) quanto as narrativas “impessoais” (personagens designados na terceira pessoa); ele se define ao nível de seu conteúdo.

Ao lado do pacto autobiográfico coloca-se o *pacto romanesco* , caracterizado por dois aspectos: *prática patente da não identidade* (o autor e o personagem não possuem o mesmo nome) e o atestado de ficcionalidade (representado hoje geralmente pelo sub-título *romance* na capa do livro) nesse caso, a palavra romance já significando o pacto romanesco.

As teorias de Lejeune sobre o pacto autobiográfico e o pacto romanesco serão aplicadas às obras citadas como objeto de estudo deste trabalho, não antes de uma teorização sobre o que vem a ser Literatura Comparada e Intertextualidade, temas a serem analisados no capítulo seguir.

4- ISABEL & LUZILÁ : UMA INTERTEXTUALIDADE

Neste capítulo pretende-se fazer uma análise comparativa das obras *Meu país inventado* e *Inés del alma mía*, de Isabel Allende e *A garça mal ferida*, de Luzilá Gonçalves Ferreira, atendendo aos objetivos propostos neste estudo, priorizando a questão do gênero, o pacto autobiográfico abordado por Philippe Lejeune e a caracterização das referidas obras no contexto do romance histórico . Para tanto será feito um estudo sucinto sobre Literatura Comparada e Intertextualidade e uma abordagem das obras de Isabel Allende e Luzilá Gonçalves Ferreira.

4.1 Aspectos da Literatura Comparada e Intertextualidade

A comparação entre obras literárias vem sendo adotada por estudiosos e críticos, mesmo antes de a Literatura Comparada ser reconhecida como disciplina no século XIX. Segundo o professor e crítico Eduardo Coutinho em *Literatura Comparada na América Latina*, já na Antiguidade os mitógrafos comparavam textos de comunidades diferentes assim como na Roma Clássica e na Renascença, e no século XVIII a comparação entre obras literárias clássicas e modernas voltou a ocupar um primeiro plano nos estudos de escritores e críticos.

“No século XIX, à diferença do que ocorrera até então surge a necessidade de sistematização do comparatismo e a Literatura Comparada principia a erigir-se como área do conhecimento”.(COUTINHO,2,2003,p.12). Portando as marcas da época de grande fé na ciência e empirismo ,a Literatura Comparada amplia-se com o interesse por culturas que fogem ao eixo europeu. Surge a Lingüística Comparada e os primeiros cursos e estudos sobre o assunto, principalmente na França, Alemanha,Itália e Inglaterra.Essa fase denominada por alguns críticos de pré-história da Literatura Comparada “evolui, da última década do século XIX até meados do século XX, para um momento de certa efervescência , em que a disciplina penetra no meio acadêmico, tornando-se objeto de ensino em universidades européias e norte-americanas, e dotando-se de bibliografia específica e publicações especializadas” (ibidem,p.14).A primeira bibliografia publicada sobre o assunto foi *La littérature comparée:essai*

bibliographique(1904), por Louis Betz, marco de consolidação do termo “ Literatura Comparada” , base dos futuros estudos modernos da disciplina que consolidaram as bases da chamada era clássica do comparatismo francês. A orientação era de ordem histórica ou historiográfica, conhecida hoje como Escola Francesa da Literatura Comparada. Essa linha viria ser questionada mais tarde por estudiosos do assunto, mais precisamente durante o II Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada(AILC/ICLA) realizado nos Estados Unidos em 1958, onde o ponto alto foi a conferência apresentada por René Wellek sob o título *A crise da Literatura Comparada*. Estabeleu-se então a polêmica entre as duas gerações comparatistas: uma clássica, mais antiga, formada por professores e pesquisadores franceses, cujo viés era predominantemente centrípeto e a outra, mais recente, moderna, centrada principalmente em universidades norte-americanas , e de viés centrífugo, que propõe uma análise centrada primordialmente no texto, sob a influência do Formalismo Russo, da Fenomenologia e do New Criticism norte-americano. (ibidem, p.16).

A Escola Americana de Literatura Comparada, além de tomar por base o texto, leva também em conta a sua relação com o contexto histórico-cultural e as barreiras entre comparatismo e crítica se tornam mais tênues. Na América Latina, apesar de influenciada pelo cânone europeu, até os anos 1970, a Literatura Comparada assumiu a necessidade de focar a produção literária a partir de uma perspectiva própria, calcada na realidade do Continente , promovendo uma reestruturação do cânone , ou como diz Coutinho, “ dos cânones das diversas literaturas latino-americanas, ocupando a cena com grande intensidade no meio acadêmico, onde se clama cada vez mais a necessidade de inclusão de uma quantidade de registros até então marginalizados pelo discurso oficial” (2003,p.39).

Assim dizendo, o autor se refere ao discurso das línguas indígenas ainda vivas, como o *quíchua* e o *guarani*, o da produção em *créole* do Caribe francês, o chamado popular, presente no *corrido* mexicano ou no cordel brasileiro, e a tradição oral ou compilada, como a das lendas indígenas dos maias, onde se acrescentam as produções das minorias hispânicas radicadas nos Estados Unidos- os chicanos, porto riquenhos e cubanos- ou a dos franceses do Quebec e ainda as vozes das “ minorias de poder” dentro do próprio Continente , como as dos grupos feministas, “ que têm

desempenhado papel de relevo no processo de releitura crítica da cultura latino-americana”. (*ibidem* , p.39)

Na opinião de Gilda Neves Bittencourt, organizadora da antologia *Literatura Comparada. Teoria e Prática*, no Brasil, o pensamento crítico comparatista se fez presente desde a crítica de fundo romântico através de historiadores como Araripe Júnior , Sílvio Romero e José Veríssimo, cuja tendência, segundo Antonio Cândido, se prolongou até meados do século XX, dando lugar a partir de então a uma crítica mais amadurecida e menos ufanista, marcada pela isenção e rigor interpretativo , devidos em grande parte à formação acadêmica dos críticos. (1996,p.59) Segundo a autora o primeiro grupo dessa geração de críticos acadêmicos contemporâneos formou-se com os nomes de Antonio Cândido, Afrânio Coutinho e Aderaldo Castello, que fixaram as bases da nossa crítica literária, antecedendo um segundo grupo representado por Haroldo de Campos que compartilha com Silviano Santiago o questionamento do conceito de superioridade cultural européia.

Influenciado pelo desconstrutivismo de Jacques Derrida, Campos sugere uma inversão do rumo anterior, assinalando um fato novo no relacionamento Europa/América Latina. “De agora em diante , os europeus não podem mais escrever sem o viés diferencial instaurado pelos *novos bárbaros* das literaturas latino-americanas”(apud BITTENCOURT,p.65).

Tentando retomar criticamente o trabalho do primeiro grupo de críticos acadêmicos já citados, Roberto Schwarz, num texto de 1986 denominado “Nacional por subtração”, ataca as posições de Campos e Santiago, e conclui por encarar o problema da dependência cultural “ não como algo inerente ao confronto colonizador/colonizado que perpassa o pensamento da intelectualidade latino-americana, mas como algo ligado ao funcionamento do próprio sistema capitalista na atualidade”.(*ibidem* , p.72)

Mas o que é a literatura comparada senão um estudo entre textos? E o que representa o termo *intertextualidade*, cunhado pela teórica pós-estruturalista francesa Júlia Kristeva em 1969, que apareceu pela primeira vez na publicação: *L’Acte de Naissance de L’Intertextualité ou L’Espace de la Signification?*

Certamente Kristeva não foi pioneira nas citações sobre intertextualidade, sistematizando o que já vinha sendo comentado desde Montaigne em seus *Ensaio*s no século XVI, quando dizia que todo texto se constrói de outro texto.

Segundo Sophie Rabau na antologia comentada *L'Intertextualité*, Kristeva apresenta o termo como uma adaptação da noção de dialogismo criada pelo teórico russo Bakhtin, cuja teoria dizia que um enunciado é uma resposta a outros enunciados ou porta as marcas de um diálogo entre dois sujeitos, um narrador e um destinatário; são as relações que todo enunciado mantém com outros enunciados. É dentro desse contexto que Kristeva elabora seu conceito de intertextualidade, considerando que todo texto se constrói como um “mosaico de citações,” passando a ser entendido como um evento situado na história e na sociedade. Em lugar de refletir uma situação, o texto seria a própria situação, valorizando a imanência.

Em 1982 Gérard Genette, na sua obra *Palimpsestes, La littérature au second degré* amplia essas relações intertextuais quando cunha o termo *transtextualidade*, prendendo-se não à imanência, mas à transcendência do texto. O palimpsesto estuda as relações de derivação entre os textos, ou como de um texto A (hipotexto) se pode chegar a um texto B ou (hipertexto) (apud RABAU, 2002, p.235). Genette classifica as relações transtextuais em cinco categorias, que vão aqui transcritas pelo grande interesse de que se revestem para a pesquisa do nosso objeto de estudo: - *intertextualidade*: presença de um texto em outro, com ou sem referência (citação, plágio, alusão, etc.); *paratextualidade*: relação menos explícita e mais distante entre dois textos (títulos, sub-títulos, advertências, prólogos, etc.); *metatextualidade*: relação ou comentário que une um texto a outro (crítica literária); *hipertextualidade*: toda relação que une um texto B (hipertexto) a um texto A anterior (hipotexto) no qual o texto do derivado se enxerta de uma forma que não é a do comentário; *arquitextualidade*: relação muda, que só articula uma menção paratextual (a de título: poesia, ensaio, etc.) e alude a um conjunto de características gerais ou transcendentais ao texto (gênero, tipos do discurso), de caráter classificatório.

Detalhando as características da hipertextualidade, Genette divide suas relações de derivação em *imitação* e *transformação*, cada uma com subdivisões: *imitação* (a charge, o pastiche, a invenção); *transformação* (paródia- caráter lúdico,

disfarce-caráter satírico, transposição-caráter sério). Mas Genette admite que todas essas derivações não são estanques e são passíveis de outras formas de relação, o que faz da sua obra um material importante para a pesquisa literária e o comparatismo.

O trabalho de Genette servirá de instrumento para o estudo das possíveis relações intertextuais entre as obras *Meu país inventado* e *Inés del alma mía* de Isabel Allende e *A garça mal ferida* de Luzilá Gonçalves Ferreira.

4.2 Isabel e seu País Inventado: uma narrativa autobiográfica & genealógica

Este sub-capítulo se detém no estudo da obra *Meu país inventado*, de Isabel Allende, no sentido de atender alguns dos objetivos propostos nesta dissertação, quais sejam : verificar de que forma a autora apresenta suas personagens femininas e a possibilidade de ser esta uma narrativa autobiográfica. Para tanto não se pode deixar de transitar pelo fazer literário da autora, o que vai dar ensejo à melhor compreensão do recorte em estudo. É assim que será citado com freqüência o primeiro romance de Allende, *A casa dos espíritos*, como também não serão dispensadas considerações sobre o perfil biográfico da autora, como forma de melhor contextualizar sua produção literária.

Sabe-se que Isabel Allende exilou-se do Chile dois anos depois da queda do presidente socialista Salvador Allende, passando vários anos na Venezuela e depois residindo definitivamente nos Estados Unidos após seu segundo casamento com um cidadão norte-americano. Na Venezuela, ao começar a escrever cartas para seu avô, tentando superar o sentimento de solidão, a então jornalista iniciou uma profícua carreira de escritora, que provavelmente não teria acontecido sem a experiência do exílio, como narra a autora.

Penso que sofro do mal de todos os chilenos que foram embora naquela época: sinto-me culpada de ter abandonado meu país. Mil vezes perguntei a mim mesma o que teria acontecido se houvesse ficado, como aqueles que lutaram contra a ditadura sem sair do país, até vencê-la em 1989. Ninguém pode responder a tal pergunta, mas de uma coisa estou certa: não seria escritora sem ter passado pela experiência do exílio (M.P.I., p.200).

São essas cartas que se transformam no primeiro romance da escritora, *A casa dos espíritos* (1982), com traços peculiares ao realismo mágico, herança de autores do chamado *boom* da literatura hispano-americana. No referido romance Allende narra a saga de várias gerações de uma família que, a exemplo *Cem anos de Solidão*, de García Márquez, estabelece uma relação com o realismo maravilhoso, ao incluir na narrativa “elementos do ‘extraordinário, do ‘insólito”, que não escapam ao curso ordinário das coisas e do humano” , segundo Irlemar Chiampi(cf.p.31 deste estudo).

Amostras do realismo maravilhoso saltam das páginas da narrativa.

[...] Clara parecia andar voando de aeroplano , como seu tio Marcos, desprendida do solo firme, procurando Deus em disciplinas tibetanas , consultando os espíritos com mesas de pé-de- galo que davam pancadinhas, dois para sim, três para não, decifrando mensagens de outros mundos, que podiam indicar-lhe até o estado das chuvas.” (1998,p.36-137).

Ao ler este fragmento não fica difícil fazer a ligação com a narrativa *Meu país inventado*, onde Allende declara como autora , narradora e personagem que:

Minha avó Isabel não acreditava em bruxas, mas eu não me surpreenderia se descobrisse que em alguma ocasião ela haja tentado voar em uma vassoura, pois passou a vida toda envolvida com fenômenos paranormais e esforçando-se para comunicar-se com o Além, atividade que naqueles tempos a Igreja Católica via com muito maus olhos. O fato é que de algum modo a boa senhora arranjou meios de atrair forças misteriosas, que moviam a mesa em suas sessões de espiritismo.(M.P.I., 89-90).

Adotando uma linguagem de estilo hiperbólico, quando a narração exagera uma idéia para acentuar de forma dramática aquilo que quer dizer,este mesmo fragmento pode servir de exemplo para analisar a forma recorrente como Isabel Allende constrói suas personagens femininas, buscando exemplos em sua própria família ou na História , como ocorre nos romances *A casa dos espíritos*,*Retrato em Sépia* e *Paula*, *A Filha da Fortuna*, *De Amor e de Sombra*, *Inés del alma mía*, entre outros, num flagrante processo de literatura genealógica.

Na narrativa de *Meu país inventado* , a autora, explica essa representação.

Dada a importância que a família tem para nós, escolhi a minha como fio condutor deste livro [...] Meus parentes servirão para ilustrar certos vícios e virtudes do caráter chileno. Isso pode ser criticado como método científico, mas do ponto de vista literário tem algumas vantagens[...] A maioria das histórias e personagens de meus livros baseia-se na história original da família Barros.(M.P.I.,2003,p. 42,46)

A família Barros era a família materna da autora. É assim que seu avô Agustín, “infalível, onipresente e todo-poderoso” e sua avó Isabel, que tinha declarados poderes clarividentes são “pinçados” da vida real para representar Esteban Trueba e Clara clarividente, protagonistas de *A casa dos espíritos*.

