

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

ANAMELIA DANTAS MACIEL

AUTOBIOGRAFIA E MEMÓRIA: uma comparação entre as obras *Histoire
de ma Vie* e *Voltar a Palermo*

RECIFE

2011

ANAMELIA DANTAS MACIEL

AUTOBIOGRAFIA E MEMÓRIA: uma comparação entre as obras *Histoire de ma Vie* e *Voltar a Palermo*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Teoria da Literatura.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Linha de Pesquisa: Literatura Comparada

Orientadora: Prof^a Dr^a Lucila Nogueira Rodrigues

RECIFE

2011

Catálogo na fonte

Bibliotecária Gláucia Cândida da Silva, CRB4-1662

M152a Maciel, Anamelia Dantas.

Autobiografia e memória: uma comparação entre as obras *Historie de ma Vie e Voltar a Palermo* / Anamelia Dantas Maciel. – Recife: O autor, 2011.

197p. : il.

Orientador: Lucila Nogueira Rodrigues.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, CAC. Letras, 2011.

Inclui bibliografia, anexo e apêndices

1. Literatura comparada. 2. Autobiografia – Memória. 3. Feminismo. 4. Metaficção. I. Rodrigues, Lucila Nogueira (Orientador). II. Título.

800 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC2012-01)

ANAMELIA DANTAS MACIEL

AUTOBIOGRAFIA E MEMÓRIA: uma comparação entre as obras *Histoire de ma Vie* e *Voltar a Palermo*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Teoria da Literatura.

Aprovado em : 16 /12/ 2011.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Lucila Nogueira Rodrigues (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^o. Dr^o. Lourival Holanda Barros (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^o. Dr^o. Roland Gerard Walter (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^o. Dr^o. Alexandre Furtado de A. Correia (Examinador Externo)
Faculdade Frassinetti do Recife

Prof^a Dr^a Renata Pimentel Teixeira- UFRPE.
(Examinador externo)

Uma homenagem à criatividade:

Luzilá Gonçalves Ferreira

Lucila Nogueira

George Sand

Aos meus filhos

Carlos Maciel Figueiredo

Bruna de Oliveira Maciel,

fontes de felicidade e realização.

Aos meus pais

Albertino Alexandre Maciel

Veriana Dantas Maciel,

exemplos de vida plena.

AGRADECIMENTOS

Aos meus filhos Carlos e Bruna, pelo incentivo, dedicação, companheirismo, amor incondicional.

Aos meus irmãos, sobrinhos, amigos e amigas pela compreensão das minhas omissões nos últimos quatro anos.

A Suzana Porto Valença e Mauro La-Salette, pelo apoio logístico.

À minha orientadora Lucila Nogueira, pelo exemplo de coragem, força e determinação.

Aos professores e suplentes da Banca Examinadora, pela paciência e espírito de colaboração.

Às bibliotecárias Sandra Santiago, da Biblioteca Central e Maria Valéria B. de Abreu Vasconcelos, do Centro de Artes e Comunicação- CAC, pela orientação em relação às normas acadêmicas.

A Izaias Ferraz Sobrinho, pelo estímulo e colaboração.

RESUMO

Esta tese realiza um estudo comparativo entre as obras *Voltar a Palermo*, de Luzilá Gonçalves Ferreira e *Histoire de ma vie* de George Sand, no que se refere aos conceitos sobre “memória” e “autobiografia”, como também investiga a forma como as autoras apresentam o papel da mulher em suas obras. O objetivo principal é verificar se existe dialogismo entre as referidas narrativas, tentando preencher uma lacuna em relação ao estudo comparativo das obras citadas, já que não foram encontrados registros de pesquisas ou trabalhos publicados com esta conotação. A metodologia tomou como base a pesquisa das teorias autobiográficas, em especial o pacto autobiográfico de Philippe Lejeune, como também os conceitos sobre autobiografia, autoficção e memória adotados por Jean Starobinsk, Willemart, Alicia Molero de La Iglesia, Serge Doubrovsky, e Costa Lima, os de literatura comparada de Eduardo Coutinho, Gilda Neves Bittencourt e Sandra Nitrini, os conceitos sobre intertextualidade de Gérard Genette, Julia Kristeva, além da teoria de Linda Hutcheon sobre metaficção historiográfica. Além da leitura analítica dos livros selecionados realizou-se pesquisa em trabalhos publicados sobre as autoras em livros, jornais e periódicos. A conclusão desta tese é que existe um dialogismo entre as obras citadas no que se refere ao tipo do discurso, caracterizando uma paratextualidade, porém as narrativas são diferentes em relação aos conceitos sobre autobiografia e memória, quando *Voltar a Palermo* se caracteriza como um romance autobiográfico, enquanto *Histoire de ma vie* se reveste das características de uma obra memorialística.

Palavras-chave: Literatura comparada. Autobiografia e memória. Feminismo. Metaficção historiográfica.

ABSTRACT

This thesis contains a comparative study between the works *Volta a Palermo* by Luzilá Gonçalves Ferreira and *Histoire de ma vie* by George Sand, referring to concepts about “memory” and “autobiography”, as well as investigating the form in which the authors present the female role in their works. The main objective is to verify that there is dialogue between the two narratives, while trying to fill a gap in the comparative studies of the aforementioned works, no records were found for research or published work with this connotation. The basis of the methodology was the research of autobiographical theories, especially *Pacto Autobiográfico* by Philippe Lejeune, as well as concepts about autobiography, auto-fiction and memory adopted by Jean Starobinsk, Willemart, Alicia Molero de La Iglesia, Serge Doubrovsky, and Costa Lima; comparative literature by Eduardo Coutinho, Gilda Neves Bittencourt and Sandra Nitri; concepts of intertextuality by Gérard Genette and Julia Kristeva; as well as Linda Hutcheon’s theory about historiographic metafiction. In addition to the analytic reading of the selected books, additional research of books, newspapers and other periodicals about the authors of the books was done. The conclusion of this thesis is that there is a dialogue between the cited works, in relation to speech, featuring a paratextual, but the narratives are different in relation to the concepts of autobiography and memory. When *Volta a Palermo* is characterized as an autobiographical novel, *Histoire de ma vie* it contains the characteristics of a memorialistic work.

Keywords: Comparative literature. Autobiography and memory. Feminism. Historiographic metafiction.

RÉSUMÉ

Cette thèse mène une étude comparative des oeuvres *Voltar a Palermo*, de Luzilá Gonçalves Ferreira et *Histoire de ma vie* de George Sand, à l'égard des concepts de "mémoire" et "autobiographie", mais étudie aussi la façon dont les auteurs présentent le rôle des femmes dans ces œuvres. L'objectif principal est de vérifier s'il y a un dialogisme entre ces récits. On essaie dans ce moment de combler une lacune dans l'étude comparative des ouvrages cités, car aucun document n'a été trouvé pour la recherche ou de travail. La méthodologie a été basée sur l'enquête des théories autobiographiques, en particulier l'approche donnée au pacte autobiographique par Philippe Lejeune, ainsi que les concepts de l'autobiographie, de l'autofiction et de la mémoire adoptées par Jean Starobinski, Willemart, Alicia Molero de la Iglesia, Serge Doubrovsky et par Costa Lima, la littérature comparée de Eduardo Coutinho, Gilda Neves Bittencourt et Sandra Nitrini, les concepts d'intertextualité de Gérard Genette, Julia Kristeva, bien comme la théorie de Linda Hutcheon sur la métafiction historiographique. Outre la lecture analytique des livres sélectionnés tenu des documents de recherche sur les auteurs de livres, journaux et périodiques. La conclusion de cette thèse est qu'il y a un dialogue entre les œuvres citées par rapport au type de discours, mettant en évidence une paratextual, mais les histoires sont différentes par rapport aux concepts de l'autobiographie et de la mémoire, car *Voltar a Palermo* est caractérisé comme un roman autobiographique, alors que *Histoire de ma vie*, il contient les caractéristiques d'un oeuvre du genre des Mémoires.

Mots-clés: Littérature comparée. Autobiographie et mémoire. Féminisme. Métafiction historiographique.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 MEMÓRIA E AUTOBIOGRAFIA: um tema polêmico	16
2.1 STAROBINSKI: a autobiografia pela linguagem em Rousseau	20
2.2 PHILIPPE WILLEMART: a negação do eu	22
2.3 GRACILIANO: um exemplo de Literatura como representação	23
2.4 LUIZ COSTA LIMA: o conceito de Mimesis na Modernidade	26
2.5 SÉRGE DOUBROVSKI: o conceito de autoficção	32
.....	
3 A CRÍTICA FEMINISTA: a questão do gênero	38
3.1 ROSISKA DARCY: um estudo sobre A Cicatriz do Andrógino	41
3.2 CRÍTICA FEMINISTA: uma revolução na história da teoria da literatura	46
3.2.1 Elaine Showalter: a ginocrítica como tradição literária feminina	56
.....	
3.2.2 Percepção feminina e discurso literário: a produção escrita por mulheres no Brasil	63
3.2.3 Imprensa e a produção literária feminina no Brasil	65
4 GEORGE SAIND: a arte imita a vida?	70
4.1 PANORAMA DA LITERATURA FRANCESA NO SÉCULO XIX	71
4.2 AMANTINE/SAND: preservando a identidade literária	77
4.3 HISTOIRE DE MA VIE: autobiografia ou memória?	79
4.4 LETTRES D'UN VOYAGEUR: quando a verdade aparece	87
5 LUZILÁ GONÇALVES FERREIRA: uma vida em Romance	89
5.1 O ROMANTISMO E A EVOLUÇÃO DO ROMANCE	89
5.2 O ROMANCE MODERNO: uma rebelião a partir de 1920	91

5.3 AS QUESTÕES DO PONTO DE VISTA E O FLUXO DA CONSCIÊNCIA: uma quebra de paradigmas no romance moderno..	94
5.4 O ROMANCE HISTÓRICO: um gênero híbrido	102
5.5 A PESQUISA LITERÁRIA EM LUZILÁ GONÇALVES FERREIRA: evidenciando o feminino	104
5.6 HUMANA DEMASIADO HUMANA: uma biografia romanceada	107
5.7 LUZILÁ GONÇALVES FERREIRA: a pesquisa histórica no romance contemporâneo	112
5.8 MUITO ALÉM DO CORPO: uma obra germinal	114
5.9 VOLTAR A PALERMO: uma metaficção historiográfica?	121
5.9.1 Uma proposta de ruptura em relação à forma da narrativa	132
5.9.2 A vertente autobiográfica em <i>Voltar a Palermo</i>	134
5.9.3 Entre o Amor e a Amizade: o ponto alto da narrativa	138
6 HISTOIRE DE MA VIE E VOLTAR A PALERMO: um encontro possível?	141
6.1 ROMANCE E MEMÓRIA: um estudo arquitextual	145
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	148
REFERÊNCIAS	153
.....	
LISTA DE FIGURAS.....	169
APÊNDICE A – Perfil Biobibliográfico de Luzilá Gonçalves Ferreira	171
APÊNDICE B – Discurso de Posse de Luzilá Gonçalves Ferreira na Academia Pernambucana de Letras	181
APÊNDICE C – Perfil Biobibliográfico de George Sand	187
ANEXO A – Árvore Genealógica de George Sand	196

1 INTRODUÇÃO

O gênero autobiográfico vem despertando um interesse crescente entre leitores e escritores contemporâneos, numa época em que coabitam num mesmo contexto o *diário íntimo*, o *livro de memórias*, a *autobiografia* e as *redes sociais*.