Segundo a professora Lélia Almeida, a narrativa genealógica não se reporta apenas a representantes da própria família; genealógicos são também os textos que narram as relações das mulheres com outras mulheres que não fazem parte da sua ascendência ou descendência familiar direta, e os textos que tratam das protagonistas, leitoras ou autoras, que dialogam com autoras e leitoras de outras épocas, num procedimento que tem como objetivo estabelecer uma linhagem, uma possibilidade de ancestralidade literária (cf,p.53 deste estudo).

Dessa forma, a escolha das personagens das narrativas de Isabel Allende, sejam inspiradas nas mulheres de sua própria família ou resgatadas de figuras históricas revelam um lado feminista reconhecido pela autora, motivado pelo fato de ter visto a figura materna como uma vítima do patriarcado: “Isso me levou a tornar-se feminista muito antes de ter ouvido essa palavra (M.P.I.,p. 151).

A escritora relata que foi de seus lábios que o avô materno ouviu pela primeira vez a palavra *machista*, e por desconhecer-lhe o significado, quase morreu de rir ao ouvir a explicação. “a idéia de um nome para a autoridade masculina, tão natural quanto o ar que se respira, pareceu-lhe uma piada de primeira” (M.P.I., p.142-143).

Mas a veia feminista de Allende só veio se concretizar quando na década de 1960 “casualmente” entrou na profissão de jornalista mesmo sem ter feito os estudos regulares, ao trabalhar para uma emissora de TV do Chile. Até então ela era uma burocrata, dona de casa e mãe, subserviente ao marido como qualquer esposa chilena, mas ao começar a visitar as favelas dos arredores de Santiago à cata de notícias,

descobriu-se mais uma vez feminista, ao constatar a violência social e , principalmente, contra as mulheres.

Quando precisou acompanhar o marido, que havia conseguido uma bolsa para estudar engenharia na Bélgica, Allende descobriu o Movimento de Libertação Feminina, e aproveitou para estudar rádio e televisão Na volta ao Chile em 1966, já grávida do segundo filho, passou a trabalhar na revista feminista *Paula*, que expunha temas nunca antes tratados no país como o divórcio, os anticoncepcionais, a violência doméstica, o adultério, o aborto, as drogas, a prostituição. Nessa época, como relata a autora, as próprias mulheres chilenas colocavam empecilhos ao trabalho das poucas feministas existentes, muito diferente da realidade de hoje quando o Chile tem uma mulher, Michele Bachelet na presidência e na Argentina uma candidata ao mesmo cargo, a senadora Cristina Kischner.

Em seus começos, o feminismo, que hoje se dá por aceito, era uma extravagância; a maioria das chilenas perguntavam(sic) para que lhes serviria, se de todas as maneiras elas já eram rainhas em suas casas e se lhes parecia natural que os homens mandassem, como fora estabelecido por Deus e pela natureza. Tínhamos de travar uma verdadeira batalha para convencê-las de que não eram rainhas de lugar nenhum. (M.P.I.,p. 163)

Esse início de atividade feminista no Chile muito provavelmente acompanhou a autora quando emigrou para a Venezuela em 1975 e depois para os Estados Unidos em 1987, recém-divorciada e já escritora famosa. E muito certamente influenciou também a forma como a autora escolhe as personagens femininas das suas narrativas, como já foi dito, ora realçando o papel das mulheres da família, ora pinçando da História personagens fortes e decididas.

4.2.1 O Pacto em Um País Inventado

A narrativa *Meu país inventado*, lançada pela autora em 2003 sugere um exemplo de autobiografia, quando Allende faz uma retrospectiva de sua própria vida, colocando em evidência a história de sua personalidade, contextualizando fatos que envolveram sua família e fazendo um contrato de leitura com o leitor, segundo a teoria de Philippe Lejeune: “ Dans ‘le pacte autobiographique’ je montre que ce genre se définit moins par les éléments formels qu’il intègre, que par le ‘contract de lecture’, et qu’une poétique historique se devrait donc d’étudier l’évolution du système de contrats de lecture et de leur fonction intégrante” (2006,p.8)⁵

E não é de outra forma que é conduzida a narrativa: em primeira pessoa, a narradora se identifica com a personagem que a representa, explicando como e porque escreveu sua primeira obra ficcional e outras obras posteriores.

Não demorei muito a perder o rumo daquela estranha carta, mas continuei a escrevê-la, ininterruptamente, durante um ano, ao cabo do qual meu avô estava morto e eu tinha sobre a mesa da cozinha o meu primeiro romance, *A casa dos espíritos*. Se então me houvessem pedido que o definisse, eu teria dito que era uma tentativa de reaver meu país perdido, de reunir dispersos, de ressuscitar os mortos e de preservar as lembranças que começavam a esfumar-se no torvelinho do exílio. Não era pouco o que eu pretendia... Dou agora uma **explicação mais simples**: morria de vontade de contar aquela história (2003,214-215).

Ao mesmo tempo em que declara o pacto autobiográfico colocando seu nome na capa do livro onde não aparece a palavra “romance”, Isabel Allende sugere que *Meu país inventado* é uma obra de ficção. Começando pelo título, a autora admite que a narrativa, produto das suas memórias, é ficcional, quando muitos dos “fatos” rememorados passaram pelo crivo do tempo, da emoção, do sentimento, da sua visão pessoal. Dessa forma o eu passado se diferencia do *eu* atual, já que o narrador não

⁵ No “pacto autobiográfico” eu mostro que esse gênero se define menos pelos elementos formais que ele integra, que pelo “contrato de leitura”, e que uma poética histórica deveria portanto estudar a evolução do sistema de contratos de leitura e de sua função integrante.”

relata apenas o que aconteceu no passado, mas também o processo pelo qual o *eu* do passado se transformou no *eu* do presente.

Construí a idéia de meu país como um quebra-cabeças, selecionando as peças ajustáveis ao meu desenho e ignorando as demais. Meu Chile é poético e pobretão; por isso descarto as evidências dessa sociedade moderna e materialista, para a qual o valor das pessoas é medido pela riqueza bem ou mal adquirida, e insisto em ver por toda parte os sinais do meu país de antigamente. Criei também uma versão de mim mesma sem nacionalidade ou, melhor, com múltiplas nacionalidades. Não pertenço a um território, mas a vários, ou talvez só pertença ao âmbito da ficção que escrevo. Não pretendo saber o quanto de minha memória são fatos verdadeiros e o quanto foi inventado por mim, pois não me cabe a obrigação de traçar a linha entre uma coisa e outra (M.P.I., 2003, p.216).

Esta declaração da autora não invalida a classificação da obra como autobiográfica já que ao relatar os fatos da sua própria vida, a autora não está isenta de interpretá-los, influenciada pela emoção e pelo tempo decorrido entre o fato e a narrativa quando segundo Lourival Holanda “ embora toda ficção pague um dízimo ao real, entre a realidade e o romancista há um espaço opaco, os fatos são postos sob uma outra luz que os indefine[...] (2006, p.60).

No caso de *Meu país Inventado* o pacto autobiográfico está explícito, quando a autora coloca seu nome na capa e se identifica desde o título da obra com o pronome possessivo “*Meu*”(país inventado), iniciando e dando continuidade à narrativa autodiegética, com fatos notórios da sua própria vida. Segundo Lejeune, em casos como este, mesmo que o nome do autor não apareça na narrativa, o pacto está firmado com o leitor, quando aparece na obra uma explicação (no caso de M.P.I. nos agradecimentos finais) que permite associar o pronome “eu” ao próprio autor.

A base deste livro são minhas lembranças, mas fui ajudada pelos comentários de meus amigos[...] Agradeço como sempre, à minha mãe, Francisca Llona, e a meu padrasto Ramón Huidobro, por terem me ajudado a encontrar vários dados e corrigir o texto final[...] (M.P.I., AGRADECIMENTOS)

Assim, são diversas as formas de realizar o pacto autobiográfico mas todas elas manifestam a intenção de honrar a assinatura e o tipo de contrato que se passa

entre o autor e o leitor. Destaco aqui um dos muitos recortes da narrativa que parece descrever a intenção da autora em reconhecer aspectos da sua própria vida, ao dar seqüência à sua narrativa autobiográfica.

Meu avô, que vinha de uma família pequena e arruinada pela morte prematura do pai, caiu de amores por uma jovem com fama de beleza, chamada Rosa Barros, mas a moça morreu misteriosamente antes da celebração do casamento.[...] Anos depois, meu avô casou-se com Isabel, irmã mais nova de Rosa (M.P.I: 2003:42-43).

Este recorte apresenta-se familiar a quem lê a narrativa da página 89 de *A casa dos espíritos*:

- Vou casar-me logo – disse.
- Com quem?- perguntou Severo.
- Com o noivo de Rosa – respondeu ela.

E estão se aperceberam de que ela tinha falado pela primeira vez em todos esses anos e o prodígio remexeu a casa até os alicerces e provocou o pranto de toda a família. Chamaram-se uns aos outros, espalhou-se a notícia pela cidade, consultaram o doutor Cuevas, que não podia acreditar e, no alvoroço por Clara ter falado, todos se esqueceram do que ela dissera e só se recordaram dois meses mais tarde, quando Esteban Trueba, a quem não tinham visto desde o enterro de Rosa, apareceu para pedir a mão de Clara (1998 p,89).

Outra forma que reforça o pacto autobiográfico com o leitor é a descrição do cenário da ditadura militar de Augusto Pinochet no Chile, que vai de 1973 a 1989, pano de fundo de vários momentos da narrativa. Ao analisar os fatos que antecederam a ditadura e suas conseqüências, tanto em relação à sua família como ao destino do país, Allende faz um relato emocional, que não esconde os motivos pelos quais inventou um país para viver, onde a Pátria são os personagens dos livros que escreve.

[...] tenho peregrinado por mais caminhos do que sou capaz de recordar. De tanto despedir-me, secaram minhas raízes e tive de criar outras, que, à falta de um lugar geográfico no qual aprofundar-se, foi na memória que se fincaram; mas, cuidado! a memória é um labirinto dentro do qual minotauros nos espreitam. (M.P.I. ,p.11)

A escolha da epígrafe que inicia a obra M.P.I. traduz com propriedade o sentimento de desterro e solidão de Isabel Allende ao escrever sua narrativa, sugerindo uma hipertextualidade segundo Genette (cf.p. 64 deste trabalho) com a obra do poeta chileno Pablo Neruda.

... por esse ou aquele motivo sou um triste desterrado .Mas de algum modo viajo com o nosso território, e comigo, lá longe, continuam a viver as essências longitudinais de minha pátria.

PABLO NERUDA, 1972

Esses sentimentos partilhados pela autora foram uma constante na vida dos que foram obrigados a emigrar dos seus países de origem, durante o período das ditaduras militares na América Latina, ditaduras que tendo características comuns, também se diferenciaram , umas pela permanência de um ditador vitalício no poder, como foi o caso do Chile , onde Pinochet “ reinou” por 17 anos, ora com ditadores rotativos, como foi o caso do Brasil, a partir do golpe militar de 1964. Na verdade, no Brasil não havia um ditador vitalício como no Caribe, a ditadura era representada pelas próprias Forças Armadas.

O historiador Nelson Werneck Sodré, um dos exilados pós- golpe militar no Brasil em 1964 narra em *Vida e Morte da Ditadura- 20 anos de autoritarismo no Brasil*, fatos que apontam para a assertiva de que a ditadura militar brasileira instaurada com o golpe de primeiro de abril foi “ modelo” para as ditaduras militares que se instalaram na América Latina, principalmente na República Dominicana em 1965;no Chile em 1973, com Pinochet; na Argentina em 1976 com Rafael Videla e no Uruguai em 1973 com Juan Maria Bordaberry. É desse período a instalação da Operação Condor, que uniu as ditaduras dos países do Cone Sul, na perseguição dos presos políticos entre os países participantes do regime. Para Sodré, a instauração da ditadura na América Latina era o resultado do que ele denominou de “ imperialismo norte-americano” sendo os Estados Unidos mentores e gestores dos planos de domínio político e econômico do continente.

A ditadura militar não resultou, aqui, de circunstância, de acaso, de acidente. Esteve, muito ao contrário, estreitamente ligada a uma etapa de avanço democrático e de desenvolvimento material que conferia fisionomia nova ao país.[...] Não escapa à análise menos atenta que a subordinação que o imperialismo norte-americano impõe aos países latino-americanos assumiu, nesta fase de capitalismo monopolista de Estado, a forma de ditadura militar e de militarização da economia(1984,p.80)

O período da ditadura no Brasil é assim referido no ensaio da professora Inez Fornari de Souza-*O romance como possibilidade de ruptura ideológica, A Festa, de Ivan Ângelo.*

Assim se implanta um estado socialmente irresponsável frente à nação e hostil ao povo brasileiro. O terror político juntou-se ao terror psicológico, resultante da fúria concretizada com a edição do Ato Institucional nº 5 outorgando ao executivo poderes totais de repressão , intervenção nos estados e municípios, cassações, suspensões dos direitos, prisão preventiva a civis por militares , demissões, reforma e até confisco, tudo submetido aos imperativos da segurança nacional.(SOUZA,2000:91).

No Chile, o regime de ditadura militar se concretizou através de um ditador vitalício, que comandou a nação com mão de ferro durante 16 anos. É este cenário que aparece como pano de fundo na narrativa de M.P.I, onde o leitor reconhece na autora, a própria narradora e também personagem, caracterizando o pacto autobiográfico de Phillipe Lejeune. Numerosas são as referências de Allende sobre este período que marcou definitivamente, não apenas a situação social e política do país, como também a própria vida da autora e de sua família, como se confirma neste fragmento:

[...] mas talvez o acontecimento mais definitivo tenha sido o golpe militar de 1973. Se não tivesse ocorrido tal fato, certamente eu nunca teria emigrado do Chile, não seria escritora, não estaria casada com um norte-americano, não moraria na Califórnia, também não seria acompanhada por essa grande nostalgia e hoje não estaria escrevendo estas páginas.(M.P.I.,p. 175)

Este é o momento central de toda uma narrativa sobre os fatos que o antecederam e sucederam, desde a independência do Chile em 1810, passando pela

República e a Democracia Cristã, até a eleição de Salvador Allende, em 1970 representante da esquerda da Unidade Popular, contra a direita de Jorge Alessandri e a Democracia Cristã de Radomiro Tomic.

Salvador Allende foi o primeiro marxista a alcançar a presidência de um país mediante votação democrática, mas seu governo da Unidade Popular só durou três anos, quando o Palácio de la Moneda, sede do Governo foi bombardeado no dia 11 de setembro de 1973, pelas Forças Armadas comandadas pelo general Pinochet. “ Sob o pretexto de livrar o país de uma hipotética ditadura comunista, que se instalaria no futuro, a democracia foi substituída por um regime de terror que duraria dezessete anos e deixaria seqüelas durante um quarto de século[...]Allende morreu dentro do palácio; segundo a versão oficial, suicidou-se” (M.P.I.,p. 191).