Os estudiosos da literatura se debruçam sobre esse tema, fazendo suas investigações através de pontos de vista diversos, o que resulta na criação de teorias sobre as formas de registrar, no papel ou nos meios de comunicação virtual, narrativas sobre fatos experienciados na vida humana.

Pretendemos apresentar neste estudo uma abordagem das obras *Voltar a Palermo* de Luzilá Gonçalves Ferreira e *Histoire de ma vie* de George Sand, visualizando sua relação com a memória e a autobiografia e observando de que forma as autoras apresentam o papel da mulher em suas obras.

Para atender aos objetivos da nossa pesquisa sentimos a necessidade de estudar também narrativas complementares, respectivamente, *Muito Além do Corpo*, por suas características germinais da obra de Luzilá Gonçalves Ferreira e *Lettres d'un Voyageur*, obra indispensável à verdadeira compreensão da vida da autora francesa.

Nosso embasamento teórico é a pesquisa das teorias autobiográficas, em especial o *pacto autobiográfico*, gênero referencial cuja teoria foi publicada pelo pesquisador francês Philippe Lejeune inicialmente em 1973 na revista *Poétique*, n° 14 e republicada quase sem alterações na obra *Le Pacte Autobiographique*, em 1975.

Esta investigação aborda ainda os conceitos de Jean Starobinski e Philippe Willemart sobre autobiografia, como também os estudos de Alicia Molero de La Iglesia sobre autoficção, baseados na teoria de Serge Doubrovsky, a opinião de Wander Melo Miranda, sobre o tema autobiográfico na obra de Graciliano Ramos, como também o “diário” de Graciliano Ramos na obra *Em Liberdade*, uma ficção de Silviano Santiago.

Serão abordados ainda os estudos de Luiz Costa Lima sobre memória, os de Literatura Comparada de Eduardo Coutinho, Gilda Neves Bittencourt e Sandra Nitri, bem como os conceitos sobre intertextualidade adotados por Gérard Genette e Julia Kristeva.

Enquanto, para Lejeune (1996), uma autobiografia representa uma 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, Jean Starobinski (1991), tendo como base o estudo da obra de Rousseau observa que existe uma multiplicidade na obra autobiográfica do filósofo genebrino, que se repete nos *Diálogos*, nas *Confissões* e nos *Devaneios*.

Philippe Willemart (1999), por sua vez, questiona a existência do “eu” nos dias atuais, pondo em contradição as teorias anteriores sobre autobiografia enquanto Luiz Costa Lima (2000) registra que as memórias se diferenciam da autobiografia pelo realce da face pública da experiência de vida de alguém, seja o próprio autor, seja um terceiro.

Por outro lado o crítico francês Serge Doubrovsky (1997) cria o termo *autoficção*, tentando, segundo o autor, preencher uma lacuna existente na teoria do pacto autobiográfico de Lejeune. Diante dos conceitos adotados por esses autores cujo estudo será aprofundado em capítulos posteriores, surge a pergunta-“chave” deste trabalho: seria o romance *Voltar a Palermo*, de Luzilá Gonçalves Ferreira, uma narrativa de memórias, um romance histórico uma autoficção ou um romance autobiográfico?

E *Histoire de Ma Vie* de George Sand, como se classificaria em relação às teorias da escrita autobiográfica e histórica? É possível haver algum tipo de diálogo entre essas obras, produzidas por autoras que viveram em séculos e culturas diferentes?

Para responder a essas perguntas é necessário situar o entorno que envolve a vida das respectivas autoras: George Sand, inserida no contexto do romantismo na França do século XIX; Luzilá Gonçalves Ferreira, escritora contemporânea brasileira dos séculos XX e XXI.

O estudo sobre Sand não poderia ser baseado apenas nas obras da autora, o que nos levou em busca da opinião de pesquisadores da obra sandiana como Nicole Mozet em *George Sand, écrivain de romans*; André Maurois em *Lélia ou A Vida de George Sand*; Elyane Dezon–Jones em *Les Ecritures Feminines*; Claude Dufresne em *Appellez-moi George Sand*; Mona Ozouf em *Les Mots des Femmes*, Michelle Perrot, através da edição da correspondência da autora e pronunciamentos sobre sua escritura “dentro” da História, na revista *Magazine Littéraire* (nº 431, maio de 2004).

Em relação à obra de Luzilá Gonçalves Ferreira encontramos alguns trabalhos acadêmicos e resenhas sobre o romance em estudo, porém nenhum trabalho comparativo com a obra de George Sand. Esta lacuna nos instiga a estudar o referido romance sob este ponto de vista, levando em consideração a história, a memória e a autobiografia.

Assim, a justificativa principal para a realização da nossa tese é oferecer uma nova contribuição aos estudos comparativos e autobiográficos relacionados às obras citadas, das autoras escolhidas como objeto deste estudo.

A metodologia acadêmica implica a divisão em seis capítulos, com subdivisões, assim distribuídos:

No capítulo 1, intitulado **Introdução**, apresentamos o tema e os objetivos desta tese, uma abordagem comparativa das obras *Voltar a Palermo*, de Luzilá Gonçalves Ferreira e *Histoire de ma vie* de George Sand, visualizando sua relação com a memória e a autobiografia e observando de que forma as autoras apresentam o papel da mulher em suas obras.

Apresentamos nosso embasamento teórico, através da pesquisa das teorias autobiográficas, em especial o *pacto autobiográfico*, gênero referencial cunhado por Philippe Lejeune na obra *Le Pacte Autobiographique*, investigação cotejada com os conceitos de Jean Starobinski e Philippe Willemart e o estudo de outros autores, sobre autobiografia, memória e intertextualidade.

O capítulo 2, intitulado **Memória e Autobiografia: um tema polêmico**, aborda os estudos sobre autobiografia e autoficção realizados por Philippe Lejeune, Jean Starobinski, Philippe Willemart, Alicia Molero de La Iglesia, Serge Doubrovsky, Wander Melo Miranda, Silvano Santiago, além dos conceitos sobre memória adotados por Santo Agostinho, Rousseau e Luiz Costa Lima. Serão observadas as convergências e divergências desses autores a respeito de um tema que vem se tornando a cada dia mais polêmico, na medida em que sua abordagem se estende ao estudo de outras ciências como a sociologia, a filosofia e a psicanálise.

No capítulo 3, **A crítica feminista: a questão do gênero** realizamos um estudo sobre as várias teorias feministas adotadas pela crítica feminista brasileira, francesa e anglo-americana, destacando as teorias das duas principais vertentes: a francesa, a partir dos anos 70, adotada por Júlia Kristeva, Hélène Cixous, Luce Irigaray e Monique Wittig e a crítica anglo- americana, na qual sobressaem Elaine Showalter e a filósofa e pesquisadora norte americana Judith Butler.

Referenciamos também o debate feminista 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.

O capítulo 4, **George Sand: a arte imita a vida?**, contextualiza a época em que viveu George Sand na França do século XIX, palco de acontecimentos políticos e culturais que influenciaram diretamente a vida e a obra da autora. Em seguida faz um estudo da narrativa *Histoire de ma vie* escrita em dois períodos da vida da escritora, entre 1847/48 e publicada em 1854-1855, primeiro em folhetins no jornal *La Presse* e depois em livro, no mesmo ano, cotejando com *Lettres d' un Voyageur*, mais uma obra auto-referencial da autora.

O estudo deste capítulo lança mão de trabalhos de críticos da obra sandiana acima citados.

O capítulo 5, **Luzilá Gonçalves Ferreira: uma vida em Romance** situa o romance de Luzilá Gonçalves Ferreira no contexto da literatura feminina nacional, além de fazer uma análise das obras *Voltar a Palermo* e *Muito além do Corpo*, em

relação às teorias sobre romance histórico, autobiografia e memória acima mencionadas.

Para atingir esse objetivo estudaremos aspectos da distinção entre história e literatura, o romance histórico e a literatura brasileira de autoria feminina.

O capítulo 6, ***Histoire de ma vie e Voltar a Palermo: um encontro possível?***, responde às perguntas formuladas na Introdução desta tese, fazendo uma comparação entre as narrativas *Histoire de ma vie*, de George Sand e *Voltar a Palermo* de Luzilá Gonçalves Ferreira. Toma como base as teorias sobre literatura comparada e os estudos sobre autobiografia e memória já mencionados, como também os trabalhos sobre dialogismo e intertextualidade dos autores Gérard Genette e Júlia Kristeva.

O objetivo é verificar se existe dialogismo entre as obras citadas, tanto no que se refere aos conceitos de autobiografia e memória, como em relação à forma como as autoras se colocam em relação ao papel da mulher no contexto de suas narrativas.

No capítulo 7, **Considerações Finais**, referenciamos os procedimentos e as conclusões adotados nos capítulos anteriores, apresentando uma conclusão sobre os objetivos propostos.

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 tese 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 das obras de duas autoras diferentes, exigindo uma atenção particular a cada uma, antes de abordar seus possíveis dialogismos.

Os títulos dos livros estão grafados de acordo com as normas da ABNT, tanto no original quanto nas traduções.

As traduções dos livros *Le Pacte Autobiographique*, e *Moi aussi* de Philippe Lejeune são de nossa autoria, como também das obras consultadas em francês sobre George Sand e as obras em espanhol.

Incluimos no texto da tese e no apêndice, dados sobre a vida e obra de Luzilá Gonçalves Ferreira, obtidos em entrevista que fizemos com a autora em 23/04/2007, e nas várias conversas que mantivemos com a escritora em sua residência, no bairro do Poço da Panela, no Recife, nos últimos quatro anos.

Utilizamos também na pesquisa reportagens e entrevistas publicadas em jornais e periódicos, entre eles o *Diario de Pernambuco* e o *Jornal do Commercio*, e outras publicações nacionais e internacionais, além de trecho da entrevista a nós gentilmente cedida pela autora, concedida ao psicanalista e mestre em Teoria Literária William Amorim, em abril de 2002.

Sobre a vida e obra de George Sand, foram registrados os dados obtidos através da leitura da obra *Histoire de ma Vie* em duas edições, de romances da autora, entre eles: *Mauprat*, *La Petite Fadette*, *Indiana*, *La Mare au Diable*, como também de obras e depoimentos de estudiosos da produção literária sandiana, publicados em livros, revistas, artigos e entrevistas na imprensa francesa.

2 MEMÓRIA E AUTOBIOGRAFIA: um tema polêmico

Figura 2 – Philippe Lejeune, autor de *Le pacte autobiographique*



Fonte: Rencontre (2011)

Gênero referencial cuja teoria foi publicada inicialmente na revista *Poétique* em 1973 e posteriormente em livro em 1975 pelo pesquisador francês Philippe Lejeune, sob o título *Le Pacte Autobiographique*, o pacto autobiográfico define inicialmente o que o autor entende por 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” (LEJEUNE, 1996, p. 14).¹

Partindo dessa proposta, Lejeune (1996, p. 7) considera a autobiografia um estudo histórico e psicológico, enfatizando no primeiro caso que “a escrita do eu que se desenvolveu no mundo ocidental desde o século XVIII é um fenômeno de civilização” e, no segundo, “já que o ato autobiográfico põe em jogo vastos problemas, como os da memória, da construção da personalidade e da auto-análise”.