Assim, quando Isabel Allende diz em *Meu País Inventado*(2003), que criou um país para viver e a pessoa que é, está fazendo uma referência à sua realidade, realidade que, paradoxalmente, não dispensa uma dose de ficção.

Não creia em tudo que digo, tenho tendência ao exagero e, como adverti no início, não consigo ser objetiva quando se trata do Chile ou, melhor, quase nunca chego a ser objetiva. Em todo caso, o mais importante de minha viagem por este mundo não aparece em minha biografia ou em meus livros de ficção , mas aconteceu de forma quase imperceptível nas câmaras secretas do coração. Sou escritora porque nasci com um bom ouvido para histórias e tive a sorte de contar com uma família excêntrica e um destino de peregrina errante . O ofício da literatura definiu-me: de palavra em palavra criei a pessoa que sou e o país inventado em que vivo (ALLENDE, 2003:235).

O leitor atento faria aqui uma pergunta: seria M.P.I. um romance de Memórias ou uma autobiografia? Para esclarecer a dúvida consultamos ainda uma vez Luiz Costa Lima que considera próximas as duas formas, mas faz uma distinção entre elas: “a pura autobiografia concretizará a maneira como o autor, contrariando a ordem verificável dos eventos, se vê (se fantasia) a si mesmo”, enquanto “ A memória é, de imediato, um documento histórico, uma fonte historiográfica que, configurando-se por um correlato sensível do que foi vivido,alcança uma inscrição literária suplementar” (LIMA,2000,335). Em outras palavras, um romance de memórias , mesmo contendo elementos autobiográficos, estaria inserido num contexto histórico. Já a autobiografia,

representaria o relato da própria vida sem a preocupação de conciliá-la com a memória, e sem se converter em ficção. Dessa forma, conclui-se que *Meu País Inventado* é uma autobiografia, com as características inerentes ao pacto autobiográfico postulado por Phillipe Lejeune.

4.3 *Inés Del Alma Mía*: a Vez da Mulher na História

Este sub-capítulo pretende analisar o romance *Inés del alma mía*, de Isabel Allende, a partir de suas características de romance histórico (cf, p.16 deste trabalho), observando de que forma a autora apresenta as personagens femininas no contexto da narrativa. Neste seu mais recente romance (até a redação desta pesquisa) Isabel Allende resgata das páginas da História a saga da conquista do Chile pelos espanhóis, dando voz forte à mulher representada pela figura valente e aguerrida de Inés Suárez, evidenciando a já citada tendência feminista da autora ao escolher como protagonista uma mulher que participou da conquista do Novo Mundo, mas estava praticamente esquecida pelos historiadores.

Para realizar a pesquisa de I.A.M. a autora teve dificuldades de encontrar bibliografia sobre a figura histórica de Inés Suárez na literatura de informação, tendo encontrado sobre Inés um único romance de autoria de Jorge Gusmán, *Ay, mamá Inés*, além de algumas referências nas obras clássicas sobre o Chile. No que se refere à história geral do Chile e a conquista a autora lançou mão das obras clássicas : *Las Crónicas Del reino de Chile*(El Ferrocarril, 1865), de Pedro Mariño de Lovera e a fundamental *Historia general de Chile*, de Alfredo Jocelyn-Holt Letelier, além de *Estúdio sobre la conquista de América*, de Nestor Meza ; *La era colonial*, de Benjamín Vucuña Mackenna e *El Império hispânico de América*, de C.H.Harina, entre várias outras obras sobre conquista e conquistadores.

Em sua “advertencia necesaria” no prólogo ao romance, Allende justifica a tessitura da narrativa: “ Las hazañas de Inés Suárez , mencionadas por los cronistas de su época, fueron casi olvidadas por los historiadores durante más de cuatrocientos

años. En estas páginas narro los hechos tal como fueran documentados. Me limité a hilarlos com um exercício mínimo de imaginación”(2006)⁶.

Se a própria autora faz uma advertência de que narra os fatos “tal como foram documentados, limitando-se a tecê-los com um exercício mínimo de imaginação”, pode-se concluir, segundo a tipologia de Joseph Turner, citada por Maria de Fátima Marinho, que estamos diante de um romance histórico documentado, “que assenta em personagens históricas reais” (apud MARINHO, 1999,p.25). Por outro lado, pela divisão do romance histórico de Harry Shaw, de acordo com o papel que a História assume no interior da diegese, este seria um romance onde a História se apresenta como tema.(apud MARINHO, 1999,p.26).

E foi para dar visibilidade às façanhas dessa figura histórica que a autora colocou como fio condutor da narrativa uma costureira da Extremadura, na Espanha, que viaja ao Novo Mundo em busca do seu primeiro marido Juan de Málaga, e não mais o encontrando, se envolve amorosamente com o soldado espanhol Pedro de Valdívia. Com ele, participa da conquista do Chile e da fundação da cidade de Santiago, adquirindo grande influência política e econômica.

É através da narrativa da protagonista Inés, em primeira pessoa, que a autora dá voz à figura feminina de Inés Suárez, não deixando escapar detalhes dos costumes, das guerras, da questão indígena, da política do conquistador em relação ao gentio, do papel da mulher como partícipe na construção do Novo Mundo, quando Inés participa ativamente das batalhas contra os índios “mapuche”⁷ na conquista do território chileno, ao ponto de decepar com uma espada, sete cabeças de caciques inimigos.

Y entonces enarbolé la pesada espada a dos manos y la descarregué com la fuerza del odio sobre el cacique que tenia más cerca, cercenándole el cuello de um solo tajo. El impulso del golpe me lanzó de rodillas al suelo, donde um chorro de sangre me saltó a la cara, mientras la cabeza rodaba a mis pies. El riesto no lo recuerdo

⁶ As façanhas de Inés Suárez , mencionadas pelos cronistas de sua época, foram quase esquecidas pelos historiadores durante mais de quatrocentos anos . Nestas páginas narro os fatos tal como foram documentados. Me limitei a tecê-los com um exercício mínimo de imaginação.

⁷ “mapuche” ou araucanos eram índios guerreiros primitivos do Chile que lutaram contra os incas do Peru e contra os espanhóis em defesa da terra. O poeta Alonso de Ercilla y Zúñiga inspirou-se neles para compor *La Araucana*.

bien. Uno de los guardias asseguró después que decapité de igual forma a los otros seis prisioneros [...] (op.cit,234-235)⁸

Ao mesmo tempo que situa na História o período da conquista e colonização do Chile no século XVI a narradora/protagonista vai fazendo um roteiro da vida das mulheres que se aventuraram a acompanhar os conquistadores, evidenciando seu papel social e histórico, onde se entrelaçam amores, cumplicidade, relacionamento com a terra e com os nativos da região. Isabel Allende confessa que incorporou a personagem durante a feitura do romance, o que se traduz numa leitura do presente em relação ao passado, já que a autora se coloca como uma mulher guerreira do seu tempo, como se o eu autoral fosse também objeto da narrativa.

A narrativa é feita em analepse, quando Inés Suárez, aos 70 anos, relata em carta a Isabel, filha do seu segundo marido, o governador Rodrigo de Quiroga, como chegou ao Novo Mundo e conquistou o Chile ao lado do oficial do exército espanhol de Pizarro, Pedro de Valdívia. A caravana comandada por Valdívia partiu de Cuzco no Peru em 1540 formada por excassos soldados espanhóis e mil índios auxiliares “yanaconas”, atravessando todo o deserto de Atacama sob a resistência dos soberbos e belicosos índios “mapuche”, chegando ao sul Chile treze meses depois, onde foi fundada a cidade de Santiago.

Trece meses después de haber partido del Cuzco, en febrero de 1541, Valdívia plantó el estandarte de Castilla a los pies del cerro Huelén, que bautizó de Santa Lucía porque era el día de esa mártir, y tomó posesion em nombre de su majestad. Allí se dispuso a fundar la ciudad de Santiago de la Nueva Extremadura. (I.A.M.,p. 193)⁹

⁸ E então ergui a pesada espada com as duas mãos e a descarreguei com a força do ódio sobre o cacique que estava mais perto, cortando-lhe o pescoço de um só talho. O impulso do golpe me lançou de joelhos ao solo, de onde um jorro de sangue me saltou no rosto, enquanto a cabeça rodava a meus pés. O resto não o recordo bem. Um dos guardas assegurou depois que decapitei de igual forma os outros seis prisioneiros.

⁹ Treze meses depois de haver partido de Cuzco, em fevereiro de 1541, Valdívia plantou o estandarte de Castela aos pés da colina Huelén, que batizou de Santa Lúcia porque era o dia dessa mártir, e tomou posse em nome de Sua Majestade. Ali se dispôs a fundar a cidade de Santiago da Nova Extremadura.

A trajetória da expedição e a luta contra os índios que defendiam seu território com unhas e dentes funcionam como pano de fundo para a narrativa das aventuras de Inés Suárez, sua paixão por Valdívia e a sua efetiva atuação política na conquista das terras chilenas. As mulheres que faziam parte da campanha lideradas por Inés, que tinha como fiel companheira a índia Catalina, viviam em ambiente de cumplicidade, desenvolvendo estratégias para melhor tratar dos feridos e ajudar nas lutas contra o inimigo. A amizade com a princesa Inca Cecília, mulher de um dos oficiais da Companhia e com as índias chilenas, mulheres do inimigo também não era descartada, quando trocavam remédios e infusões de ervas, às escondidas dos sentinelas.

Esse trabalho comunitário feminino foi de grande valia quando começou a construção de Santiago, como relata Inés: “ A mi me tocó reponer la salud de los heridos y enfermos y hacer lo que más me gusta: fundar[...] desde entonces he creado hospitales, Iglesias, conventos, ermitas, santuarios[...] Asumí con porfía el trabajo de fundar, que en el Nuevo Mundo corresponde a las mujeres.(I.A.M.,p.194)¹⁰

Ao colocar essas palavras na fala da protagonista a autora está realçando a dificuldade que as mulheres tinham ao participar junto com os homens, da conquista do Novo Mundo, mesmo no caso de Inés Suárez, amante e braço direito de Valdívia. A narradora diz mais adiante que os homens só construíam povoados provisórios, deixando ali as mulheres com os filhos, enquanto eles continuavam a guerra com os índios do lugar. Ao mesmo tempo Allende resgata das páginas da História a valentia e bravura da mulher conquistadora através da protagonista do romance, que chegou a ser governadora ao lado de Valdívia, eleito primeiro governador do Chile nomeado pelo Cabildo, por decisão popular.

Mas esta polêmica autora, canonizada pelo público, por editores e por um considerável segmento da crítica literária, é considerada menor por alguns críticos contemporâneos que a acusam de confundir êxito comercial com qualidade literária ou fazer literatura “light. Ricardo Gil Otaiza, em artigo publicado no jornal *El Universal* de Caracas em 21.12.1997, critica Allende e outras autoras hispano-americanas:

¹⁰ A mim tocou repor a saúde dos feridos e enfermos e fazer o que mais gosto: fundar[...] Desde então criei hospitais, igrejas, conventos, ermidas, santuários[...] Assumi com afinco o trabalho de fundar, que no Novo Mundo corresponde às mulheres.

“escritoras como Laura Esquivel, (mexicana) Angeles Mastrella(mexicana) e Isabel Allende (chilena) estão realizando o que se conhece como o desonroso termo de literatura ‘light’ que se caracteriza pela tibieza das propostas, por sua leviandade e pela escassa profundidade de suas abordagens” (El Universal,21/12/ 1997).

Na esteira de Otaiza, o falecido crítico e escritor chileno Roberto Bolaño dizia que “a literatura de Allende encarna uma ruindade que está no meio do caminho entre o kitsh e o patético” (2004,p.102); Gonzalo Contreras e a escritora mexicana Carmen Boullosa também não poupam críticas a Allende, sem no entanto fazerem estudo mais profundo sobre a obra da autora.

Mais recentemente a novelista e historiadora mexicana de origem italiana Francesca Gargallo declarou em conferência na Universidade de Pequim publicada no jornal *O Globo* em 30/05/2007 que existe uma “ bissexualidade cultural” das escritoras latino-americanas,afirmando que “ As mulheres que tentaram fazer literatura vivem a cavalo entre os dois sexos.” Para a feminista, essas mulheres tiveram que usar a linguagem dos homens e transformá-la , enquanto os homens escritores se pensam a si mesmos. Segundo *O Globo*, a conferência de Gargallo girou em torno das obras da mexicana Enriqueta Ochoa e da colombiana Marvel Moreno, segundo ela "a única escritora ou escritor que foi capaz de desafiar García Márquez com um estilo próprio".

Outros nomes da literatura feminina latino-americana foram mencionados na palestra, todos fundamentais, segundo Gargallo, para entender como a mulher, através da literatura, foi capaz de trazer à tona a verdadeira idiossincrasia feminina. Assim, a mexicana Rosario Castellanos, a costarriquense Yolanda Oreamuno, a colombiana Alba Lucía Ángel e as também mexicanas Elena Poniatowska, Inesa Redondo o Dolores Castro, conseguiram com suas letras e atitude "superar a sociedade do patriarcado". A escritora revelou que as mulheres têm direito a pensar-se com suas próprias palavras e responde à própria pergunta: por que a cultura das mulheres assusta os homens?: “porque as culturas dominantes têm medo, e as massas dissidentes somos nós, mulheres.”Gargallo criticou o trabalho de algumas autoras mundialmente famosas, como a chilena Isabel Allende e a mexicana Laura Esquivel, resumindo que “ Na América Latina existe uma literatura de mulheres muito fácil, que

vende muito e considero ruim. Nela se encontram todos os aspectos do machismo tradicional”(ibidem).

Isabel Allende tem uma opinião sobre a sua produção ficcional, opinião que vou encontrar na resposta a uma pergunta do repórter Schneider Carpegiani, do Jornal do Commercio, sobre a crítica feita ao realismo mágico por jovens escritores latino-americanos:

Toda visão literária é pessoal. Esses escritores têm todo direito de criticar a perspectiva de Garcia Márquez ou a minha. É incrível como os escritores jovens detestam o realismo mágico! Apenas posso dizer em minha defesa que dos 16 livros que escrevi há elementos de realismo mágico apenas em *A casa dos espíritos*, em *Eva Luna* e na minha recente trilogia para o público jovem. No meu último romance *Inés del Alma Mía* há cenas que parecem mágicas, mas que são textualmente tiradas de fatos históricos. Às vezes a realidade é mais fantástica que qualquer coisa que um escritor possa imaginar.(ALLENDE, Jornal do Commercio, 12/12/2006).