¹ 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.

Considerando a autobiografia antes de tudo um texto literário, o autor revela dois aspectos em seu estudo: o da *poética*, descrição teórica do gênero e das formas que ele utiliza e o da *crítica*, leitura interpretativa de textos particulares assumidos como tal. Nosso estudo levará em consideração o aspecto da poética, cuja análise interpretativa será aplicada às obras já citadas das autoras George Sand e Luzilá Gonçalves Ferreira.

Lejeune aborda a questão da poética definindo o gênero menos por seus elementos formais que pelo contrato de leitura, acrescentando que uma poética histórica deveria, portanto, estudar a evolução do sistema de contratos de leitura e de sua função integrante.

Para o autor, o pacto autobiográfico é um acordo tácito entre autor e leitor, diante de algumas características da obra, entre elas: aposição do nome do autor na capa em que 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.

Anotamos na leitura de *Le Pacte Autobiographique* que, para ser reconhecido pelo leitor, o autor de uma autobiografia precisa demarcar o seu espaço autobiográfico através da escritura de outros textos não biográficos. A condição para que haja uma autobiografia é a existência de identidade entre o autor, o narrador e o personagem. Outra possibilidade é a existência de identidade sem que a primeira pessoa seja empregada.

Segundo Lejeune 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.

O autor faz uma 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; no romance se encontra sempre mais verdade e mais profunda do que se crê descobrir através do texto, apesar do autor (LEJEUNE, 1996).

A esse respeito Celina Fontenele Garcia, em seu estudo: *Poética do Memorialismo*: diálogos com Philippe Lejeune, faz uma pergunta respondida por ela na mesma frase: “Qual é esta verdade que o romance permite aproximar melhor que a autobiografia, senão a verdade pessoal, individual, íntima do autor, quer dizer, aquela mesma que visa todo projeto autobiográfico?” (GARCIA, 2006, p. 59).

A autora acrescenta que na qualidade de autobiográfico é que o romance é considerado mais verdadeiro, convidando o leitor a ler os romances não apenas como ficção, mas também como fantasmas reveladores de um indivíduo.

Para Lejeune (1996), o *romance autobiográfico* é representado por 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.

Definindo-se ao nível de seu conteúdo, o romance autobiográfico, diferente da autobiografia, comporta nuances, quando a suspeita do leitor pode ir desde uma familiaridade vaga entre o personagem e o autor, à quase transparência que o faz dizer que o personagem é o autor. Em *Le Pacte Autobiographique* Lejeune é enfático ao afirmar que “na autobiografia diferente do romance, é tudo ou nada”, embora em sua obra posterior *Moi Aussi*, admita uma certa ambiguidade em relação ao sujeito autobiográfico.

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). Destacaremos este aspecto mais adiante, quando analisarmos o romance *Voltar a Palermo*, de Luzilá Gonçalves Ferreira, no capítulo 4.

Em relação ao *pacto romanesco*, segundo Lejeune (1996), este seria 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.

Desde a publicação do *Pacto Autobiográfico* Lejeune vem fazendo releituras de suas teorias, prolongamento de suas reflexões autobiográficas, porém mantendo a linha mestra de suas definições. Assim, em 1980 publica *Je est un autre*, expandindo sua colocação sobre a autobiografia em terceira pessoa e sobre o caso do autor múltiplo.

Em 1986 publica *Moi Aussi*, obra na qual faz uma espécie de autobiografia, cujo verdadeiro propósito, segundo suas palavras, “é tentar explicar a evolução do meu trabalho [...] É, portanto um livro – passeio no qual eu proponho ao leitor me acompanhar nas minhas explorações ao país de mim” (LEJEUNE, 1986, p. 10).

Revedo sua definição de autobiografia o autor diz que na primeira parte ela reformula o que dizem a maior parte dos dicionários (vida de um indivíduo contada por ele mesmo), mas faz questão de frisar que acrescentou alguns ornamentos, como os termos “em prosa” e “uma pessoa real” e um longo apêndice que, de fato, corresponde às escolhas pessoais.

Assim, Lejeune reforça a necessidade de manter sua definição, mesmo com as objeções do que ele chamaria de seus críticos, não no sentido de imposição, mas como a necessidade de ter um ponto de partida, um documento a estudar, para a análise de um *corpus* de obras ditas autobiográficas, através das quais ele poderia demonstrar a sua teoria.

Em *Moi aussi* Lejeune faz um estudo sobre as obras de autores que vêm apresentando questões autobiográficas em suas publicações, tanto lembrando os postulados de escritores antigos, como os mais recentes, anteriores a 1985. Entre eles, focaliza Serge Doubrovsky, no capítulo intitulado “O caso Doubrovsky” assunto que analisaremos em sub-capítulo posterior, a partir da página 36.

As teorias de Lejeune sobre o pacto autobiográfico e o pacto romanesco representam o ponto de partida dos nossos estudos para a elaboração desta tese, estudos que deixariam a desejar sem a comparação com os conceitos de outros autores sobre o tema autobiográfico e memorialístico como Jean Starobonski, Philippe Willemart, Serge Doubrovsky, Alicia Molero de La Iglesia, Wander Melo

Miranda, Silvano Santiago, os quais serão objetos do nosso estudo nos subcapítulos seguintes.

2.1 STAROBINSKI: a autobiografia pela linguagem em Rousseau

A pesquisa do filósofo suíço Jean Starobinski revela considerações sobre os conceitos de autobiografia baseados no estudo da obra de Rousseau, em *Jean Jacques Rousseau-a transparência e o obstáculo*.

Para o autor toda a novidade trazida pela obra de Rousseau é o fato de que nela,

A linguagem tornou-se o lugar de uma experiência imediata, enquanto permanece o instrumento de uma mediação [...] onde o escritor se mostra por sua obra e pede o assentimento sobre a verdade de sua experiência pessoal (STAROBINSKI, 1991, p. 206).

Em outras palavras, Starobinski analisa a obra autobiográfica de Rousseau a partir da importância que a linguagem assumiu como mediadora entre ele (o autor) e o leitor, na qual o escritor procura explicar a sua verdade através de um relato da sua própria vida, buscando a compreensão e o acatamento do leitor.

É sabido que, sentindo-se acusado por mal-entendidos em relação à sua vida e obra, Rousseau passou a escrever (a partir de 1762 com as *Cartas a Malesherbes*) sobre si mesmo, sobre a sua verdade, sempre justificando-se, “vivendo de uma maneira exemplar o perigoso pacto do eu com a linguagem” (STAROBINSKI, 1991, p. 207).

Esse pacto do eu com a linguagem adotado por Jean-Jacques é questionado por Starobinski quando o autor alega que o ato do sentimento que funda o conhecimento de si não tem jamais o mesmo conteúdo, sendo infinitamente renovável e “Nesse instante em que toma posse de si mesmo, ele põe em dúvida tudo que sabia ou acreditava saber a seu próprio respeito: a

imagem que tinha anteriormente de sua verdade era turva, incompleta e ingênua” (STAROBINSKI, 1991, p. 187).

O filósofo, genebrino como Rousseau, considera ser esta a causa da multiplicidade da obra autobiográfica de Jean Jacques, que se repete nos *Diálogos*, nas *Confissões* e nos *Devaneios*. Para Starobinski (1991, p. 281), a obra filosófica de Rousseau, a exemplo dos primeiros *Discursos*, da *Carta sobre os espetáculos*, do *Contrato Social* e do *Emílio*, anterior à autobiográfica, remete a “uma preocupação com a origem da sociedade quando descreve o estado primitivo do homem, sua solidão ociosa e feliz, seus desejos em harmonia com suas necessidades, seus apetites imediatamente satisfeitos pela natureza [...]”.

Já a obra posterior de Rousseau, a autobiográfica, teria como tarefa essencial desvelar a origem subjetiva da obra precedente, com um redobramento da busca das origens, na qual ele seria o modelo secreto do retrato do homem da natureza, a partir de então não mais explicada, a não ser através do próprio autor-retrato do autor: “Ninguém pode escrever a vida de um homem a não ser ele próprio. Sua maneira de ser, sua verdadeira vida é conhecida apenas por ele” (ROUSSEAU apud STAROBINSKI, 1991, p. 194).

Mas o próprio Rousseau tinha dificuldade de responder à sua pergunta: “O que eu próprio sou? quando afirma: “Eis o que me resta buscar” (*Devaneios*, primeiro passeio. E, “Corro o perigo de não ser eu? Sim, pensa Rousseau, corro o perigo de me escapar pois o homem possui o dom da reflexão, isto é, o perigoso privilégio de viver distanciado de si mesmo [...] (ROUSSEAU, apud STAROBINSKI, 1991, p. 206).

Ao fazer a si mesmo de objeto do seu discurso e apreendendo a si próprio como autor e ao mesmo tempo como tema da sua comunicação, Rousseau não conseguiu ser ouvido por seus contemporâneos. Passando das *Confissões* aos *Diálogos* e daí aos *Devaneios*, sua obra foi se tornando um monólogo, passando a representar para o autor uma esperança de compreensão em relação a um eu futuro.

A questão do eu nos dias atuais e a compreensão desse eu futuro é analisada por Philippe Willemart (2009) no próximo subcapítulo.

2.2 PHILIPPE WILLEMART: a negação do eu

O teórico e crítico da Universidade de São Paulo Philippe Willemart questiona a existência do “eu” nos estudos autobiográficos quando faz esta pergunta no capítulo 3 do seu livro *Os Processos de Criação* - na escritura, na arte, na psicanálise: “Podemos separar o ‘eu’ do corpo que o suporta e que ele anima, pensar sem nosso corpo e sem o universo que nos rodeia, escrever sem levar em conta os avanços das ciências?” (WILLEMART, 2009, p. 127).

Para o autor as referências autobiográficas relativas à época de Agostinho, com as *Confissões*, de Rousseau com *Os Devaneios do Caminhante Solitário* ou mesmo à época de Proust no seu *Em Busca do Tempo Perdido*, “não se encaixam mais nas mesmas referências das autobiografias de hoje, quando o *eu* é bem diferente dos *eus* anteriores e as descobertas científicas não só universalizaram o conhecimento do homem como o transformaram” (WILLEMART, 2009, p. 128).

Em outras palavras, o autor está dizendo que já não podemos usar os parâmetros adotados por autores do passado em relação à escrita autobiográfica, já que hoje vivemos no século da Internet, da globalização e de uma infinidade de novas descobertas científicas, quando o eu ou sujeito de hoje não está mais necessariamente ligado ao local de nascimento, não se definindo mais por sua origem, raça, lugar ou país em que vive.

Questionando as teorias autobiográficas estudadas anteriormente, Willemart explica que:

ao se narrar, o eu entra em uma língua que o fala, ao se escrever, embrenha-se em uma escritura que o inscreve em um registro, o da página do manuscrito, ou da tela do seu computador. Por outro lado, não fala nem escreve fora de contexto e se situa em sua época. (2009, p. 128)

E cita o livro *Si Mesmo como um Outro*, de Paul Ricoeur, no qual o autor diz que:

a compreensão de si é uma interpretação; a interpretação de si, por sua vez, encontra na narrativa [...] uma mediação privilegiada; esta última toma elementos tanto da história como da ficção, fazendo da história de uma vida uma história fictícia, ou, se preferirem, uma ficção histórica, entrecruzando o estilo historiográfico das biografias com o estilo romanesco das autobiografias imaginárias (RICOEUR apud WILLEMART, 2009, p. 131).²

Interpretando as palavras de Ricoeur, concordamos com Willemart quando o autor conclui que narrar o que quer que seja nos remete à ficção e *narrar uma vida conduz à ficção histórica*, ou seja, a uma narrativa que se insere no tempo do calendário. As proposições de Willemart vão ao encontro das teorias de Doubrovsky e Alicia Molero de la Iglesia, que colocam a ênfase da autobiografia nos dias atuais e não no passado, culminando com a revolução provocada pelas redes sociais a partir dos anos 1950, autobiografias em tempo real, temas que serão estudados em capítulos posteriores.

Mas antes vejamos mais um aspecto da autobiografia, desta feita considerada como *representação*, através do estudo de Wander Melo Miranda, sobre a obra de Graciliano Ramos.

2.3 GRACILIANO: um exemplo de Literatura como representação

Encontramos no ensaio homônimo de Wander Melo Miranda sobre Graciliano Ramos referências sobre aspectos autobiográficos na obra do escritor alagoano, quando o ensaísta afirma que “literatura e experiência confundem-se na obra do autor, como se fossem urdidura de uma trama comum” (MIRANDA, 2004, p. 8).

² *Soi-même comme un autre*, p. 138, nota 1.

Neste ensaio Miranda observa que a obra do escritor alagoano abre novos caminhos para a *representação literária*, quando o mesmo realiza um exercício obsessivo e artesanal da linguagem, observando uma lucidez na escolha dos procedimentos narrativos, que não deixam margem à subserviência do texto a uma realidade imediata.

Esse procedimento é apontado pelo autor na escritura de Graciliano, desde a sua obra de estreia, *Caetés*, sendo *Vidas Secas* considerada a obra em que Graciliano passou por uma espécie de mediação ou passagem dos romances em primeira pessoa, para os textos autobiográficos em terceira pessoa (MIRANDA, 2004).

Para o crítico a primeira impressão do que parecerá uma perspectiva restrita, encerrada nos limites de uma subjetividade que reduz o mundo a uma dimensão particular ou a visão demasiado referencial, muda a opinião do leitor quando este avança na leitura de livros como *Angústia* (1936) ou *Infância* (1945), nos quais traços da personalidade do autor e episódios de sua vida pessoal aparecem fortemente marcados – pela via da ficção ou da autobiografia.

Miranda considera que, operando a diferença e trabalhando com pontos de esquecimento da história oficial, a memória em Graciliano se formula como atividade produtiva, “que tece com as ideias e imagens do presente a experiência do passado, sempre renovada, refeita, recriada-vida e morte, vida contra a morte” (MIRANDA, 2004, p. 11).

Essa vida contra a morte é bem retratada por Graciliano em *Memórias do Cárcere*, quando o autor ao descrever com detalhes cenas contundentes do cotidiano carcerário por ele vividas com outros companheiros, procura representar as relações de poder do sistema penal.

Já o crítico Silvano Santiago na sua obra *Em Liberdade*, publicada em 1981, surpreende o leitor com uma forma inusitada de ficção, escrevendo o “diário” de Graciliano Ramos, utilizando um processo de metalinguagem que sugere verossimilhança, a exemplo da “Autobiografia de Alice Toklas” escrita por Gertrude Stein.

Ao demonstrar profundo conhecimento da vida e obra de Graciliano e da posição do autor de *Memórias do Cárcere* a respeito de assuntos políticos, sociológicos e de personagens que viveram na época, o autor de *Em Liberdade* chega a confundir o leitor desavisado sobre o caráter ficcional da obra, contextualizada no fim da década de 1930, período que antecede a Segunda Guerra Mundial.

É com riqueza de detalhes que vão surgindo no texto de *Em Liberdade*, análises referentes ao país e aos personagens reais que aqui viveram na época relatada no diário.

Sobre o presidente Getúlio Vargas anotamos este fragmento:

Aceito isso agora com um sorriso irônico entreabrindo os lábios. A constatação, entretanto, é mais drástica do que o cinismo do sorriso. Traduz o lugar que está destinado pelos poderosos a todos os que desejam exercer a sua consciência crítica neste país. O governo forte de Getúlio Vargas veio para ficar (as demonstrações de força são inequívocas); aguardemos apenas as suas definições. Serão cada vez mais claras e autoritárias-não tenho dúvidas [...]. Como sobreviver, com decência, num país como este? (SANTIAGO, 1981, p. 36).

São várias as referências ao escritor José Lins do Rego no suposto diário. Graciliano teria sido hóspede do autor de *Menino de Engenho* depois de ter passado “dez meses e dez dias na prisão”, sendo posto em liberdade em 13 de janeiro de 1937.

Zé Lins tem uma extraordinária capacidade de trabalho. Fica horas e horas enchendo com sua letra esparramada e confusa páginas e páginas do novo romance. Consegue escrever um livro em um mês [...] Um colega nosso de profissão, que leu folhas manuscritas de um romance seu, disse-me que Zé Lins deixa-se empolgar pela história que conta e redige valendo-se de uma língua estropiada (SANTIAGO, 1981, p. 113).

Até que ponto estaria expresso o pensamento de Graciliano Ramos na “voz” de Silviano Santiago ao apropriar-se de elementos da realidade para redigir um texto ficcional, um “diário íntimo” do escritor alagoano, ou, inversamente, até

que ponto Silviano Santiago coloca seu pensamento na “voz” anotada no diário fictício de Graciliano? Esta certeza talvez nem o leitor mais arguto possa alcançar.

Textos como o de *Em Liberdade* nos fazem constatar quão tênues são os limites entre história, ficção, memória, biografia, autobiografia, autoficção e realidade.

O tema memorialístico é apontado ainda por Santiago em *Vale Quanto Pesa* (1982) quando o autor cita, entre outros nomes, dois representantes de grupos distintos da literatura nacional: Oswald de Andrade e José Lins do Rego, que teriam escrito inicialmente romances memorialistas, respectivamente: *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Menino de Engenho* e depois, já na velhice voltariam ao tema, desta vez sem a classificação de romance, com *Um Homem sem Profissão* e *Meus Verdes Anos*.

2.4 LUIZ COSTA LIMA: o conceito de Mimesis na Modernidade

Para uma melhor compreensão dos conceitos sobre autobiografia e memória não poderíamos deixar de lançar um olhar sobre os estudos a respeito de *mimesis*, *literatura e ficção* abordados pelo crítico literário Luiz Costa Lima, iniciando com as considerações do autor quando diz em *Mimesis e Modernidade*:

Conceito extremamente fugidio e deturpado desde sua tradução latina de *imitatio* e sua identificação como correspondência a um modelo, o exame da história grega nos mostra, de início, uma situação onde não era possível teorizar-se sobre ele [...], pois a teorização da *mimesis* só é passível de realizar-se quando a própria relação entre a palavra declaradora e a realidade declarada é questionada (LIMA, 2003, p. 77-78).

Em *Sociedade e Discurso Ficcional* o autor explica em outras palavras que a *mímese*, ao contrário de sua falsa tradução, *imitatio* “não é produção da semelhança, mas produção da diferença. Diferença, contudo, que se impõe a partir de um horizonte de expectativas de semelhança” (LIMA, 1986, p. 361).

Para Lima (2003) o discurso mimético é uma das formas do discurso do inconsciente, o qual só é reconhecido como artístico quando o receptor encontra no texto uma semelhança com a própria situação histórica. Dessa forma a situação histórica funciona como o possibilitador do significado que será alocado no texto, e a obra, enquanto tal, é um significante a que o leitor empresta um significado.

Para entender essa discussão seria necessário abordarmos o conceito de literatura e ficção e o papel desta última nas sociedades humanas como agenciadora do imaginário. Em *História. Ficção. Literatura* é ainda Lima (2000) quem destaca a singularidade da literatura ao estudar as duas séries dos *Fragmentos* de Schlegel (1797 e 1798), anotando que:

a) o termo “literatura” ora era intercambiável com poesia e poema, ora assumia um perfil próprio;

b) este tinha como raiz formal o fato de que o poema supunha modelos de composição prefixados, enquanto o gênero literário por excelência, o romance, era uma narrativa sem regras fixas;

c) o par poesia-literatura se impunha a partir do momento em que se socializava a importância do sujeito autodirigido, cuja identidade passava a independe de conjuntos externos (a família, a comunidade a que pertencesse, a nação etc.);

d) os traços acentuados em b) e;

c) além de não eliminarem a ambiguidade anotada em a), não eram suficientes para definir qual fosse o território da literatura (SCHLEGEL apud LIMA, 2000, p. 333).

No entanto em estudos posteriores aos *Fragmentos*, Schlegel conclui que a literatura dependia de algo a ela externo: a História.

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* (SCHLEGEL apud LIMA, 2000, p. 334-335, grifo do autor).

Através da ótica de René Wellek e Austin Warren observamos que, embora tenha sido definido inicialmente como um estudo que abrange a quase totalidade de tudo o que foi escrito em letra de forma, “o termo ‘literatura’ afigura-se mais adequado quando limitado à arte da literatura (isto é, à literatura imaginativa)” (WELLEK, WARREN, 1976, p. 21-23).

Os autores chamam a atenção para a dificuldade do emprego deste termo, quando se sabe que na própria etimologia da palavra literatura (*litera*) existe uma sugestão de se limitar à literatura escrita ou impressa. Para os autores, qualquer concepção coerente deve incluir a “literatura oral”. Wellek e Warren acreditam que uma forma simples de resolver o problema é evidenciar o modo particular de utilização da linguagem na literatura, estabelecendo distinções entre o uso literário, o uso diário e o uso científico da linguagem.

Na opinião dos autores, é tarefa fácil diferenciar a linguagem da ciência da linguagem da literatura, quando a linguagem científica tende para um sistema de signos, com uma linguagem universal, denotativa, enquanto a linguagem literária é cheia de ambiguidades, sendo altamente conotativa, além de estar longe de ser apenas referencial. A linguagem literária expressa o tom e a atitude do orador ou do escritor, tentando influenciar a atitude do leitor, persuadi-lo e até modificá-lo.

Anotamos uma definição mais simples de literatura no dizer de Antonio Candido, embora não incluía a expressão oral:

Chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos de folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações (CANDIDO, 2004, p. 16).

Ante essas definições entendemos 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, o que se confirma com

o pensamento do filósofo francês Paul Ricoeur, quando afirma que “a relação entre realidade e ficção não deixará de nos atormentar, até o estágio da representação histórica do passado” (RICOEUR apud LIMA, 2000, p. 204).