Nessa mesma entrevista a escritora dá sua opinião sobre a repercussão dos regimes ditatoriais vividos por décadas nos países da América Latina. Para a autora, “as feridas pessoais geradas pela ditadura não se curam facilmente . É preciso que morra a última vítima para que as gerações posteriores possam analisar o passado e contar suas cicatrizes”. (ibidem).

Tendo se aproximado nos últimos anos do público jovem com obras como a trilogia *La ciudad de las bestias*, *El reino del dragón de oro* e *El bosque de los pigmeos*, e mais recentemente com *Zorro*, Allende, não nega sua intenção de dar visibilidade à voz feminina, quando neste último romance coloca a narrativa sob o ponto de vista de uma jovem mulher. “Isso me permitiu imprimir na narrativa uma dose de ironia, apesar de não ter sido, em nenhum momento, minha intenção mudar os principais traços que o público reconhece no Zorro”.(ibidem)

Ao fazer as considerações finais deste sub-capítulo observamos que, tanto na obra *Meu País Inventado*, de caráter comprovadamente autobiográfico segundo a teoria de Phillipe Lejeune, como no romance histórico documentado *Inés Del Alma Mía*, evidencia-se a intenção da autora em dar voz à figura feminina, seja através da narrativa de sua própria vida, envolvendo outras figuras femininas da sua família, seja

através do resgate de uma figura histórica como Inés Suárez aos novos registros da história do Chile . Observamos também que o fazer literário de Isabel Allende nestas e em obras como *A casa dos espíritos*, *De amor e de sombra*, *Paula*, *Filha da Fortuna*, *Retrato em Sépia*, entre outras, mesmo sob a influência dos já citados autores do realismo maravilhoso do *boom* da literatura latino-americana, pretende fazer uma relação especular entre as mulheres protagonistas de seus romances com outras mulheres , sejam elas figuras reais ou seres ficcionais, apontando para as características da ginocritica e da literatura genealógica.

4.4. Em Busca de Luzilá

4.4.1. Uma Trajetória de Mulher

Neste sub-capítulo pretende-se fazer uma análise da obra *A Garça mal ferida* - A história de Anna Paes d'Altro no Brasil holandês -de Luzilá Gonçalves Ferreira, com o objetivo de verificar de que forma a autora apresenta suas personagens femininas na narrativa e se a obra é autobiográfica e/ou pertence ao gênero do romance histórico. Para atingir esses objetivos, dialogando com Proust, é preciso ir “em busca de Luzilá”. Qual o fazer literário desta escritora , pesquisadora e professora contemporânea que além de escrever romances tem todo um histórico de pesquisas sobre a condição feminina?

Uma imersão no que tem publicado a autora e no que sobre ela se publica mostra um claro mapa do seu trabalho minucioso e diuturno. Em *Ensaístas Brasileiras*, organizado por Heloisa Buarque de Hollanda e Lúcia Nascimento de Araújo (1993,p.177) encontramos a citação da obra “ *Um século de Imprensa feminina em Pernambuco:1830-1930*” de Luzilá Gonçalves Ferreira ,Maria Nilda Pessoa, Marluce Dantas, Elisabeth Angélica dos Santos e Rachel de Holanda Costa. É um trabalho de pesquisa sobre a imprensa feminina em Pernambuco que vai do séc. XIX ao séc XX, onde, segundo Elisabeth Angélica dos Santos, “verificou-se que uma das formas de luta utilizada pela mulher do séc. XX foi buscar, sutil e inteligentemente, através de jornais, transgredir, transformar e transmitir valores estabelecidos por uma sociedade de padrões bastante sexistas, como era o caso da brasileira”.(ibidem)

À frente do Grupo de Trabalho *Mulher e Literatura*, do Departamento de Letras da Universidade Federal de Pernambuco Luzilá Gonçalves Ferreira vem realizando trabalhos individuais e em grupo, que demonstram um objetivo: estudar a literatura escrita por mulheres e que escreve as mulheres como afirma a autora em entrevista ao Diário de Pernambuco. “Estudar essa literatura que escreve as mulheres é tentar transcender o biológico, o cultural em suas formas mais primeiras, e buscar ver como os indivíduos estão em transformação na sociedade” (D.P. 3/6/1992).

É assim que na obra *Em busca de Thargélia*. Poesia escrita por mulheres em Pernambuco no segundo Oitocentos – 1870-1920 a autora relata:

Este livro é uma colaboração à história da mulher em nosso país e à Literatura Pernambucana. Mas é sobretudo uma história de amor, vivida ao longo de três anos de pesquisas, cada dia contendo surpresas e encontros [...] Esta publicação salva da morte uma parte do que produziram essas irmãs, que me antecederam no mundo e pelas quais sou o que sou: um tributo a todas as Thargélias que nem sempre conseguiram passar para o papel e ver publicados, seus sonhos e anseios. (FERREIRA, 1991.p13)

Em *Suaves Amazonas* - mulheres e abolição da escravatura no Nordeste, obra de Luzilá, juntamente com Ivia Alves, Nancy Rita Fontes et al. a autora destaca o ambiente do Recife no início do séc.XX e a atuação das mulheres fora do espaço doméstico diante das crescentes transformações econômicas e sociais da época, envolvendo a polêmico tema da escravatura.

É a época de uma imprensa diária, da abertura de cursos para moças, da migração das grandes famílias da aristocracia canavieira do campo para a cidade, onde a casa-grande e a senzala se tornam o sobrado e o mocambo, para lembrar Gilberto Freyre, bem como do aparecimento de uma classe média. É época em que se fragiliza a dicotomia espaço público e espaço privado, com a possibilidade da interação entre um e outro, o que favorece a atuação das mulheres fora do domínio do lar” (FERREIRA, 1999 p.127).

Outras obras da autora como *Presença Feminina*, (2002) uma abordagem sobre o perfil parlamentar de nove mulheres da Assembléia Legislativa de Pernambuco, e *Humana Demasiado Humana*- a biografia da psicanalista russa Lou Andréas Salomé, evidenciam o papel feminino, como também os cinco romances publicados pela

escritora. O primeiro, *Muito além do Corpo* (1982) privilegia a temática existencial e amorosa. Os demais *Os Rios Turvos* (1993), *Voltar a Palermo* (2002), *A garça mal ferida* (2002), *No Tempo Frágil das Horas* (2003) enveredam pelo viés histórico, onde a escritora vai buscar as instigantes personagens que marcam forte presença durante todo o desenrolar da história/estória, em cujo espaço e tempo se esfumam os limites entre realidade e ficção.

Seguindo os passos de Luzilá através de sua vida e obra, chega-se novamente à indagação: de que forma a autora cria e apresenta as personagens *femininas em A garça mal ferida*? Em entrevista ao Caderno C do *Diário de Pernambuco* a escritora lança pistas sobre a idealização das personagens dos seus romances: “Gosto de resgatar o pensamento feminino e hoje a História se preocupa muito em saber como era a mentalidade das pessoas. Nos meus romances existe uma pesquisa cuidadosa dos textos, da iconografia da época e na medida em que eu vou aprofundando a pesquisa, também vou desenvolvendo os elementos de ficção, em paralelo”.(D.P.,20.11.1995).

Assim pode-se observar a preocupação da autora em resgatar a visibilidade da mulher, criando uma personagem baseada em fatos reais. Aproveitando elementos dos fatos históricos do período do Brasil Holandês, ela constrói um romance cuja tessitura vai beber em fontes da literatura histórica e de informação, como o *Diário de um soldado da Companhia das Índias*, de Ambrósio Riscshoffer, ele próprio citado como personagem no corpo do romance; *O Valeroso Lucideno*, de Frei Manoel Calado, também pinçado como personagem; *Os Diálogos das Grandezas do Brasil*, *Tempo dos Flamengos* de José Antonio Gonsalves de Mello o livro de Gaspar Barlaeus sobre os anos de Nassau no Brasil, obras que são citadas como intertextuais na advertência ao “leitor esclarecido e atento”.

A epígrafe de Aristóteles na página de rosto de G.M.F.: “a tarefa do poeta não é contar as coisas que aconteceram realmente, mas contar o que poderia acontecer”(Poética,9), evidencia a intenção da autora de reinventar a história através da ficção. Dessa forma, vamos encontrar no romance várias citações retiradas de obras históricas, algumas delas textuais, como a do capítulo V de *O Valeroso Lucideno*, de Frei

Manoel Calado, a respeito da revolta do senhor do Engenho dos Apipucos, o português Gaspar de Mendonça, contra os credores do fisco holandês.

- Onde estão os Irmãos da Santa Casa de Misericórdia, tão zelosos das obras de caridade e do serviço de Deus ?
- Venham para darem sepultura à Justiça , que morreu nesta terra, e não há quem a possa enterrar honradamente (CALADO,2004 p.39 e G.M.F., 2002,p.33).

Reescrevendo o passado dentro de um novo contexto, Ferreira interpreta os fatos históricos, confirmando a teoria de Hayden White em *Trópicos do Discurso* “ Os teóricos da historiografia geralmente concordam em que todas as narrativas históricas contêm um elemento de interpretação irredutível e inexpugnável” .(2001,p.65). No romance a autora foge à veracidade do fato histórico, como no episódio da morte do personagem calvinista holandês Charles de Tournalon, segundo marido de Anna Paes. Na ficção, Tournalon , morre nos braços de Anna , aqui no Brasil, depois de ter voltado do degredo na Holanda, perdoado pelo Conde de Nassau por suspeita de traição.“Conseguira que Nassau intercedesse. E Charles voltara. Para morrer dali a uns meses , nos braços de sua Anna inconsolável” (G.M.F.,p.11).

No livro crônica de frei Manoel Calado, *O Valeroso Lucideno*, Charles de Tournalon (Torion, como é citado na edição aqui adotada) morre no degredo na Holanda, como mostra este fragmento:“ E logo tirou o ofício a Carlos de Torion que era o seu capitão de guarda , o qual se havia casado com dona Ana Pais , a mais desenvolta mulher de quantas houve no tempo deste cativo[...] o prendeu com grande rigor , e vitupério, e o embarcou para Holanda, onde morreu com morte apressada(CALADO,2004,.125,vol.I).

Essa reinterpretação da História aparece também no romance em relação à figura do Conde Maurício de Nassau. Na narrativa, Anna Paes e sua amiga Andresa tomam o partido da causa holandesa e só vêem virtudes na relação do Conde com os luso-brasileiros, quando a História conta que muitas vezes o Príncipe, como era chamado, tinha olhos míopes em relação aos desmandos perpetrados contra a

população por um dos seus mais próximos assessores, o português Gaspar Dias Ferreira.

- Jugo Andresa, como podes tu falar de jugo?
- Repito apenas o que se diz entre eles.
- Pois nunca, nesta parte do Brasil, reinou mais justiça e prosperidade. Se a Companhia nos leva açúcar e madeiras , igual nos promove o bem estar, a paz, a ordem. Nassau governa ao lado dos brasileiros, todos o sabem. (G.M.F., p.114)

Em *O Valeroso Lucideno*, vamos encontrar esta citação de Frei Manuel Calado, sobre Gaspar Dias Ferreira:

Não havia alvitre que não inventasse para que os holandeses granjeassem dinheiro, e se apoderassem das fazendas dos moradores, ficando-lhe a ele a sua parte; também maquinou outra traça para se fazer rico e enriquecer o Príncipe, e foi persuadir aos senhores de engenho, e lavradores de cana, que fizessem um presente de caixas de açúcar ao Príncipe para terem de sua parte , e propício em todas as suas necessidades.[...] Ajudado com o favor do Príncipe , fez petição aos do supremo Conselho, para que os portugueses lhes ficassem mais afeiçoados, e obrigados, lhe largassem aquele engenho, e fazendas, para sustentação dos vigários das freguesias , que na Capitania havia[...] (2004,p.114-115).

O leitor esclarecido e atento vai encontrar exemplos de *transtextualidade* no romance G.M.F., segundo a teoria de Genette, em “Palimpsestes”, mais especificamente representada pela *hipertextualidade*, por *transformação*. O autor reconhece entre os hipertextos “todo texto derivado de um anterior por transformação direta simples (que passa a chamar simplesmente de transformação) ou por transformação indireta (designada imitação) (1982,p.14). assim, seria a G.M.F um romance histórico que utiliza os elementos da *hipertextualidade* por *transformação*, quando recria fatos e situações através de personagens resgatados da história.

A intertextualidade aparece também através de citações que revisitam a tradição histórica dos nossos ancestrais como a canção da *Farsa de Inês Pereira*, (onde a autora aparentemente foi buscar inspiração para o título do romance) escrita em 1523 por Gil Vicente e representada no teatro português para o mui poderoso rei D. João , o

terceiro, no Convento de Tomar. Esta canção era cantada por Andresa para o marido Adriaen e para a amiga Anna Paes.

*Mal ferida va la garza
Enamorada
Sola va y gritos daba.
A las orillas de un río
La garza tenía a el nido.
Balestero la ha herido
En el alma;
Sola va y gritos daba.¹¹*

Ou a canção judia que Andresa aprendera a tocar na viola:

*En la mar hay una torre
En la torre una ventana
En la ventana una paloma
Que a los marineros llama.
Si la mar fuera de leche
Y yo fuera pescador
Encantaria a mi paloma
Com palabras de amor
Ay... ”¹²*

Em relação à categoria do romance, de acordo com a tipologia de Joseph Turner, (c.f. p.16 deste estudo) observa-se que G.M.F. pode ser considerado um

¹¹ Mal ferida vai a garça /Apaixonada/ Sozinha vai e gritos dava/Na beira dum rio/A garça tinha o ninho/ Balesteiro a feriu/ Na alma;/Sozinha vai e gritos dava.

¹² No mar há uma torre/Na torre uma janela/ Na janela uma pomba/ Que aos marinheiros chama/Se o mar fosse de leite/ E eu fosse pescador/ Encantaria minha pomba/ com palavras de amor/ Ai...

romance histórico disfarçado, “quando assistimos a uma recriação histórica a meio caminho entre o documento e a pura invenção”. Isto porque, como se pode observar nos fragmentos da narrativa acima citados, a autora reinterpreta a História alterando, em alguns casos, fatos, tempo e espaço da ação. Essas alterações na ficção podem ser observadas também em relação à figura histórica de Anna Paes.

4.4.2 Anna Paes, uma vida apaixonante

Ana Paes, também chamada Ana de Holanda era a bela senhora do Engenho da Casa Forte, situado no local onde hoje existe a Praça e o tradicional bairro do mesmo nome. Neta de Diogo Gonçalves, auditor da gente de guerra em Pernambuco e de dona Isabel Fróes- vinda de Portugal com dona Brites de Albuquerque- Ana era ativa e adepta da causa holandesa, tendo casado com dois calvinistas, sendo alvo de comentários por sua independência de mulher à frente do seu tempo. Disposta a desafiar as convenções da época e lutar por amores e ideais mesmo sob a rejeição da sociedade, Ana teve papel de destaque na defesa dos holandeses, durante o período da ocupação de Pernambuco e talvez por ser mulher ou por estar ao lado do inimigo, a historiografia pouco se ocupou em relatar sua atuação política. Em *O Valeroso Lucideno*, crônica da época escrita por Frei Manoel Calado, é citada como “uma mulher de pouco pejo” e inimiga dos portugueses.