Concordamos com Lima quando o autor diz que é difícil separar as escritas da história e da ficção, o que nos leva a pensar a literatura, na sua relação com a história, como um inegável testemunho de seu tempo, não ficando descartado o uso da literatura pela história, já que a história procura respostas para determinadas perguntas, tendo a literatura como fonte.

Diante desses conceitos surge uma pergunta: quais seriam os limites estabelecidos entre história e tempo, quando o autor considera que a história *reinscreve* o tempo da narrativa no tempo do universo?

A esse respeito vamos encontrar algumas respostas no estudo *Sete Aulas sobre Linguagem e Memória* de Jeanne Marie Gagnebin que cita as *Confissões* de Santo Agostinho e sua interrogação filosófica sobre memória, tempo e história.

Que é, pois, o tempo? Quem poderá explicá-lo clara e brevemente? Quem o poderá apreender, mesmo só com o pensamento, para depois nos traduzir por palavras o seu conceito? E que assunto mais familiar e mais batido nas nossas conversas do que o tempo? Quando dele falamos, compreendemos o que dizemos. Compreendemos também o que nos dizem quando dele nos falam. O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém mo perguntar eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei (AGOSTINHO apud GAGNEBIN, 1997, p. 69).

Para a autora, o gênero discursivo das *Confissões* de Agostinho situa-se num cruzamento entre história e literatura, quando, com a história, ele compartilha uma pretensão de verdade como reconstrução exata e verificável dos acontecimentos do passado, e com a literatura quando compartilha as estratégias da ficção, em particular a construção do enredo, da trama. Gagnebin recorre à explicação de Agostinho (XI, 18, 23) sobre o que vem a ser *memória*:

ainda que se narrem os acontecimentos verídicos já passados, a memória relata, não os próprios acontecimentos que já decorreram, mas sim as palavras concebidas pelas imagens daqueles fatos, aos quais, ao passarem pelos sentidos, gravaram no espírito uma espécie de vestígio (AGOSTINHO apud GAGNEBIN, 1997 p. 75).

Essas definições nos levam a crer que a memória não deixa de ser uma fonte historiográfica, cuja narrativa está sujeita ao critério de julgamento e à vivência do memorialista, o que supõe um possível “desvio” da veracidade dos acontecimentos.

Reverendo Lima (2000), um romance de memórias, mesmo contendo elementos autobiográficos, estaria inserido num contexto histórico. Já a autobiografia, representa o relato da própria vida que não se preocupa em conciliá-la com a memória, sem por esse motivo se converter em ficção.

Analisando a memória sob o ponto de vista da Biologia e da Filosofia, Bergson(2006, p.176-177) oferece uma definição na qual existem duas espécies de memória profundamente distintas:

uma fixada no organismo [...] Ela faz com que nos adaptemos à situação presente, e que as ações sofridas por nós se prolonguem por si mesmas, em reações ora efetuadas, ora simplesmente nascentes, mas sempre mais ou menos apropriadas. Antes hábito do que memória, ela desempenha nossa experiência passada, mas não evoca sua imagem. A outra é a memória verdadeira. Coextensiva à consciência, ela retém e alinha uns após outros, todos os nossos estados à medida que eles se produzem, dando a cada fato seu lugar e conseqüentemente marcando-lhe a data, movendo-se efetivamente no passado definitivo, e não, como a primeira, num presente que recomeça a todo instante.

A teoria bergsoniana considera que, mesmo distinguindo profundamente essas duas formas da memória, existe um vínculo entre elas, já que nossa consciência do presente é já memória e as percepções passadas ou mesmo presentes, não estão localizadas no cérebro como prega o materialismo científico, mas fora do corpo. Assim, é o presente que apela por uma resposta da lembrança e é da ação que a lembrança retira o calor que lhe confere a existência.

Aluno de Bergson e influenciado pelo autor, o sociólogo francês Maurice Halbwachs criou o conceito de Memória Coletiva em 1925, no qual a memória individual existe sempre a partir de uma memória coletiva uma vez que todas as lembranças têm origem a partir de um grupo.

a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada. (HALBWACHS, 2004, pags. 75-6).

O autor considera que a memória não é apenas imaginação, mas um processo construtivo, no qual interagem elementos do presente e do passado, elementos esses que passam pela interpretação do sujeito, sendo passíveis de novas interpretações à medida que os grupos interagem.

Assim, para Halbwachs (2004), existe uma oposição entre história e memória, quando a história de uma nação é explicada através dos fatos que são mais importantes para um grupo de pessoas, e não por uma lembrança individual.

Pierre Norat, liderando um grupo de estudiosos de variados campos do conhecimento na França, na década de 1980, cria a denominação “lugares de memória”, uma nova perspectiva da teoria da memória coletiva de Halbwachs.

Este projeto coletivo foi desenvolvido e publicado em sete volumes, nos quais são discutidos e exemplificados os lugares de memória, desde a família, que arquiva suas lembranças através de fotos e álbuns, até os museus e arquivos das Nações, como também as grandes comemorações coletivas que representam a memória de um povo, a identidade de uma Nação.

Para Nora:

A história é reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censuras ou projeções. (NORA, 1993, p.09, apud RIBEIRO, 2004)

A definição de Nora refirma a proposição de Halbwachs, a respeito da oposição entre história e memória, quando o autor considera que há tantas memórias quantos grupos existem e que por ser passível de interpretação, a memória não pode ser confundida com a história, que tem uma vocação universal.

Os conceitos dos autores aqui estudados nos serão úteis em capítulos posteriores, quando da análise das obras citadas como nosso objeto de estudo, por estabelecerem uma correlação com a questão autobiográfica, tema básico ao *corpus* desta tese.

A formulação *da* memória como atividade produtiva e recriação do presente com a experiência do passado pode ser encontrada nas obras *Muito além do corpo* e *Voltar a Palermo*, de Luzilá Gonçalves Ferreira, objetos do nosso estudo, as quais analisaremos mais adiante, quando poderemos observar que a autora, “*tece com as ideias e imagens do presente a experiência do passado*” (FERREIRA, 2002, grifo nosso).

No sub-capítulo seguinte observaremos o conceito de autoficção de Serge Doubrovsky, outra faceta das definições sobre as obras auto-referenciais

2.5 SERGE DOUBROVSKY: o conceito de autoficção

Não poderíamos deixar de citar nesta tese um conceito ainda recente denominado *Autoficção* criado pelo estudioso francês Serge Doubrovsky cuja primeira referência foi utilizada em 1977 para nomear a transgressão do enunciado autobiográfico que o autor introduziu na sua obra *Fils*, na qual narra em primeira pessoa a história de um personagem que tem seu próprio nome.

Doubrovski (1997, p. 10) assim define a autoficção:

Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de sua vida, e em belo estilo. *Ficção*, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, *autoficção*, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontros, *fiões* de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, *concreta*, como se diz em música. Ou ainda, *autofricção*, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer.³

Diferente do conceito de autobiografia de Lejeune e ao mesmo tempo referindo-se indiretamente ao autor de *Le Pacte Autibiographique*, a definição de Doubrovsky é paradoxal quando cria, através de uma linguagem diferente da utilizada no romance tradicional, uma *ficção* baseada em acontecimentos reais e atuais, de sua própria vida, prazer que pretende compartilhar com seu público leitor.

Nascido em Paris, filho de pai de origem russa e mãe francesa, Doubrovsky entremeia, na narrativa do romance, lembranças (fiões) recentes e antigas da sua vida como professor da Universidade de Nova York e sua vida em Paris, na qual passou por problemas na adolescência, por causa de sua filiação, antes e durante a guerra. Sua teoria da autoficção foi criada após a leitura do livro *O pacto autobiográfico* de Philippe Lejeune, com o sentido de refutar as afirmações do escritor sobre a utilização do nome próprio do autor como personagem principal de um romance.

Em carta a Lejeune com data de 17 de outubro de 1977 publicada no livro *Moi Aussi* (LEJEUNE, 1986, p. 63), Doubrovsky faz referência à indagação de Lejeune: “o personagem principal de um romance declarado como tal pode ter o mesmo nome que o autor? Nada impediria disso existir, mas na prática nenhum exemplo se apresenta de uma tal pesquisa”.

³ Autobiographie? Non, c'est un privilege réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'évenements et de faits strictement réels; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure de langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, concrete, comme on dit musique. Ou encore, autofricción, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir.

Tomando essa afirmação como um desafio, Doubrovsky diz na referida carta que está em plena redação de um romance como tal, embora não esteja certo do estatuto teórico do seu empreendimento. Explica ainda que mesmo não sendo da sua alçada decidir, “gostaria muito profundamente de preencher este “espaço” que vossa análise deixou vago” (DOUBROVSKY apud LEJEUNE, 1986, p. 63).

Segundo Doubrovsky, em dois artigos publicados em 1979, “L’initiative aux maux. Écrire as psychanalyse”, no *Cahiers Confrontation* e “Autobiographie/Vérité/ Psychanalyse”, no *l’Esprit créateur* em 1980, a *autoficção* representa a escrita do presente, diferente da autobiografia ou romance autobiográfico, que se referem ao passado de quem escreve. Para Doubrovsky, na autoficção o autor não descreve os fatos reais, mas ficcionaliza-os, modificando-os por meio de artifícios.

Em seu livro *Moi Aussi* Lejeune (1996, p. 62) dedica um capítulo ao “Caso Doubrovsky”, no qual o autor considera que a teoria doubrovskiana parece corresponder ao termo americano *faction*: “ficção, de eventos e fatos estritamente reais”.

Assim, Lejeune diz que leu o livro como uma autobiografia que empregaria novos meios atribuídos essencialmente ao novo romance: “a condensação de uma vida se refletindo na consciência de um personagem e a exploração desta consciência pela derivação de significantes” (LEJEUNE, 1986, p. 63- 64). Para Lejeune, se o livro de Doubrovsky traz o título de “romance,” não é por inadvertência ou indiferença do autor, mas com intenção e espírito de experimentação.

Concordamos com Lejeune quando considera a obra *Fils* uma narrativa autobiográfica, na qual Doubrovsky coloca de forma idêntica os nomes do autor, narrador e personagem, adotando uma linguagem que foge ao tradicional, cujo texto, apresentando espaços em branco, denuncia uma escritura inovadora.

Dessa forma, não estaria então a autoficção muito próxima do romance autobiográfico de Lejeune (1996)?

Em nossa opinião, apesar da aparente semelhança entre *autoficção* e *romance autobiográfico*, existe uma diferença entre essas duas formas de

narrativa, quando na autoficção o autor *não nega* sua identidade, embora use de artifícios para definir os fatos reais. Já no romance autobiográfico, pela definição de Lejeune, o autor, embora se colocando de maneira auto-referencial, se “esconde” na narrativa, por trás do personagem narrador, que também pode ser narrado em terceira pessoa.

Encontramos as características de romance autobiográfico definidas por Lejeune nas obras *Muito Além do Corpo* e *Voltar a Palermo*, de Luzilá Gonçalves Ferreira, que serão objetos de nossa análise em capítulos posteriores.

A autoficção de Doubrovsky teria como seguidores na década seguinte autores do *Nouveau Romain* a exemplo de Robbe-Grillet e Nathalie Sarraute, entre outros e vem servindo de base para novas conceituações por diversos autores.

A esse respeito Alicia Molero de La Iglesia diz em seu estudo: *Figuras y significados de la autonovelation* que “a autoficção surge da intenção de abrir dúvidas no leitor por parte de um escritor poeticamente interessado em fazer cair as barreiras entre discurso histórico e fictício” (LA IGLESIA, 2006).

Para a autora o crescente aparecimento de obras de conteúdo autobiográfico na segunda metade do século XX publicadas como romance ou narrativa chama a atenção para o problema teórico de determinar:

se o que chamamos *autoficção* responde a um novo modelo da escritura autobiográfica – como pretendem certos autores e críticos, embora , desmintam numerosas autobiografias que se publicam sob a responsabilidade de quem fala- ou pelo contrário não é mais que um novo tipo de discurso romanesco, cujo conteúdo autobiográfico se justifica, entre outras coisas, por essa tendência ao subjetivismo que invade os nossos dias (LA IGLESIA, 2006).

La Iglesia acredita que, enquanto o romance do princípio do século utilizava o autobiografismo como testemunho aproveitando a própria experiência do autor para refletir a situação social, o escritor da segunda metade o faz pela necessidade de auto-revelação, obedecendo a uma tendência pelo individualismo que vem crescendo nas últimas décadas.

A autora vê na *autoficção* um gênero que se apresenta na narração como consequência da volta do intimismo e às formas verificadoras da narração, chamando a atenção de um público que cada vez mais se interessa por tudo o que é apresentado como testemunho pessoal.

As teorias de Doubrovsky e Iglesias reafirmando a volta à valorização do testemunho pessoal na contemporaneidade, é observada através de um fenômeno da sociologia e da antropologia social modernas, disseminado em todo mundo a partir da criação das *redes sociais* no início da década de 1950.

Esta nova forma de autobiografia, ao contrário do diário íntimo que, após escrito no dia-a-dia, era guardado a sete chaves em uma gaveta, permite aos aficionados dos *blogs* e *sites* das redes online, a realização de um objetivo oposto ao dos antigos guardadores de sua intimidade em diários.

Para esses autobiógrafos atuais, quanto maior a circulação e expansão do que ocorre em suas vidas, mais intensamente é atingido o objetivo de divulgar aos quatro cantos do mundo os detalhes do seu cotidiano, permitindo a divulgação em tempo real, até mesmo do cardápio do almoço de A e do título do filme ao qual B está assistindo.

Redes de relacionamento como Facebook, a primeira entre as 10 maiores redes sociais do mundo, seguindo-se My Space, Twitter, Orkut, entre outras, promovem o compartilhamento de interesses e atividades entre os seus participantes, como também as redes profissionais, comunitárias e políticas.

Os estudos relacionados ao fenômeno que mudou o conceito de autobiografia nos dias atuais foram intensificados a partir de 1954, quando J.A. Barnes deu início à sistematização do uso do termo *Rede Social*, cujo tema foi abordado no filme *A Rede Social* (The Social Network) em 2010, com roteiro de Aaron Sorkin, adaptado do livro *The Accidental Billionaires*, de Ben Mezrich, sobre a fundação da rede Facebook. (REDE.....2011).

Em setembro de 2011 o executivo-chefe e um dos criadores do Facebook, Mark Zuckerberg apresentou um novo recurso dessa rede social *online* na Conferência Anual F8 da empresa, o mais recente visual para perfil dos usuários, denominado *Timeline*.

Baseado em uma linha do tempo cujo *slogan* define o novo conceito de autobiografia nos dias atuais: “Você pode navegar por todos os eventos de sua vida“, essa nova opção traz ainda uma oportunidade de fazer uma “ capa” no perfil do usuário, com foto personalizada.

Assim, o usuário do *Timeline* pode, não só escrever seu diário, com disponibilizá-lo em tempo real para seus amigos da rede, interagindo com eles em tempo real, com possibilidade de compartilhamento de recursos audiovisuais, permitindo até que um usuário ouça a música que os seus amigos virtuais estão ouvindo, no mesmo momento.

A literatura, a música, as produções culturais em geral têm se beneficiado dessa democratização da informação, difundindo as obras de autores reconhecidos, como também o “lixo” de pretensos autores que usam da mesma forma, esta ferramenta de fácil acesso ao grande público.

A democratização da cultura permite que o leitor visite um *blog* como o de Vicente Franz Cecim, autor pararense de renome, tendo acesso à sua obra *Viagem a Andara*, como também à sua poesia e produção cinematográfica, atualizadas com frequência através de “postagens” feitas pelo o próprio autor.

Nélida Pinõn, só para utilizar mais um, entre tantos exemplos, utiliza o mesmo recurso, em cujo *blog* em rede *online* encontramos uma extensa biografia da autora, e outros dados sobre sua produção literária.

Encerramos este capítulo constatando que, muitas são as teorias que explicam a questão autobiográfica e memorialística e para chegarmos a uma conclusão sobre sua influência em relação às obras escolhidas como nosso objeto de estudo, é preciso dar prosseguimento à nossa pesquisa, que inclui o tema da crítica feminista.

3 A CRÍTICA FEMINISTA: a questão do gênero

Este capítulo faz um estudo sobre as questões de gênero e da crítica feminista, quando o termo *gênero* inicialmente definido por suas características biológicas, 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.

Assim, o conceito de gênero vem assumindo novas conotações, de acordo com a evolução da teoria e da crítica feministas, cujo debate contemporâneo como o da teórica francesa Monique Wittig afirma que homens e mulheres são categorias políticas, e não fatos naturais (WITTIG, 2007), cf. capítulo 4 desta tese, enquanto a norte-americana Judith Butler considera que “os limites da análise discursiva do gênero pressupõem e definem por antecipação as possibilidades das configurações imagináveis e realizáveis do gênero na cultura” (BUTLER, 2010, p. 28).

É sabido que, ao longo da história, difícil tem sido a trajetória da mulher na busca de “um teto todo seu”, como dizia a escritora britânica Virgínia Woolf em seu livro *Um teto todo seu* (1985).

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 *Antígona*: “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 dizem Lúcia Branco e Ruth Brandão: “No reflexo desta face, Narciso se rejubila, se vê inteiro,

pleno, e é ela que suporta sua ilusão de completude” (BRANCO; BRANDÃO, 1989, p. 18).

Figura 2 – *O Banquete*, de Platão: o amor através da unidade



Fonte: Ambrosia (2011)

A obra de Platão, *O Banquete* nos remete ao mito no qual 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.

Provavelmente estão entre essas as fontes de 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 (WOOLF, 1978). “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, p. 83).

No citado *Um teto todo seu*, conferência proferida para jovens universitárias inglesas no Girton College, 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” (WOOLF, 1985, p. 8).

Essas premissas serviram como base para muitas das 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 Brönte 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*, ter o 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? Tentaremos obter uma resposta a essa pergunta nos próximos segmentos, iniciando com o estudo da crítica feminista Rosiska Darcy de Oliveira.

3.1 Rosiska Darcy: um estudo sobre A Cicatriz do Andrógino

Figura 3 – Rosiska Darcy: a reengenharia do tempo



Fonte: Cariocas (2011)

Em seu ensaio *A Cicatriz do Andrógino* a professora e crítica feminista brasileira Rosiska Darcy de Oliveira assinala três momentos da travessia da mulher em busca de uma identidade própria: *visibilidade, igualdade, identidade* (OLIVEIRA, 1990).

No item *visibilidade*, ela cita como exemplo de “invisibilidade” da mulher 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” (OLIVEIRA, 1990, p. 147).

E Oliveira 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, personagem real que dispunha no século XVIII de muitos quartos para si e uma confortável renda própria (era filha do banqueiro de Luiz XVI) pode 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*.

Item *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 ambiguidade. 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 talentosas.

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 o seu conceito de liberdade se confundir com o de igualdade com os homens, sem parâmetros próprios. A mulher escrevia *como* os homens, algumas se vestiam 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 mesmas, mas em nome do que acreditam ser sua capacidade de tornar-se o Outro, reconhecido como modelo ideal” (OLIVEIRA, 1990, p. 149).

No entanto algumas mulheres, ainda nesse período conseguem transcender este aspecto de inferiorização, como Marguerite Yourcenar, que ao escrever obras cujos personagens principais eram homens, adentra o território vedado às mulheres.

Item *Identidade*- a partir dos anos 1970 emergem como categoria dos Estudos Literários os Estudos Feministas, enunciando, de formas diversas a constituição do sexo/gênero, como categoria de análise 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.

Agora as mulheres não querem só a igualdade, mas lutam em busca de uma identidade própria que se inicia com a chamada “escrita do corpo”, na qual o corpo funciona como ponto central do texto feminino, tendência que suscitou o debate sobre a existência ou não de uma escrita feminina.

Oliveira cita Ivonne Verdier, etnógrafa francesa que estabelece uma relação direta entre o corpo, o fazer e o dizer, corroborando assim a hipótese de uma cultura feminina analisada pela ótica fisiológica, na qual as mulheres seriam possuidoras de um universo organizado regido por suas próprias leis (VERDIER apud OLIVEIRA, 1990).

Para Oliveira (1990, p. 158) a aproximação entre os territórios masculino e feminino trazida pela modernidade não é suficiente para apagar a cicatriz do Andrógino “[...] fronteiras dos interditos que definem o horizonte de cada um [...] o que significa que duas culturas coexistem e convivem, disfarçadas em uma só”.

Mais recentemente, em seu livro *Reengenharia do Tempo*, a autora faz uma crítica à cultura difundida pela sociedade de mercado, segundo ela, com a intenção de propor uma nova organização do tempo, não apenas em relação ao grupo feminino, como também no que se refere à família e à sociedade como um todo.

Oliveira considera uma transgressão a presença maciça das mulheres no mundo do trabalho, já que elas continuaram a fazer o que sempre fizeram, adicionando aquilo que era reservado aos homens. “A presença maciça das mulheres no mundo do trabalho foi para elas uma transgressão; para os homens, uma concessão. Quem transgride alimenta a culpa. Quem concede, fica credor” (OLIVEIRA, 2003, p. 21).

A autora afirma que, ao aceitar essa concepção falha de igualdade, que se transformou em um “cheque sem fundos”, as mulheres não ousaram, não

puderam ou não souberam negociar o tempo que dedicam à vida privada deixando de levar em consideração que o mundo do trabalho estrutura-se articulado a uma vida privada garantida e protegida pelas mulheres.

Para dirimir essa desvantagem do mundo das mulheres, a feminista propõe que seja realizada uma reengenharia do tempo, na qual o mundo do trabalho e a sociedade se organizem em razão da família que mudou. O objetivo comum é recuperar o poder sobre o tempo, uma vez que o trabalho excessivo cria contradições, na medida em que seus objetivos acabam se tornando conflitivos e a vida privada fica em segundo plano, trazendo consequências que acabam voltando-se contra a própria sociedade.

Não são as mulheres e tampouco a família que precisam se organizar em razão de um mundo do trabalho que permanece imutável. É o mundo do trabalho e a sociedade como um todo que precisa se reorganizar em razão da família que mudou (OLIVEIRA, 2003, p. 23).