E logo (Nassau) tirou o ofício a Carlos de Torion, que era seu capitão da guarda, o qual se havia casado com dona Ana Pais, a mais desenvolta mulher de quantas houve no tempo deste cativo, na Capitania de Pernambuco, porque sendo filha de nobres pais, e rica, e havendo sido casada com Pedro Correia da Silva, homem fidalgo; por sua morte vendo-se viúva e moça, foi se casar, ou para melhor dizer *amancebar* (grifo nosso) com um calvinista, e quis ser recebida por um predicante desta falsa seita, com grande escândalo ao povo católico[...] e vendo-se viúva deste segundo marido, se tornou a casar terceira vez com Gilberto de Bitte um dos do Conselho político[...] e deu em ser tão inimiga dos portugueses, que ela era o seu acusador para com os do Supremo Conselho, e lhes aconselhava que os roubassem, e matassem a todos(2004, V.I, p. 125).

No prefácio *Tempo dos Flamengos*, de José Antonio Gonsalves de Mello, Gilberto Freyre se refere a Dona Ana Paes (assim grafado) como um exemplo das mulheres que promoveram contato entre culturas e grupos antagônicos, criando zonas de confraternização ou pelo menos de interpenetração. “Não foram raros os invasores , alguns hereges , que para escândalo do Marquês de Basto e outros ortodoxos da fé e do sangue, casaram com mulheres da terra: só de Dona Ana Paes se sabe que desposou dois flamengos”.(1987,p.13)

É o realce da figura histórica de Anna Paes D'Alto que vai ser incorporado ao romance *A garça mal ferida*, por Luzilá Gonçalves Ferreira como explica a autora em entrevista já citada. “No início,com a *Garça* eu queria fazer um livro bem comportado sobre Maurício de Nassau mas Anna (Paes d'Alto) era tão forte que sobrepôs-se à História e tornou-se a personagem mais importante(FERREIRA,D.P. 20/11/1995).

A amizade entre Anna e sua amiga de adolescência Andresa , filha do português Gaspar de Mendonça,senhor do Engenho dos Apipucos é o fio condutor do romance, cuja narrativa é apresentada , ora em analepse pelo fluxo de consciência de Andresa, ora por um narrador onisciente. Na expressão de William James (in SOARES, 1989, p.57) “ o fluxo de consciência é na criação do romance, o eixo principal da transformação do enredo” e a analepse , segundo Genette, “ evocação, logo depois do ponto da história em que estamos do acontecimento anterior”. Esses recursos lingüísticos são recorrentes no romance G.M.F, como mostra este fragmento:

“E de súbito revia: os banhos do rio, a esplêndida nudez de Anna, que a transparência do rio não chegava a encobrir”. E dizia-lhe:

_ Anna, toma tento, podem nos ver.

E Anna:

_ És medrosa Andresa, ninguém nos vê.[...]

_ E se alguém estiver olhando , que se regale.Também eu gosto de olhar as coisas belas.

A narrativa descreve o perfil das mulheres e a oposição entre as personagens-característica do romance- apesar da fiel amizade entre elas. Anna, irreverente e

audaciosa; Andresa tímida e recatada, uma provocadora e ativa, a outra em segundo plano, sempre preocupada com os atos conscientemente desafiadores da amiga, diante do mundo e da sociedade. Mas a diferença de temperamento não as desunia, antes complementava suas vidas que tinham um ponto forte em comum: o amor por homens que traziam “o sol nos cabelos, o céu nos olhos” (G.M.F.,p. 27) como eram o Adriaen de Andresa e o Charles de Anna. Pelo amor, as amigas tinham a mesma determinação, enfrentariam a hostilidade de familiares e compatriotas, casariam no credo calvinista e fechariam os olhos (ou fingiriam não enxergar) ante os desmandos e injustiças do invasor holandês.

Como já foi dito, a escolha de uma temática que privilegia a intenção de dar voz às mulheres cuja presença foi minimizada pela História principalmente de Pernambuco - tem sido uma preocupação da pesquisadora e romancista Luzilá Gonçalves Ferreira. São exemplos dessa dedicação várias de suas obras e referências, tanto em relação a Anna Paes quanto a dona Brites de Albuquerque, a “capitão” que governou Pernambuco em 1638 na ausência do seu marido Duarte Coelho e às abolicionistas pernambucanas que libertaram cerca de 300 escravos através de campanhas e passeatas no início do século XIX. Este último tema rendeu a obra *Suaves Amazonas*.

Em *A garça mal ferida* a atenção para a causa feminista é colocada em alguns momentos da narrativa como se observa no fragmento em que Anna Paes pede clemência ao Príncipe Nassau, em favor das mulheres dos brasileiros ou portugueses, que se desentendiam com os flamengos em defesa dos maridos. Este foi o caso de Dona Jerônima de Almeida, mulher de Rodrigo de Barros Pimentel, que livrou-se de ser enforcada graças à interferência de Anna Paes, junto ao Príncipe Maurício de Nassau.

- Senhor príncipe, (na voz de Anna Paes) a clemência que vos viemos pedir e implorar é justificada. Dona Jerônima não teve outro motivo para agir, além do amor que a movia: buscava notícias do esposo. [...]
- Tendes razão. E também se diz que o amor é forte como a morte. [...]

Dali a dias o Conde Maurício de Nassau assinava um decreto perdoando Dona Jerônima. E Anna recebia um convite para participar de uma festa em homenagem aos conselheiros. E fora naquela festa que Anna se descobrira apaixonada pelo Conde [...]

_Lembras , Andresa, como estive por ele apaixonada? E como lhe mandei aquelas caixas de açúcar branco, porque outro presente não parecia digno dele.

_ Lembro sim, Anna.

_ E não era apenas açúcar que continham aquelas caixas. Era a própria terra do Brasil, que eu lhe ofertava. Era esta terra escura e fértil e amiga, do Engenho da Casa Forte. Era Anna Paes d'Alto que se encontrava ali inteira. O Príncipe não entendeu. (G.M.F.2002,p.123-124-166)

Neste fragmento, apesar de basear sua ficção em fatos reais, como foi o caso do resgate de dona Jerônima, a autora faz uma recriação ficcional em relação à figura de Anna Paes, dando a ela um destaque amoroso na vida do Conde, ou Príncipe de Nassau, como era chamado. A ficção fica patente quando se lê a crônica da época, que não menciona Anna Paes como líder das mulheres que foram pedir clemência ao Conde, nem como sua possível amante, confirmando a tipologia do *romance histórico disfarçado*, segundo Turner [...] e para que o Príncipe depois da sentença dada lhe perdoasse a morte, foi necessário ajuntarem-se as mulheres dos homens nobres , e principais que moravam em contorno do Recife, e irem todas em corpo a deitar-se aos pés do Príncipe, e por outra parte guarneceram o muro com ameias de caixas de açúcar para alcançarem o fim de seu intento.”(2004,p.127).

Encontramos em *Nassau:Governador do Brasil Holandês*, de Evaldo Cabral de Mello uma referência à existência de uma carta de Ana Pais para o Conde, onde consta que a senhora de engenho o presenteia com seis caixas de açúcar, declarando-se sua “obediente cativa”. E Mello acrescenta: “o que no mundo português, carta de mulher a outro homem era tida como prova mais que suficiente de envolvimento amoroso” (2006, p.155). Essa informação vem dos registros de José Antonio Gonsalves de Mello em *Tempo dos Flamengos*(1987) ex- presidente do Instituto do Patrimônio Histórico e Geográfico de Pernambuco que em 1957 , fazendo pesquisas no Arquivo Geral do Reino em Haia, na Holanda, trouxe cópia da citada carta para o arquivo do Instituto. O fac-símile da carta, cedido por Luzilá Gonçalves Ferreira, também ex-presidente do

IPHGPE encontra-se publicado no ANEXO A deste trabalho, na página 112, com a transcrição publicada na nota nº 51, p.142, de *Tempo dos Flamengos*.

Sobre a temática de *A garça mal ferida*, assim se refere o professor e crítico literário Lourival Holanda, em artigo publicado no Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco:

Em *A Garça* Luzilá recompõe os sussurros e suspiros de entre dentes de Anna Paes; valente senhora do Engenho da Casa Forte, na época da presença holandesa em Pernambuco.[...] Luzilá cria um jogo de projeção e identificação que é sua marca do empenho com que traduz a responsabilidade do pesquisador com a memória de que é guardião.[...] Ela tenta recompor , para o leitor atual, a música moral de um tempo[...] O grande mérito de Luzilá : a restituição das vozes dessas mulheres que, entre a violência, a ironia e a ternura a que aspiravam, dizem , em diversos tons, o desejo permanente de liberdade, de amor, de revolta.”(D.O.E. 2004, ano XVIII),

Essa temática que restitui as vozes das mulheres que aspiravam por liberdade, amor e revolta está bem representada na figura histórica de Anna Paes, recriada no romance de Ferreira. Anna Paes evidenciava um transbordante amor à vida e à terra , características ressaltadas no citado romance sob a ótica da narrativa de uma outra mulher, a quem era unida por duradouros laços de uma amizade que resistia ao tempo e aos acontecimentos.

Não era o desejo de ser vista e admirada que regia os atos de Anna , mas a pura fruição da vida . Nada que empreendesse a tocava pela superfície : antes , dava-se inteiramente a tudo que realizava; formava corpo com as coisas. [...] Cada gesto de Anna , cada ato eram vívidos com a intensidade de quem soubesse que era aquele seu último momento: Anna vivia como quem se despedisse da vida . (G.M.F.,p.17-18)

Ao mesmo tempo que apresenta o perfil de Anna Paes como mulher ardente e cheia de amor pela beleza, pelos homens, pela causa holandesa e pela terra a narrativa realça a rejeição a esta mulher por parte de e uma sociedade que , apesar da invasão dos calvinistas, recebia representantes do Santo Ofício para fazer suas acusações aos pecadores de Olinda e aos cristãos-novos.

Frei Antonio Rosa da Ordem do Patriarca São Domingos começou o sermão atacando os de Olinda. A lista dos pecados de cada um dos presentes encheu o templo, saiu pelas portas e janelas, espalhou-se pelos becos e pelas setenta e duas ruas da vila, despençou pelas encostas. Só não chegou ao Istmo, por onde se alcançava a ilha de Antonio Vaz e o Recife, onde holandeses e cristãos-novos construíam uma vila, a partir do antigo povoado habitado por pescadores e mascates pobres[...] De Olinda a Olanda não há mais que a mudança de um i em a . E esta vila de Olinda se há de mudar em Olanda, e há de ser abrasada pelos holandeses , antes de muitos dias ; porque, por faltar justiça na terra , há de acender a do céu. (G.M.F.,p.47)

Este fragmento é fiel à descrição dos costumes da época da ocupação holandesa em Pernambuco relatado quase “ipsi literis” por Frei Manoel Calado em *O Valeroso Lucideno*.

Finalmente os desaforos iam tantos de foz em fora, que subindo ao púlpito, em um dia solene, o Padre Fr. Antonio Rosado da Ordem do Patriarca São Domingos, o qual havia vindo a Pernambuco por Visitador do Santo Ofício; vendo o que se passava disse estas palavras: de Olinda a Olanda não há aí mais que a mudança de um i, em a, e esta vila de Olinda se há de mudar em Olanda, e há de ser abrasada pelos holandeses, antes de muitos dias;porque pois falta a justiça da terra , há de acudir a do céu. (2004,I,p.39-40).

Em *Bê-A-Bá de Pernambuco*, Mauro Mota diz que “O açúcar de Pernambuco foi amargo pela primeira vez em 1630, quando atraídos por essa riqueza formadora da Economia da Capitania, (representada em grande parte pela agricultura canavieira), os holandeses desembarcaram na praia de Pau Amarelo, comandados por Diederick Waerdenburch” (1991,p.83).

Mota resume em três fases a presença dos holandeses no Nordeste do Brasil: de 1630 a 1637- ocupação de Olinda e Recife, (fase caracterizada pela violência do Supremo Conselho Holandês, inclusive para esmagar o catolicismo e impor o calvinismo) ; a de 1637 a 1644 , período da administração de Nassau e seu grupo de cientistas e artistas (entre eles os pintores Frans Post e Albert Echkout), caracterizada pela resistência ao Supremo Conselho , pelo respeito às crenças religiosas, pela reconstrução de Olinda depois do incêndio de 1631 e pela construção da cidade Maurícia na ilha de Antonio Vaz, hoje Santo Antonio; a terceira fase vai da volta de

Nassau para a Holanda em 1644 até à capitulação dos invasores em 1654, quando, no dizer do autor “ Nos Guararapes, onde, através de uma[...]grande vitória militar, houve a primeira caracterização do Brasil como nacionalidade, obtida pelos brancos, negros, índios e mestiços unidos no impulso de libertação, que os levou a destroçar o exército de elite da Companhia das Índias Ocidentais”.(ibidem, p.85).

É este o pano de fundo da narrativa de G.M.F.que se transforma em palco das guerras, amores e desamores da vida de Anna Paes d’Altro.

- Me morro de amores, Andresa. Ardo por ele.

A frase da carta enviada à amiga de infância, inicia o romance *A Garça mal ferida*, a mesma frase que já fora dita por Anna 14 anos antes, em outra carta, quando a senhora de engenho se apaixonara pelo seu segundo marido, Charles de Tournalon, após recente luto pelo capitão Pedro Correia da Silva. A paixão se repetia agora, pelo Conde Maurício de Nassau. A análise deste fragmento ficcional evidencia a intenção da autora de não se ater às datas oficiais da História, já que, se a primeira carta tinha chegado às mãos da amiga Andresa em Igarassu, em 11 de novembro de 1631 e a segunda ,14 anos depois(portanto em 1645),declarando o amor por Nassau, o Conde já não estava no Brasil há um certo tempo, tinha regressado para a Holanda por ordem da Companhia das Índias Ocidentais.

Consta na historiografia que Nassau partiu de volta para a Holanda em 11 de maio de 1644 (1991,p.259) mas crônica de Frei Manoel Calado reza que “Chegou o dia em que o Conde de Nassau se partiu de Pernambuco para a Holanda, que foi no mês de maio de mil e seiscientos e quarenta e três, e foi por terra a se embarcar na Paraíba , e na jornada o acompanharam todos os do governo[...] (2004,V I, p.244).

A temática amorosa é uma constante em G.M.F. Por três vezes Anna amara o inimigo, o invasor, tendo dois oficiais holandeses como maridos, Charles de Tournalon e Gisbert de With e uma grande paixão, o Conde Maurício de Nassau. Nos diálogos, a narrativa é fiel a alguns aspectos da personalidade de Nassau como homem afável e contemporizador, porém suas virtudes eram engrandecidas pelo olhar amoroso de Anna Paes.

_ Andresa, acaso reparaste na beleza do Conde?

Andresa sorriu. Não se podia dizer que Nassau fosse um belo homem. Era sim, elegante, cavalheiro. Falava francês, dançava com uma graça e leveza que não tinham os homens dali. Anna protestou:

_ É um homem formoso sim.

Mas o amor de Anna não fora entendido pelo Conde de Nassau, apesar de todo o seu empenho na conquista, como confidenciara a Andresa.

_ E Gisbert, não o amas , todavia?

_ Seguro que o amo e muito. Como amei a Pedro e a Charles...

_ Como amaste a Nassau?

Anna riu:

_ Nassau? Quem é este senhor?

Riu de Novo

Simpatizante da causa holandesa, Anna Paes fez do Engenho da Casa Forte um reduto de proteção aos holandeses, onde foram travadas lutas violentas entre as forças holandesas e os da terra, ficando notável o combate de 17/08/1645 que resultou na vitória das forças brasileiras e muitas perdas de ambos os lados. Além de ter sido casada com dois calvinistas Anna batizou-se e fez batizar os três filhos na Igreja Reformada, numa colônia onde a fé católica resistia, apesar da invasão do calvinismo.

No entanto foi amor à terra - aliado ao inquestionável sentido de independência e auto-suficiência- que suplantou todas as outras paixões da senhora de engenho. O amor pelos homens, o amor aos próprios filhos, a grande amizade por Andresa, tudo foi substituído pelo apego à pátria onde nascera. Estava decidido: ficaria sozinha no Brasil, depois da expulsão dos holandeses das terras abaixo do Equador, onde não havia pecado. Não acompanharia o marido nem a filha, nem a amiga que voltariam à Holanda depois da retirada dos holandeses das terras de Pernambuco.

Essa fragmento do romance demonstra , como em outros momentos, o descompromisso da autora com os fatos da História, quando sabe-se que , após a expulsão dos holandeses de Pernambuco Anna Paes teve seus bens confiscados por ser casada com o calvinista Gisbert de With, e voltou para a Holanda com a família em 1654, onde morreu no ano de 1674.

O que significava o amor à terra para Anna Paes? Dialogando com a personagem Ana Terra de *O Tempo e o Vento* ,pode-se pensar nela como Érico Veríssimo pensou a sua personagem: como terra, como raiz, permanência, verticalidade, perseverança, coragem moral . A terra como mãe fecunda na qual seu corpo foi gerado, não poderia ser abandonada por uma nova terra, mesmo que lá estivesse grande parte de sua família. Nesse sentido surgem intertextualidades com personagens femininas, como Filipa Raposa, protagonista de *Os Rios Turvos*, também escrito por Luzilá, à qual “ não perdoavam a beleza, a liberdade com que discorria sobre as mais diversas matérias, das quais as fêmeas nunca deviam falar” (FERREIRA,1993.p.119.); com Bernarda Soledade, A Tigre do Sertão, de Raimundo Carrero (1975),mulher forte e dominadora e ainda a Maria Moura, (1992) de Rachel de Queiroz, guerreira e sensual.

Analisando a forma de abordagem do feminino em G.M.F. observa-se que a narrativa sinaliza para um discurso feminista, quando a autora em sua investigação sobre figuras históricas femininas, retrata,através da história de Anna Paes d'Altro, todo um contexto de relações entre as mulheres daquele e de outros tempos. Segundo Lélia Almeida convencionou-se denominar de escrita genealógica, “ àquela literatura de autoria feminina [...] em que a protagonista , num procedimento memorialístico, resgata ou restabelece uma relação especular com outra, ou com outras mulheres, relação esta , fundamental para um afirmativo e importante desenvolvimento identitário para todas elas”.(2004,p.68-81).

Ao apresentar a personagem ficcional como uma mulher independente e auto-suficiente, a autora está dando um sentido de verossimilhança ao romance histórico, mesmo lançando mão do “disfarce” através da modificação de fatos e datas, não no sentido de confundir o leitor, mas para reforçar o caráter de ficcionalidade do romance. Ao lado dessa ficcionalidade a autora parece acenar também para um exemplo de

pacto romanesco quando, apesar de não se identificar com o nome da personagem, permite ao leitor suspeitar, a partir de semelhanças, que há uma identificação com a personagem, pelo fato de serem ambas mulheres fortes, à frente do seu tempo.¹³ No entanto, o pacto romanesco se faz notar com mais clareza no romance *Volta A Palermo*, da mesma autora, levando-se em consideração alguns acontecimentos semelhantes ocorridos na vida da escritora e na personagem de ficção, como o fato de serem ambas professoras, e já terem morado na Argentina.

4.5. *Inés del Alma mía, Meu país inventado, A garça mal ferida*- encontros e desencontros.

Neste capítulo pretende-se fazer um estudo de possíveis encontros e desencontros entre as obras *Inés Del Alma Mía e Meu País Inventado*- Isabel Allende e *A Garça mal ferida*- de Luzilá Gonçalves Ferreira, tentando verificar se há intertextualidade entre elas, como também o que há por trás da escritura dessas duas autoras latino-americanas contemporâneas, feministas auto-assumidas e que escrevem romances que colocam em evidência a figura feminina.

Talvez a primeira afinidade entre as duas autoras, que aparentemente pouco conhecem das respectivas obras - Luzilá nos conta que não tem grande conhecimento da obra de Allende e esta última não atendeu à nossa solicitação de entrevista- seja a forma e a época de vida em que as autoras tomaram gosto pela leitura, o que mais tarde as levaria à literatura.

Isabel Allende conta: “Minha infância não foi alegre, mas interessante. Não me aborrecia graças aos livros de meu tio Pablo, [...] Permitia que eu os lesse, movido pelo interesse de passar para mim, a qualquer preço, o vício da leitura; presenteou-me com uma boneca quando terminei de ler *Guerra e Paz*, um livro grosso, impresso com tipos miúdos”. (M.P.I.,p.97).

Por sua vez, Luzilá Gonçalves Ferreira, descendente do poeta Ascenso Ferreira por linha paterna, relata: “Aos dez anos, deitada numa rede e isolada, com

¹³ Cf. capítulo sobre o Pacto Autobiográfico e pacto romanesco na p.56 deste estudo.

sarampo, encontrei a literatura na biblioteca de meu irmão Lupércio. De repente, o quarto se encheu de personagens, minha solidão acabou. Descobri que as palavras podem criar mundos, fazer surgir aquilo que não existia antes. Uma revelação.[...](2003).

Hoje consagradas pelo público, Isabel Allende numa linha mais populista que a levou a tornar-se best-seller em cerca de 30 países ; Luzilá Gonçalves dona de um público cativo e intelectualizado, as autoras deixam entrever em sua linha de trabalho uma relação *transtextual*, segundo Genette, no sentido de uma arquiteitualidade, que seria “ uma relação muda, que só articula uma menção *paratextual*, como por exemplo, o gênero ou tipo do discurso.(1996,p.14).

Tudo indica que parece ser este o ponto de encontro de algumas obras das citadas autoras, quando escolhem gêneros e tipos de discurso com uma linha de semelhança. Nesses termos, comparando os romances *Inés del alma mía*- de Isabel Allende, e *A garça mal ferida*, de Luzilá Gonçalves Ferreira, observa-se que as autoras optaram pelo gênero do romance histórico ao escrever as referidos narrativas, adotando uma linha de discurso que privilegia o resgate de figuras históricas femininas. A identidade de gênero, no entanto , não nivela as obras em um mesmo patamar do romance histórico. Enquanto Allende opta pela narrativa do *romance histórico tradicional documentado*, segundo a tipologia de Joseph Turner, usando o mínimo de imaginação para compor a diegese: “ Nestas páginas narro os fatos tal como foram documentados .Me limitei a tecê-los com um exercício mínimo de imaginação” (I.A.M.p.7); Luzilá Gonçalves Ferreira,também segundo a tipologia de Turner segue os parâmetros do *romance histórico disfarçado*. Em vários momentos da narração de G.M.F.a autora dispensa o compromisso com a exatidão dos fatos históricos, recriando situações que envolvem alteração dos fatos no tempo e no espaço, como acontece no episódio da morte de Charles de Tournalon. Enquanto na ficção o segundo marido de Anna Paes morre em seus braços em Pernambuco, nos registros da crônica da época Tournalon morre no degredo, “De morte apressada” (op.cit. p.84-85 deste estudo). O suposto romance de Anna Paes com o Príncipe de Nassau parece obedecer à mesma tipologia de recriação histórica, uma vez que o fato não é citado na literatura oficial nem na crônica da época. Em entrevista a Marcus Prado no Diário de Pernambuco, Ferreira

reafirma seu compromisso com a ficção: “a imaginação é mais forte do que o acontecido. Eu não sou historiadora, não tenho nenhum compromisso com a verdade histórica. Meu compromisso é com a beleza, aquela que nunca nos pode trair, como dizia minha querida Khaterine Mansfield”. (D.P.03.02.1994).

Em relação à evidenciação da figura feminina, as autoras parecem trilhar um tipo de discurso paratextual, quando não perdem a oportunidade de resgatar, seja da história, seja do contexto familiar, figuras que foram ofuscadas pela História. No caso dos romances citados, a intenção das autoras é flagrante em suas declarações. Allende diz que “As façanhas de Inés Suárez, mencionadas pelos cronistas de sua época, foram quase esquecidas pelos historiadores durante mais de quatrocentos anos. Nestas páginas narro os fatos como foram documentados”. (I.A.M. Advertencia necesaria); enquanto Luzilá Gonçalves afirma que “No início, com a garça eu queria fazer um livro bem comportado sobre Maurício de Nassau mas Anna (Paes d’Altro) era tão forte que sobrepôs-se à História e tornou-se a personagem mais importante” (D.P., Caderno C, 20.11.1995).

Enquanto Allende realça através da ficção a figura histórica de Inés Suárez como representante da mulher forte, que tendo vindo da Espanha empregou todos os seus esforços na conquista do Chile ao lado de Valdivia, liderando as mulheres que acompanhavam a caravana, Ferreira usa a ficção para romancear os aspectos marcantes da personalidade de Anna Paes d’Altro, reconhecida por sua formosura, sua bravura- mesmo empregada a favor dos holandeses- e suas qualidades de liderança ao se colocar ao lado do calvinistas, fazendo do Engenho da Casa Forte lugar de refúgio para seus soldados.

Ambas as autoras estão exercendo assim, ao que tudo indica, uma literatura genealógica, quando, segundo Lélia Almeida, as autoras, “num texto memorialístico, resgatam ou estabelecem uma relação especular com outra, ou com outras mulheres, sendo da família, ou não.” (2004,p.68). Outra semelhança encontrada na obra das autoras em estudo é a relação com as premissas do pacto autobiográfico de Philippe Lejeune. Analisamos as três obras citadas como objeto de estudo, iniciando por *Meu país inventado*, obra já amplamente estudada no capítulo *O Pacto em um País Inventado*, (cf p. deste estudo) No referido capítulo ficou constatado que a obra atende

às características de um autêntico pacto autobiográfico, constituindo-se numa “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz da sua própria existência, quando ela coloca o tom (a ênfase), sobre sua vida individual , em particular sobre a história de sua personalidade”(op.cit).

Para não repetir o que foi exposto no citado capítulo pode-se fazer uma pergunta comparativa: Seriam *A garça mal ferida*-de Luzilá Gonçalves e *Inés del alma mía*- de Isabel Allende também exemplos de Pacto Autobiográfico? Tudo indica que não, mas preferimos não descartar um estudo mais apurado, antes de esgotar essa possibilidade. Adotando a teoria de Philippe Lejeune sobre o pacto autobiográfico, quando o autor faz uma distinção entre *autobiografia* e *romance autobiográfico*, afirmando que num romance pode-se encontrar uma personagem semelhante ao autor , fazendo o romance mais verdadeiro do que algumas autobiografias, pode o leitor suspeitar que G.M.F. estabelece um pacto *romanesco* e não autobiográfico com o leitor , a partir da definição de romance autobiográfico:”são textos de ficção nos quais o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir de semelhanças que ele crê pressentir, que há identidade entre autor e personagem, portanto que o autor escolheu negar essa identidade, ou ao menos não a afirmar. Assim o *romance autobiográfico* engloba tanto as narrativas pessoais (identidade entre o narrador e o personagem) quanto as narrativas “impessoais” (personagens designados na terceira pessoa); ele se define ao nível de seu conteúdo”.(op.cit)

A temática de *A garça mal ferida*, a história da senhora do Engenho da Casa Forte no período do domínio holandês em Pernambuco não tem, em princípio , nenhuma relação com a vida pessoal da autora, mas contém características de identidade entre autor e personagem, através da afinidade de pontos de vista. Ao escolher a figura histórica de Anna Paes d’ Altro para incorporar a protagonista do romance, uma mulher forte, à frente do seu tempo, que luta por uma causa política, a autora muito provavelmente está fazendo opção por uma personagem que apresenta características de *identidade* com a mulher que é, batalhadora pela causa feminista através da literatura, como faz entrever a sua obra.

No caso de G.M.F. o leitor tem a oportunidade de exercitar essa “suspeita”, através das afinidades de ponto de vista entre autora e personagem. Uma suspeita que

pode ser alimentada quando escolhe para protagonista de sua ficção uma mulher forte, à frente do seu tempo, independente, e que, coincidentemente, viveu no local onde hoje mora a autora, o bairro de Casa Forte. É Luzilá quem fala : “Fiquei amando a figura de Ana Paes, essa outra mulher extraordinária que no século XVII era proprietária do Engenho de Casa Forte, em cujas terras *moro eu* (grifo nosso). E a autora continua:

Vê você a predestinação. Ana Paes se casou três vezes , a primeira com um luso-brasileiro , que lutou contra os holandeses. Viúva, ela desposou um chefe holandês. Quando houve a “vitória” dos nossos, o marido voltou à Holanda e ela recusou-se a partir. Amava o marido, mas era brasileira, tinha o Capibaribe, as matas de Casa Forte e seu perfume no corpo. Adorei Ana Paes e *morei* com ela na casa hoje inexistente do Engenho de Casa Forte, enquanto escrevia o romance,[...] (D.P. 03/02/1994).