Para a autora, os ganhos de tempo só se legitimariam moralmente se fossem empregados na dedicação aos outros. E pergunta: o que dizer, na vida privada, do amor, das alegrias e celebrações, fontes de felicidade? O estresse do tempo perturba a vida sexual e afetiva dos casais, o que pode tornar o convívio difícil e incômodo. Ao contrário dos americanos que preferem o trabalho a estar em casa, faz-se necessário um tempo para os amantes.

Em *Reengenharia do tempo* Oliveira mostra que o tempo para si é o tempo dedicado ao lazer, é mais uma oportunidade para meditação, para planejar o presente e a vida futura, para concretizações de sonhos e projetos pessoais, o que não vem ocorrendo na vida das mulheres, quando se sabe que atualmente, a socialização das crianças e os cuidados com os doentes são tarefas que continuam sendo feitas por elas. E cita estatísticas: “Na Noruega, 66% dos assistentes sociais, 93% dos enfermeiros e 98% de acompanhantes de doentes em domicílios são mulheres” (OLIVEIRA, 2003, p. 63).

Segundo a autora, o agravante é que essas mulheres continuam fazendo as mesmas tarefas, só que como funcionárias públicas o que não revaloriza a vida

privada para as mulheres e sim para o conjunto da sociedade, quando elas continuam realizando as velhas tarefas e hoje são remuneradas para isso, acumulando novos cargos e novas tarefas. Em consequência, além do salário remunerado, restam as obrigações do lar que não são compartilhadas.

Na opinião da autora a reengenharia do tempo não seria um benefício feito às mulheres, mas um benefício que a sociedade como um todo e cada um estaria fazendo a si mesmo, já que, na sociedade de hoje, o compromisso com a igualdade é uma impostura.

E aponta o exemplo negativo das empresas americanas que impõem cada vez mais uma espécie de devotamento integral, que relega a vida privada a um lugar secundário, invertendo o sentido original do trabalho. Os funcionários mais desejados são os que não têm residência fixa, não dormem nunca, não têm filhos e não têm um minuto a consagrar à vida privada.

A autora sugere que é preciso liberar um tempo do trabalho para a produção de si mesmo, de uma nova relação com os outros, da construção de um outro sentido para a vida e de uma sociedade coerente com esse sentido. Trabalhar menos para que todos trabalhem mais, sobretudo, para que todos tenham tempo para si.

Segundo a feminista, para os jovens entre vinte e trinta anos, a expectativa de que o trabalho não venha a invadir a sua vida privada já é uma prioridade, como mostra pesquisa da revista francesa *Autrement*, o que cria uma expectativa de uma melhor relação entre trabalho e vida privada.

Assim, a proposta da autora define a reengenharia do tempo como uma forma de “Oferecer a homens e mulheres a possibilidade de pronunciar-se, de recuperar poder sobre a organização de seu cotidiano, de exprimir expectativas, e por esse caminho, refazer o sentido propriamente humano de sua existência” (OLIVEIRA, 2003, p. 82).

A conclusão da escritora é que a reengenharia do tempo, dando mais oportunidade a homens e mulheres de uma melhor distribuição e partilhamento do trabalho, inclusive o doméstico, não seria um benefício feito às mulheres, mas um benefício que a sociedade como um todo e cada um estaria fazendo a si mesmo.

Continuaremos nossas pesquisas sobre os estudos feministas no próximo segmento, no qual estudaremos as teorias das linhas francesa e anglo-americana.

3.2 CRÍTICA FEMINISTA: uma revolução na história da teoria da literatura

A teorização de Virgínia Woolf sobre a escritura feminina, apresentada em capítulos anteriores nos leva à impressão de que as ideias da autora inglesa repercutiram nas bases do argumento da escrita feminina em geral.

Figura 4 – Virgínia Woolf: a mulher precisa ter um teto todo seu se pretende escrever ficção



Fonte: Virgínia (2011)

Quando escreveu seu primeiro romance *A Viagem* em 1915, Virgínia Woolf já estava presa àquela preocupação feminista que a faria escrever *Noite e dia* (1919) extrapolando a objetividade do relato e penetrando nos movimentos da consciência de suas personagens, quando a heroína, Katharine Hilbery põe em dúvida o valor do casamento e suas limitações à independência da mulher.

Essa consciência feminista é exacerbada em *Um Teto todo seu*, conferência proferida para jovens universitárias inglesas no Girton College em 1927 e publicada em 1928, na qual defendia 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” (WOOLF, 1985, p. 8). O ciclo feminista se fecha com a publicação de *Os três Guinéus*, uma das últimas obras da autora.

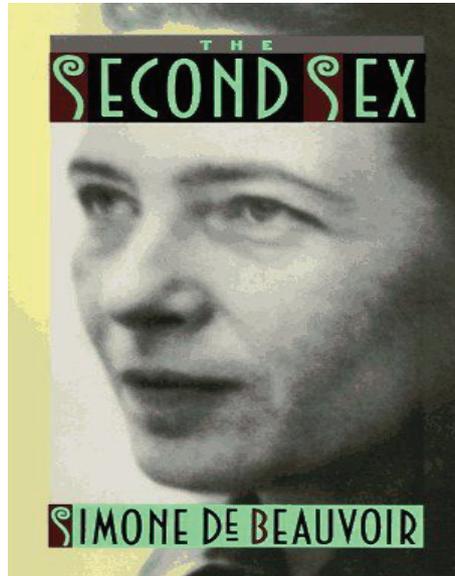
Consideramos neste estudo a escrita das duas principais vertentes da crítica feminista: a francesa, a partir dos anos 70, adotada por Júlia Kristeva, Hélène Cixous, Luce Irigaray e Monique Wittig e a crítica anglo – americana, na qual sobressai Elaine Showalter, que a denomina igualmente de “revolução crítica feminista” (SHOWALTER, 1994, p. 3) e, mais recentemente, a da filósofa e pesquisadora norte americana Judith Butler.

Esta crítica está intimamente ligada ao desenvolvimento dos estudos feministas, que já vinham sendo desenvolvidos desde meados dos anos 60, quando as americanas, tendo à frente Betty Friedan (*A mística feminina*-1963) declararam guerra ao falocentrismo freudiano. É preciso ainda fazer referência 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 indiana questiona os modelos teóricos do feminismo europeu e norte-americano, reivindicando a heterogeneidade dos discursos subalternos e regionais, nos quais se incluem também os processos da subjetividade relativos às mulheres do Terceiro Mundo (SPIVAK apud HOLLANDA, 1994, p. 16).

Outras críticas feministas transculturais foram desenvolvidas nos Estados Unidos desde a década de 1970, por mulheres chicanas, entre elas Glória Anzaldúa, Chela Sandoval, entre outras; as afro-descendentes Bell Hooks, Alice Walker, autora de *A Cor Púrpura*- um libelo sobre as injustiças sociais em relação à mulher negra; as indígenas Paula Gunn Allen e Linda Hogan, entre outras.

Figura 5– Simone de Beauvoir: a gente não nasce mulher, torna-se mulher



Fonte: Simone (2011)

Na linha francesa, após as teorias de Simone de Beauvoir em *O Segundo Sexo* (1971), cuja famosa frase: “a gente não nasce mulher, *torna-se* mulher” ainda ecoa nos atuais estudos femininos, esboça-se a partir dos anos 1970 uma nova forma de feminismo: a procura da *identidade feminina* através de um inconsciente feminino, 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 da *Escrita do Corpo*.

Figura 6 – H el ene Cixous: idealizando a escrita do corpo



Fonte: H el ene (2011)

Escritora e ide loga da escrita do corpo, H el ene 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.

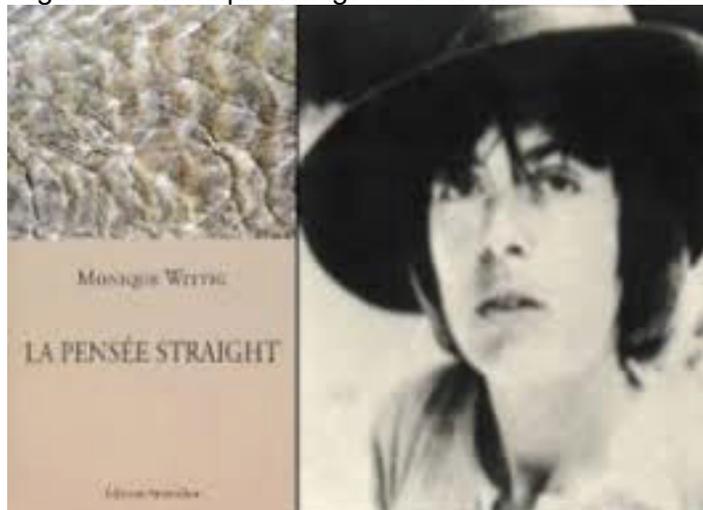
No seu artigo *O Sorriso da Medusa*, Cixous parece retomar as palavras de Virgínia Woolf: “Escreve o teu eu. O teu corpo tem de ser ouvido. Escrever. Um ato que não só materializa a rela o isenta de censura da mulher com sua sexualidade, consigo mesma [...] Inscreve a respira o da mulher completa (CIXOUS, 1975, p. 35).

Dessa forma, em lugar das anteriores demandas de igualdade, essa gera o vai tentar feminizar o mundo, irrompendo na História trazendo em seu movimento uma herança ancestral: a valoriza o do sensual, a intimidade com o mistério, a intui o como conhecimento, o percebido tão forte quanto o provado, o sensível contra o racional, a est tica como  tica do futuro.   um novo feminismo, em que a procura da identidade feminina substituir  a da igualdade com os homens.

Uma proposta mais radical do feminismo na França, também divulgada nos Estados Unidos, surge na mesma década através da crítica e romancista Monique Wittig, famosa por suas coloca es pol micas, quando apresenta uma teoria na

qual desaparece a distinção entre sexo e gênero - base das teorias feministas - afirmando que a categoria de sexo não é nem invariável nem natural.

Figura 7 – Monique Wittig: as lésbicas não são mulheres



Fonte: La pensée (2011)

Wittig (2007) adota o termo *lésbica* como um conceito que se coloca além das categorias de sexo, transcendendo a oposição binária entre homens e mulheres, sugerindo que existe apenas um gênero, o feminino. A autora escandalizou o auditório do encontro anual do Modern Language Association, em Nova York em 1978, quando encerrou sua conferência intitulada “La Pensée straight” (a mentalidade hétero), com a frase: “as lésbicas não são mulheres”.

Essa conferência, publicada inicialmente em inglês, foi traduzida para o francês pela feminista Louise Turcotte, a qual considera que esta frase de Wittig veio subverter todo um movimento feminista, tanto no plano teórico quanto no político. Isto porque, Wittig, apoiando-se nos conceitos do feminismo materialista e radical, coloca em questão um ponto fundamental jamais contestado pelo feminismo: a heterossexualidade.