Reforçando a suspeita do leitor vamos encontrar essa afirmação do professor Lourival Holanda sobre a figura humana de Luzilá Gonçalves Ferreira:

Há também em Luzilá , além da mestra das coisas literárias, a grande participante da vida da cidade. A animadora de movimentos sociais, a incentivadora apoiando as produções artísticas. De memória recente muitos lembram a participação apaixonada na defesa do patrimônio arquitetônico do centro (do Recife) e de alguns bairros[...] Foi assim , com paixão, que Luzilá lutou pela preservação dos casarões de Casa Forte e dos monumentos referenciais da memória da cidade. Um tal cuidado cívico a levou à presidência do Instituto Histórico- era a primeira mulher a assumir a direção desta Casa [...] (2006,p.59).

A análise desses fragmentos permite supor a identificação da autora com a protagonista de G.M.F., significando um *pacto romanesco* com o leitor, mesmo quando o autor e o personagem não possuem o mesmo nome e quando existe um atestado de ficcionalidade na capa do livro, representado pela palavra romance. Por outro lado não deixa de ser instigante o fato de a autora morar num casarão no bairro de Casa Forte, no Recife, e ter recebido dos amigos o título de “A Dama de Casa Forte”.

Em relação ao romance *Inés del alma mía*- de Isabel Allende, pode-se aplicar análise semelhante com o fim de detectar a existência de um *pacto romanesco* entre autor e leitor. Ao afirmar que incorporou a personagem durante a feitura do romance, Allende está dando um primeiro passo para que o leitor *suspeite* de uma

identificação com a personagem. Ao relatar os feitos da conquista do Chile a escritora como que retira dos seus caderninhos de anotações as informações que copiava ao viajar na infância e na adolescência pelos mesmos caminhos por onde passou o conquistador. “ Comprobamos que Chile tiene la forma delgada y larga de una espada. Se compone de um rosario de valles tendidos entre montañas y volcanes, y cruzados por copiosos rios”.(I.A.M.,p.181).¹⁴

Em sua narrativa autobiográfica *Meu país inventado*, a autora relata: “O Chile é o fim de todos os caminhos, uma lança ao sul do Sul da América, quatro mil e trezentos quilômetros de montanhas, vales, lagos e mar”.(M.P.I,p.17).Ao contar a história do Chile de maneira apaixonada, evidenciando o papel da mulher através de Inés Suárez, o leitor pode *suspeitar* que a autora demonstra uma identificação com aquelas pioneiras que fizeram o início da história do seu próprio país(embora tenha nascido no Peru) onde construiu sua identidade até exilar-se na Venezuela após a queda de Salvador Allende. Este fragmento narra o trabalho das mulheres no início da conquista do Chile: “ Puse a las mujeres y a los cincuenta yanaconas que me cedió Rodrigo de Quiroga a producir mesas, sillas, camas, colchones, hornos, telares, vajillas de barro cocido, utensílios de cocina,[...] y lo indispensable a uma vida civilizada. (I.A.M.,p.194)¹⁵

O tema da participação feminina na construção do Chile, como também a própria participação da autora na vida social do país até o exílio é recorrente na narrativa da autora que não perde a oportunidade de contar, em linguagem quase sempre bem humorada e *hiperbólica* , *as virtudes e defeitos do seu País Inventado*.

A política, os costumes sociais e as mulheres são temas indispensáveis na narrativa de M.P.I.

Alguns afirmam levianamente que o Chile é um matriarcado, e é possível que tal engano resulte da tremenda personalidade das mulheres , que parecem cantar mais alto na sociedade. São livres e

¹⁴ Comprovamos que o Chile tem a forma delgada. Se compõe de um rosários de vales estendidos entre montanhas e vulcões e cruzados por copiosos rios.

¹⁵ Coloquei as mulheres e os cinquenta yanaconas que me cedeu Rodrigo de Quiroga a produzir mesas, cadeiras, camas, colchões, fornos , tecidos, vasilhas de barro cozido, utensílios de cozinha,[...] e o indispensável a uma vida civilizada.

organizadas, mantêm o nome de solteira ao casar-se, enfrentam em pé de igualdade a competição no campo de trabalho e não apenas dirigem suas famílias, mas com frequência também se responsabilizam pela sua manutenção[...] mas isso não impede que continuem a viver num patriarcado sem atenuantes.(M.P.I., p. 73)

No entanto, é nesse mesmo tom, que a autora declara que, por princípio, o trabalho e o intelecto da mulher não são respeitados no país, e que a mulher deve fazer o dobro do esforço de qualquer homem para obter a metade do reconhecimento por ele alcançado. “E nem precisamos falar do que acontece no campo da literatura ! Só de falar desse assunto minha pressão começa a subir” (M.P.I.,p.73-74).

Muito se poderia falar ainda sobre a suspeita de pacto romanesco que se instala entre o autor e o leitor, no caso do romance *Inés Del alma Mía*, mesmo tendo este romance sido classificado neste estudo, de acordo com a tipologia de Joseph Turner, como *romance histórico tradicional documentado*. Mas o leitor atento e interessado, fazendo comparações com a autobiografia de Allende *Meu País Inventado*, vai ter a oportunidade de encontrar muitos pontos de identidade entre a Inés Suárez que sai da sua terra natal, a Extremadura, na Espanha, para conquistar o Novo Mundo, e a Isabel Allende, que tendo-se auto exilado por motivos políticos, teve que criar um novo *País Inventado* para viver e sobreviver.

Iniciamos este sub-capítulo procurando detectar os pontos de diálogo nas obras *Meu país inventado e Inés del alma mía*- de Isabel Allende e *A garça mal ferida*- de Luzilá Gonçalves Ferreira. Pelas análises acima colocadas a conclusão é de que existem encontros e desencontros nas obras das referidas autoras. Encontros, quando apresentam uma paratextualidade em relação ao gênero(romance histórico e autobiografia) e ao tipo do discurso(evidenciação do feminino); desencontros, se é que assim podem ser denominadas, são as formas como as autoras conduzem a narrativa, quando no romance histórico Allende obedece às normas do *romance histórico tradicional documentado* e Ferreira quando atesta seu descompromisso para com a verdade histórica, recriando fatos e personagens que fogem à cronologia no tempo e no espaço, na categoria de *romance histórico disfarçado*, segundo Turner.Em relação ao Pacto autobiográfico de Philippe Lejeune, constatou-se que a narrativa *Meu país*

inventado, de Isabel Allende corresponde a um autêntico pacto autobiográfico por atender a todas as características de identificação entre autor, narrador e personagem, enquanto os romances *A Garça mal Ferida* de Luzilá Gonçalves e *Inés del ama mía*, - de Allende trazem uma indicação de *pacto romanesco*- pela suspeita de identidade entre autor e personagem, mesmo sendo essas narrativas consideradas romances históricos.

Quanto ao tipo do discurso, as autoras se aproximam, pela forma como evidenciam as figuras femininas silenciadas pela História, resgatando suas qualidades emancipatórias, como ocorre nos romances I.A.M. através de Inés Suárez e G.M.F. protagonizada por Anna Paes d'Altro. Mas para o leitor atento e interessado, o que possivelmente mais chama a atenção como ponto de identificação entre essas duas autoras é a forma como conduzem o seu potencial intelectual e humano, quando empregam suas energias em fazer uma literatura que tenta estabelecer uma relação especular com outras mulheres- sejam elas familiares ou não, escritoras ou leitoras- através de sua escritura, abrindo espaço para a construção de uma identidade cultural feminina, da qual fazem parte como mulheres inspiradoras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve por objetivo fazer um estudo comparativo entre as obras *Meu país inventado* e *Inés del alma mía*, de Isabel Allende e *A garça mal ferida* de Luzilá Gonçalves Ferreira, verificando de que forma as autoras apresentam as personagens femininas nos referidos romances, como também a possibilidade de serem estas, narrativas históricas, estabelecendo ainda uma relação com o pacto autobiográfico de Philippe Lejeune.

Para atingir esses objetivos dividimos o trabalho em quatro capítulos, sendo o *primeiro* sobre a conceituação teórica do Romance, onde definimos os conceitos desse gênero que, partindo do latim vulgar, passou a ser a forma literária específica da burguesia, transformando-se e adaptando-se às novas formas de comunicação. Este capítulo trata ainda do Romance Histórico, nascido no Romantismo e iniciado com a obra de Walter Scott, abordando também a importância do historiador francês Jules Michelet e do romancista e historiador português Alexandre Herculano, na teorização e desenvolvimento do gênero. Analisamos ainda o Romance na América Latina, o Romance Brasileiro e o Romance de autoria feminina, fazendo a contextualização das obras das citadas autoras de romances históricos, Allende influenciada pelo realismo maravilhoso de García Márquez; Ferreira escritora contemporânea que privilegia a evidenciação das figuras históricas femininas através de suas personagens.

No *segundo* capítulo discorremos sobre a questão do *gênero*, que assume um significado diferente da simples distinção entre masculino e feminino (âmbito gramatical); ou (da periodização literária), que se refere aos gêneros poético, dramático e narrativo. Na crítica feminista questiona-se o estatuto estanque da categoria “mulher”, quando “gênero não deve ser concebido somente como a inscrição cultural do sentido num sexo pré-determinado, mas designar também o aparelho de produção onde os sexos propriamente ditos são estabelecidos” (apud BUTLER, 1990,p.7). Ainda nesse capítulo analisamos as principais correntes da crítica feminista representadas pela linha psicanalítica *francesa*, que tem como expoentes Hélène Cixous e Luce Irigaray, buscando a identidade feminina através da ideologia da escrita do corpo; a linha *anglo- americana* representada por Elaine e Showalter com a sua teoria sobre a

ginocrítica, uma teoria cultural que observa a relação da mulher com sua escrita literária, mas que não dispensa os conceitos da linha psicanalista. Outro modelo que vem problematizando os modelos teóricos feministas europeus e norte-americanos foi citado através da feminista indiana Gayatri Spivak, quando questiona as noções de “alteridade” e de “discursos emergentes”, principalmente em relação às mulheres do Terceiro Mundo. Nossa conclusão em relação a esse capítulo é que as autoras Isabel Allende e Luzilá Gonçalves Ferreira vêm realizando uma literatura ginocrítica e genealógica, quando estabelecem uma relação especular com outras mulheres, sejam familiares ou não, evidenciando-a através de suas personagens.

No terceiro capítulo procuramos chegar a um entendimento do que vem a ser o pacto autobiográfico, gênero referencial cunhado pelo teórico francês Philippe Lejeune, definido como “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz da sua própria existência, quando ela coloca a ênfase sobre sua vida individual, em particular sobre a história de sua personalidade”(op.cit). Nossa pesquisa teve o objetivo de obter respaldo teórico para proceder a um estudo comparativo das obras das autoras citadas, o que permitiu detectar que em suas narrativas, ambas as autoras têm relação com a teoria de Lejeune, embora de forma diferente, como fica constatado no capítulo quarto.

No quarto capítulo realizamos um estudo comparativo das obras: *Meu país inventado* e *Inés del alma mía*, de Isabel Allende e *A garça mal ferida*, de Luzilá Gonçalves Ferreira, baseado em todas as pesquisas feitas nos capítulos anteriores. Constatamos que existe uma paratextualidade nas obras das referidas autoras em relação ao gênero(romance histórico) e ao tipo do discurso(evidenciação do feminino). No entanto observa-se uma diferença na forma como as autoras conduzem a narrativa no romance histórico, de acordo com a tipologia de Joseph Turner. Enquanto Allende obedece às normas do *romance histórico tradicional documentado* na narrativa de *Inés del alma mia*, Ferreira, em *A garça mal ferida* atesta seu descompromisso com a verdade histórica, recriando fatos e personagens que fogem à cronologia no tempo e no espaço, seguindo a tipologia do *romance histórico disfarçado*.

Em relação ao Pacto autobiográfico de Philippe Lejeune, constatou-se que a narrativa *Meu país inventado*, de Isabel Allende corresponde a um autêntico pacto

autobiográfico por atender a todas as características de identificação entre autor, narrador e personagem, enquanto os romances *A garça mal ferida* de Luzilá Gonçalves e *Inés del alma mía*, de Allende trazem uma indicação de *pacto romanesco* pela suspeita de identidade entre autor e personagem, mesmo sendo essas narrativas consideradas romances históricos.

Quanto ao tipo do discurso, as autoras se aproximam, pela forma como evidenciam as figuras femininas silenciadas pela História, realçando as qualidades de mulheres que apresentam forte componente emancipatório, como ocorre nos romances I.A.M. através de Inés Suárez e G.M.F. protagonizada por Anna Paes d'Altro. Assim essas escritoras estabelecem uma relação especular com outras mulheres, atestando serem escritoras feministas, fazendo parte do que Elaine Showalter chama de *ginocrítica*, uma forma de crítica feminista que promove um debate sobre a linguagem das mulheres, possibilitando o surgimento de uma outra perspectiva da história literária feminina, abrindo espaço para a construção de sua identidade cultural.

Como não encontramos em nossas pesquisas um estudo comparativo da obra dessas escritoras latino-americanas, nem trabalhos mais aprofundados sobre as obras aqui eleitas como objeto de estudo, esperamos que os resultados obtidos nesta dissertação sirvam de base para novos trabalhos mais abrangentes, e que futuros pesquisadores se interessem por um assunto que, para nós, se constitui em fonte de prazer e aprendizado.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I* São Paulo: Duas Cidades, Ed.34, 2003.

ALMEIDA, Lélia. Linhagens e Ancestralidade na Literatura de Autoria *Feminina*. In *Especulo*- Revista de Estudios Literários . ISSN 1139-3637, nº 26,2004. Publicação da Universidade Complutense: Deptº de Filologia Espanhola III, 2004.

ALLENDE, Isabel. *Meu País Inventado*, tradução Mário Pontes. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil,2004.

_____ *Eva Luna*. Tradução Luiza Ibanêz. Rio de Janeiro:Bertrand Brasil, 1994.

_____ *A casa dos espíritos*. tradução Carlos Pereira .Rio de Janeiro:Bertrand Brasil, 1998.

_____ *De Amor e de Sombra*. Tradução Suely Bastos. São Paulo: DIFEL,1986.

_____ *Retrato em Sépia* .Tradução Mário Pontes . Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

_____ *Inés del alma mía*. 1ª edição. Buenos Aires: Sudamérica, 2006.

AMESTOY, Lúdia Aronne. *América em la Encrucijada de Mito y Razón*. Argentina: Cambeiro, 1976.

ANDERSON IMBERT, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana* II. Época contemporánea. México:FCE,1985.

BAKHTIN, Mikail. *Questões de Literatura e Estética* . São Paulo: Editora UNESP, 1998.

BEAUVOIR, Simone de. *Le deuxième sexe*. Paris:Gallimard,1971

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*.São Paulo:Editora Brasiliense , 1985.

BITTENCOURT, Gilda. *Literatura Comparada: teoria e prática, org.* Porto Alegre: Sagra-D.C. Luzzato Editores, 1996.

BONTEMPELLI, Massimo. *L'avventura novecentista*.Firenzi, Valecci, 1938.In *O Romance Histórico em Portugal*.Porto: Campo de Letras Editores S/A,1999.

BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Tradução Paulo Cardoso. São Paulo: Editora Globo,1992.

BRANCO, Lúcia/ BRANDÃO, Ruth Silviano . *A Mulher Escrita* .Apresentação de Affonso Romano de Sant' Anna. Rio de Janeiro: Casa Maria Editorial, 1989.

BRANDÃO, Ambrósio Fernandes, *Diálogos das Grandezas do Brasil*. Recife:Editora Massangana, 1997.

CALADO, Manoel. *O Valeroso Lucideno e o Triunfo da Liberdade*.(org)Leonardo Dantas Silva. Recife : CEPE,2004.(2 vols.).

CAMPOS,Haroldo. *Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana*.São Paulo:Editora Perspectiva,1977.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1994.

_____.*À roda do quarto e da vida*. Revista USP, São Paulo: 94-107, junho/agosto 1996.

CHIAMPI, Irlemar . *O Realismo Maravilhoso*. São Paulo:Editora Perspectiva, 1980.

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria*.Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CIXOUS, Hélène . *Le Rire de la Meduse* L'Arc 6. (in Dicionário da Crítica Feminista, 2005).

CORTÁZAR, Júlio. *Obra Crítica*. Volume 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

COSTA, Lígia Militz da. *A paródia na Ficção Contemporânea* (org) RS: UNICRUZ, 2004.

COSTA MILTON, Heloisa. O romance histórico e a invenção dos signos da história. In: *Literatura Comparada. Ensaios*. Salvador: EDUFba, (org) CUNHA, E, L & SOUZA, E, M, 1996.

_____. *As histórias da história*. Retratos Literários de Cristóvão Colombo. Tese de Doutorado. FFLCH/USP, 1992. apud GONZÁLEZ, Mário Miguel in: Hispanista-primeira- primeira Revista Eletrônica de los Hispanistas do Brasil.

disponível em : www.hispanistas.com.br/artigo13_esp.htm

acesso: 24/10/2007

COUTINHO, Eduardo F. *Literatura Comparada na América Latina*. Rio de Janeiro: Eduerj-2003.

DIONÍSIO, Ângela Paiva et al. *O Caminho se faz caminhando*. Programa de pós-graduação em Letras, Recife, Ed. Universitária, 2006.

ELIADE, M. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

FERREIRA, Débora.R.S. *Pilares Narrativos*, Editora Mulheres, Sta Catarina, 2004.

FERREIRA, Luzilá Gonçalves. *Muito Além do Corpo*. São Paulo: Editora Scipione Ltda, 1988.

_____. *Os Rios Turvos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

_____. *A garça mal ferida, a história de Anna Paes d'Altro no Brasil Holandês*. Recife: Editora Nova Presença, 2002.

_____. *Voltar a Palermo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. *No Tempo Frágil das Horas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

_____. *Presença feminina*. Recife: Assembléia Legislativa do Estado de Pernambuco, 2002.

_____. *Humana Demasiado Humana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

FEHÉR, Férénc. *O Romance está morrendo?* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

GENETE, Gérard. *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Seuil, 1982 in *L'Intertextualité* de Sophie Rabau.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Org. *Tendências e Impasses- O Feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____ e ARAÚJO, Lúcia Nascimento. *Ensaístas Brasileiras*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós- Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IRIGARAY, Luce. *Speculum de l'autre femme*. Paris: Editions de Minuit, 1974

JOZEF, Bella . *A Máscara e o Enigma*. RJ: Editora Francisco Alves , 1986.

_____ *Romance Hispano- Americano*. RJ: Editora Ática, 1986.

KRISTEVA, Julia . *Le mot, le dialogue , le roman*. Seuil, 1969. apud Sophie Rabau., in *L'Intertextualité*. GF Flamarion, 2002 (org).

LEJEUNE. Philippe. *Le Pacte Autobiographique*. Éditions du Seil, 1996.

LIMA, Lezama. *A Expressão Americana*. Tradução de Irlemar Chiampi, São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

LIMA, Luiz Costa. *História.Ficção.Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MACEDO, Ana Gabriela e AMARAL, Ana Luisa (orgs). *Dicionário da Crítica Feminista*. Porto, Edições Afrontamento, 2005.

MARCO, Joaquín. *La Nueva Voz de un Continente*. Barcelona: Salvat Editores, 1982

MARINHO, Maria de Fátima. *O Romance Histórico em Portugal*. Porto: Campo de Letras Editores S/A, 1999.

MARTÍNEZ, José Luiz. Unidade e Diversidade in: *América Latina em Sua Literatura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

MÁRQUEZ, Gabriel Garcia. *Cem Anos de Solidão*. Tradução Eliana Zagury. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.

MARY Louise Pratt ...[et all] *Literatura e História*. Luiz Eugenio Vécio e Pedro Brum Santos (Orgs). São Paulo: EDUSC, 1999.

MELLO, José Antonio Gansalves de. *Tempo dos Flamengos*. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana, Instituto Nacional do Livro, 1987.

_____. *Gente da Nação. Cristãos-novos e judeus em Pernambuco, 1542-1654*. Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1996.

MELLO, Evaldo Cabral de. *Nassau: Governador do Brasil Holandês*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

MONEGAL. Emir Rodríguez, *Los nuevos novelistas*, Mundo Nuevo, Paris , nov.1967,n.17,p.21.

_____. *El boom de la novela latino-americana*. Caracas, Tiempo Nuevo,1972.

MORENO, César Fernandes. *América Latina em Sua Literatura* (coordenação) São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

MOTA, Mauro. *BÊ-A-BÁ de Pernambuco*. Recife:FUNDAJ, Editora Massangana, 1991.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada*. São Paulo: EDUSP,1997.

OLIVEIRA LIMA, Manuel de. *Pernambuco e seu Desenvolvimento Histórico*.Recife: FUNDAJ, Editora Massangana,1997.

OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. *A Cicatriz do Andrógino*. Revista TB-Rio de Janeiro,101:139/144, abril-junho, 1990.

PERROT, Michelle. *Minha História das Mulheres* . tradução Ângela M.S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2007.

PRATT, Mary Louise et al. *Literatura & História. Perspectivas e Convergências*.Luiz Eugênio Vêscio e Pedro Brum Santos(orgs).São Paulo: EDUSC,1999.

RABAU, Sophie. *L'Intertextualité*. GF Flamarion, 2002 (org).

RAMA, Angel. *Literatura e Cultura na América Latina*. Flávio Aguiar e Sandra Guardini T. Vasconcelos (orgs) São Paulo: Editora EDUSP.2001.

REZENDE, Beatriz. *A Literatura Latino-americana do século XXI*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

RIFATERRE, *La Producion du Texte*. Seuil, 1979. in *L'Intertextualité* (org) Sophie Rabau. GF Flamarion, 2002.

RODRIGUES, Selma Calazans. *O fantástico*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

RISCHOFFER, Ambrósio. *Diário de um Soldado* (1629-1632) Org. Leonardo Dantas Silva. Recife: CEPE, 2004.

SCOTT, Joan, in: *Dicionário da Crítica Feminista*. MACEDO, Ana Gabriela e AMARAL, Ana Luisa (orgs). Porto, Edições Afrontamento, 2005.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: *Tendências e Impasses. O Feminismo como Crítica da Cultura*. Heloisa Buarque de Hollanda (org). Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Vida e Morte da Ditadura*. Rio de Janeiro: Vozes, 1984.

SOUZA, Inez Maria Fornari de. *O Romance como possibilidade de ruptura ideológica- A Festa de Ivan Ângelo*. Recife, Ed. Bagaço, 2000.

SPIVAK, Gayatri. Quem Reivindica Alteridade? In: *Tendências e Impasses. O Feminismo como Crítica da Cultura*. Heloisa Buarque de Hollanda (org). Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

TODOROV, Tzevan. *As Estruturas Narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

WHITE, Hayden. *Trópicos do Discurso*. São Paulo: EDUSP, 2001.

_____. *Meta- História: A Imaginação Histórica do Século XIX*. São Paulo: UNESP, 1995.

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

_____. *Orlando*. Tradução de Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. Las Mujeres y la narrativa. In: *La Torre Inclínada*. Barcelona: Editorial Lúmen, 1977.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. Literatura e gênero: a construção da identidade feminina. RS: Educs, 2006.

Pesquisas em jornais e Periódicos

Diário de Pernambuco- Caderno C- 20.11.1995.

_____ 17.10.1994.

_____ 3/02/1994.

Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco, Ano XII- maio de 2003

_____ Ano XIII- maio de 2004.

_____ abril, 1989.

BIS- Rio de Janeiro, 1 e 2 de fevereiro de 2003.

Jornal O Estado de São Paulo- Caderno 2- 21/10/2000.

Jornal O Estado do Maranhão- 29/10/2000 e 15/11/200 – caderno Alternativo.

Jornal O Globo- 22/07/2000 – Caderno Prosa e Verso.

Jornal O Estado de Minas – 13/08/2000 – caderno Feminino.

Jornal do Commercio- 20/11/1995- Caderno C.

Jornal do Brasil- 23/07/1989- Primeiro Caderno.

Jornal El Universal – Caracas- 21.12.1997

Consulta pela Internet:

Página oficial da escritora Isabel Allende na Internet: Disponível em:

www.clubcultura.com/clubliteratura/clubeescretores/allende/index.htm.

isabelallende.com

Acesso em 8/8/2007

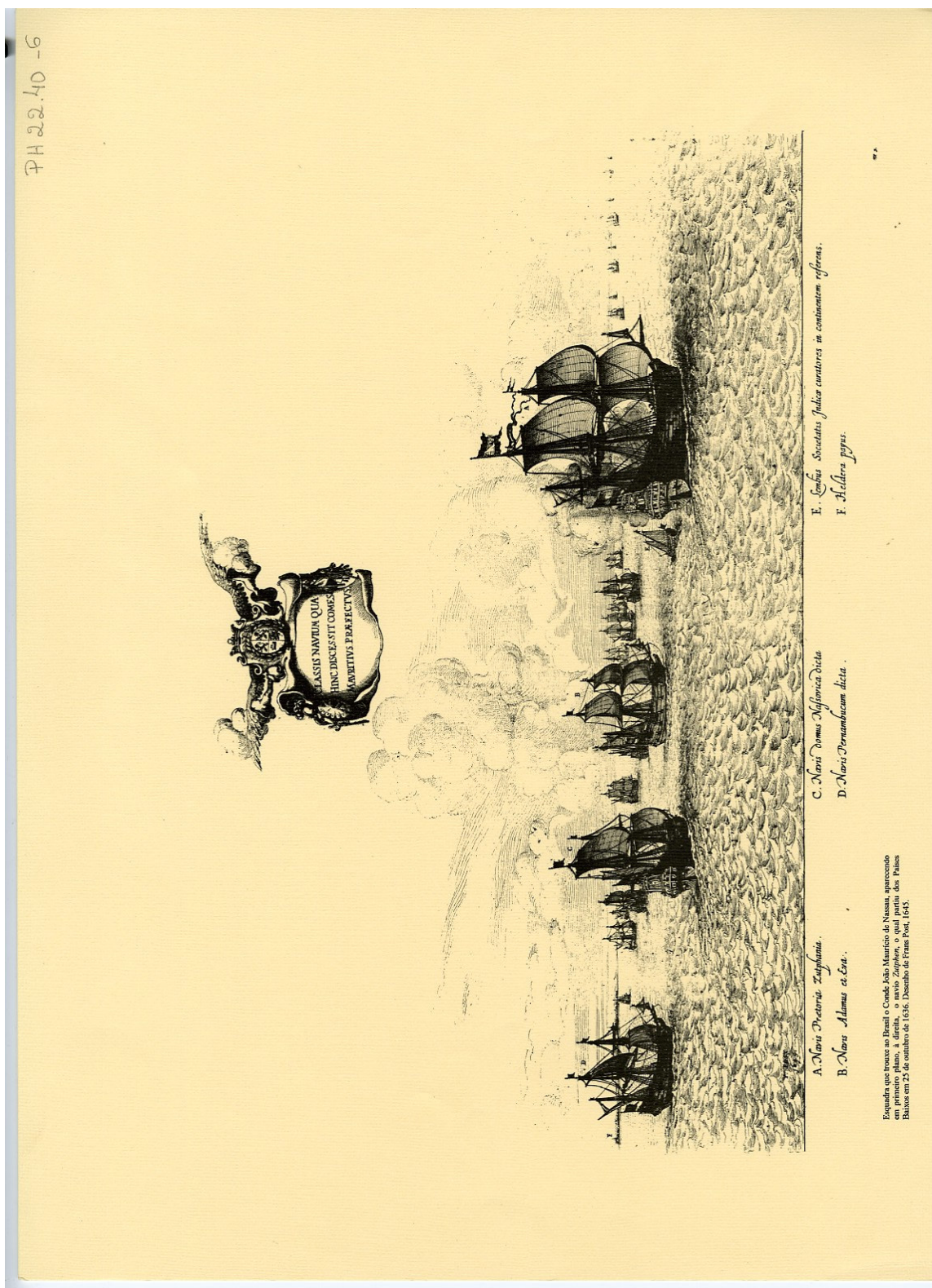
ANEXO A- Manuscrito da carta escrita por Anna Paes ao Conde Maurício de Nassau, sem data, na qual a senhora de engenho oferece ao “ Príncipe” seis caixas de açúcar branco e se declara sua cativa e obediente. Cópia cedida por Luzilá Gonçalves Ferreira, ex-presidente do Instituto do Patrimônio Histórico e Geográfico de Pernambuco,

[illegible]

ANEXO A _1 Transcrição da carta de Anna Paes ao Conde Maurício de Nassau, publicada em *Tempo dos Flamengos*, de José Antonio Gonsalves de Mello(edição de 1987) na nota de rodapé nº 51, p.142.

“ Ilm. Snr._ Como nós devemos toda a obediencia a nossos superiores tanto mais a vosa ecelencya de quem temos resebydo tantas onras e mercês, assim que este animo me faz tomar atrevymento de pedyr a vosa ecelencya queyra aceitar seys caixas de asuquere branco, perdoandome vosa ecelencya o atrevimento (que o meu ânimo é de servir a vosa ecelencya) e fico pedindo a Ds. aumente a vida e estado de vosa ecelencya para amparo de suas cativas. De vosa ecelencya a muito obediente cativa Dona Anna Paes”.

ANEXO B-Esquadra que trouxe ao Brasil o Conde João Maurício de Nassau em 1637.Desenho de Frans Post, 1645.(Iconografia da Fundação Joaquim Nabuco-FUNDAJ).



ANEXO D- Palácio de Friburgo , construído pelo Conde João Maurício de Nassau, entre 1641-42, na cidade Maurícia. Desenho de Frans Post. (Iconografia da FUNDAJ)