A categoria de sexo é o produto da sociedade heterossexual, na qual os homens se apropriam a favor deles mesmos da reprodução e da produção das mulheres assim como de suas pessoas físicas por meio de um contrato que se chama o contrato do casamento [...] Ela possui nossos espíritos de tal maneira que não podemos pensar fora dela. É a razão pela qual nós devemos destruí-la e começar a pensar além, se nós queremos começar a pensar verdadeiramente, da mesma maneira que devemos destruir os sexos enquanto realidades sociológicas se nós queremos começar a existir (WITTIG, 2007, p. 39-40).⁴

Turcotte analisa que, adotando o pensamento do lesbianismo radical iniciado nos anos 1980 por lésbicas da Europa e do Quebec, Wittig reivindica o ponto de vista lésbico como universal, modificando todas as concepções às quais estamos habituados. Assim, o pensamento lésbico da autora não visa a transgressão, mas a abolição do gênero e do sexo, sobre os quais se apóia a noção de universalidade (WITTIG, 2007, p. 21).

Segundo Wittig a denominação de “feminismo materialista” se deve a Christine Delphy, que propõe uma modificação do conceito marxista de classe, apresentado pela feminista como obsoleto, já que a mulher não ocupa o mesmo percentual do mercado de trabalho em relação aos homens, fazendo em sua maior parte tarefas designadas pelo contrato heterossexual.

Por outro lado Collete Guillaumin, outra influenciadora do trabalho da escritora francesa, denuncia, como aspecto mais marcante do conflito provocado pela mentalidade heterossexual, o fato de a maior parte do trabalho feminino ser dedicado a um serviço simplesmente físico que priva a pessoa dela mesma, noite e dia, como os cuidados com o marido e os filhos e, quando não são casadas, através de trabalhos voluntários com os mais velhos, as crianças, os doentes, mesmo com pessoas que não sejam da sua família.

⁴ La catégorie de sexe est le produit de la société hétérossexuelle dans laquelle les hommes s'approprient par eux mêmes la reproduction et la production des femmes ainsi que leurs personnes physiques au moyen d'un contrat qui s'appelle le contrat du mariage [...] Elle possède nos esprits de telle manière que nous ne pouvons pas penser en dehors d'elle. C'est la raison pour laquelle nous devons la détruire et commencer à penser au-delà d'elle si nous voulons commencer à penser vraiment, de la même manière que nous devons détruire les sexes en tant que réalités sociologiques si nous voulons commencer à exister.

A teoria de Wittig (2007) questiona as representações do contrato heterossexual na formação da identidade feminina, quando considera que a heterossexualidade é compulsória em termos culturais e políticos, operando com força e violência, na qual os homens têm o direito pleno de fala, direito este negado às mulheres, daí não ser possível significar as pessoas na linguagem sem a marca do gênero. Assim, para Wittig não existe uma escrita feminina.

A autora considera que a sociedade heterossexual (o termo apareceu pela primeira vez em francês em 1911) é fundada sobre a necessidade do Outro-diferente, em todos os níveis, cuja necessidade é ontológica para todo o conglomerado de ciências e disciplinas, que Wittig chama de “pensamento hétero”, representando um regime político no qual sobressai a existência de dois grupos distintos: os homens e as mulheres.

Renegando este binarismo a escritora clama por sua destruição, uma vez que, segundo ela, a sociedade heterossexual não oprime apenas as lésbicas e os homens homossexuais, como também muitas outras “diferenças”, incluindo todas as mulheres e numerosas categorias de homens, (negros e escravos) e todos os que estão na situação de dominados.

Nos dias atuais a referência a negros e escravos fica de certa forma obsoleta, quando a discriminação por raça é considerada crime e a escravidão foi banida do Ocidente, pelo menos em termos oficiais. No entanto, muitos trabalhadores no mundo, como na indústria chinesa, só para dar um exemplo, são submetidos a trabalhos extremos em troca de uma remuneração mínima, e em países árabes e muçulmanos a escravidão ainda é uma prática contumaz.

Na opinião de Wittig as lésbicas fazem parte do grupo de mulheres que tentaram escapar à classe dominante e/ou renegociar quotidianamente, termo a termo, o contrato social heterossexual, sendo sua situação comparada à dos servos e escravos em fuga (WITTIG, 2007, p. 13).

Por que então as lésbicas não seriam mulheres? Exatamente por não fazerem parte do contrato heterossexual, já que não participam da oposição binária homem/mulher, passando a se relacionar umas com as outras, colocando-se além das categorias de sexo.

Para a autora, mulheres, lésbicas e gays não podem assumir a posição de sujeito falante no interior do sistema linguístico da heterossexualidade compulsória, já que, no referido sistema, a universalidade é atribuída ao masculino, enquanto a mulher estaria enquadrada no âmbito do particular.

A pesquisadora norte-americana Judith Butler em seu livro: *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, publicado nos anos 1990 questiona a tese de Wittig, a partir do postulado de Simone de Beauvoir: a gente não nasce mulher, torna-se mulher.

Figura 8 – Judith Butler: oposição à disjunção radical de Wittig



Fonte: Judith (2011)

Butler (2010) constata que, embora faça eco à afirmação de Beauvoir no que se refere à ausência de distinção entre gênero e sexo, Wittig ao mesmo tempo toma outro rumo de pensamento ao afirmar que: a lésbica não é uma mulher. Para a autora norte-americana a teórica francesa impõe um enorme poder ao “sistema” de linguagem quando afirma:

a linguagem é um conjunto de atos, repetidos ao longo do tempo, que produzem efeitos de realidade que acabam sendo percebidos como ‘fatos’ [...] somos obrigadas, em nossos corpos e em nossas mentes, a corresponder traço por traço à idéia de natureza que foi estabelecida para nós [...] “homens” e “mulheres” são categorias políticas, e não fatos naturais (WITTIG, apud BUTLER, 2010, p. 168).

Dessa forma, a autora de *A mentalidade hétero* consideraria a linguagem como detentora do poder de subordinar e excluir as mulheres, porém como uma instituição que pode ser radicalmente transformada.

Segundo Butler se para Wittig, influenciada por Beauvoir, a categoria de “mulher” não é necessariamente a construção cultural do corpo feminino e “homem” não precisa necessariamente interpretar os corpos masculinos, essa formulação radical da distinção sexo/gênero sugere que os corpos sexuais podem dar ensejo a uma variedade de gêneros diferentes.

A autora norte-americana considera falsa a disjunção radical proposta por Wittig entre heterossexualidade e homossexualidade, já que “há estruturas de homossexualidade psíquica no âmbito das relações heterossexuais, e estruturas de heterossexualidade psíquica no âmbito da sexualidade e dos relacionamentos lésbicos e gays” (BUTLER, 2010, p. 176).

Para Butler (2010) a heterossexualidade não é a única manifestação compulsória de poder a instrumentalizar a sexualidade. E aponta uma elaboração psicanalítica do tema, na qual, segundo ela, estaria a explicação para a afirmação de que o contrato heterossexual é um “fetiche”, denunciando-se em virtude da complexidade e resistência de uma sexualidade inconsciente que não é desde sempre heterossexual.

A escritora norteamericana considera que, embora Wittig e outras feministas materialistas do contexto francês argumentem que a diferença sexual é uma replicação irrefletida de um conjunto reificado de polaridades sexuais, suas reflexões negligenciam a dimensão crítica do inconsciente, o qual, como sede da sexualidade recalcada, ressurgiu no discurso do sujeito como a própria impossibilidade de sua incoerência.

E cita as novas manifestações das categorias sexuais: *queens*, *butches*, *femmes*, *girls* e a reapropriação parodística de *dyke*, *queer* e *fag* (variação de termos usados para designar gays e lésbicas), como um desdobramento e desestabilização das categorias sexuais e das categorias derogatórias da identidade homossexual, considerando que “o foco normativo sobre as práticas lésbicas e gays deve recair sobre o deslocamento parodístico e subversivo do poder, ao invés da fantasia impossível de sua completa transcendência” (BUTLER, 2010, p. 177-179).

Apesar da crítica aos postulados de Wittig, Butler também nega o binarismo sexo/gênero quando apresenta uma teoria na qual “a concepção de gênero não só pressupõe uma relação causal entre sexo, gênero e *desejo*, mas sugere igualmente que o desejo reflete ou exprime o gênero, e que o gênero reflete ou exprime o desejo” (BUTLER, 2010, p. 45, grifo nosso).

Em outras palavras, Butler propõe que a unidade metafísica do sexo, gênero e desejo seja verdadeiramente conhecida e expressa num desejo diferenciador pelo gênero oposto, o que ela chama de heterossexualidade oposicional. Para a autora a explicação para o destino não seria necessariamente através da biologia, mas da cultura.

Em nossa opinião muitas das reivindicações de Wittig e outras feministas radicais a partir dos anos 1970 podem ser hoje consideradas de certa forma ultrapassadas, haja vista a mudança radical que vem ocorrendo na legislação em vários países desenvolvidos e em desenvolvimento, cujas leis já reconhecem o contrato civil e até o casamento entre gays e lésbicas, com os mesmos direitos e deveres dos casais heterossexuais.

Essa nova legislação parece justificar a luta dessas “minorias”, confirmando que hoje os gêneros são tantos quanto são as pessoas, como pregavam as feministas materialistas radicais. No próximo segmento estudaremos um dos aspectos da crítica feminista anglo-americana através do pensamento de Elaine Showalter.

3.2.1 Elaine Showalter: a ginocrítica como tradição literária feminina

Figura 9 – Elaine Showalter: a mulher como grupo literário distinto



Fonte: Elaine (2011)

Iniciamos o estudo deste subcapítulo com a pesquisa de Elaine Showalter, expoente dos estudos sobre a crítica literária feminina na linha anglo- americana dos anos 1980, a qual 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 os estereótipos das mulheres na literatura, as omissões e os falsos juízos sobre as mulheres na crítica, e a mulher - signo dos sistemas semióticos. É uma crítica revisionista, na qual 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.

Ao cunhar este título em *Toward a Feminist Poetics* (1979) a autora explica: “Como não existe um termo em inglês para este discurso crítico especializado, inventei o termo gynocritics (ginocrítica)” (SHOWALTER, 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 três fases de evolução na escrita das mulheres: a) escrita feminina, b) escrita feminista e c) 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 limites 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” (SHOWALTER, 1994, p. 44).

O que a autora quer dizer é que uma teoria da cultura incorpora ideias 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 autoras, e esses determinantes literários são tão significativos quanto os do gênero.

No entanto a feminista 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 (SHOWALTER, 1994, p. 53-54).

A professora brasileira Lélia Almeida em seu artigo Linhagens e Ancestralidade na Literatura de Autoria Feminina adota uma linha que remete à ginocrítica quando 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 da obra de outras mulheres (ALMEIDA, 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, ou 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.

A literatura genealógica inclui ainda 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 (ALMEIDA, 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 outras que surgiram nos anos 1980 e 90, fazendo uma relação das suas protagonistas com outras mulheres, sejam diretamente da família ou não: *Pentimento*, de Lílian 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.

Merece citação nesta tese o trabalho contemporâneo da historiadora francesa Mona Ozouf *Les mots des femmes*, (*As palavras das mulheres*), competente estudo biográfico sobre mulheres que tiveram um importante papel na literatura, filosofia e nos estudos feministas, entre elas:

- Madame de Staël, (nascida Germaine) escritora republicana parisiense do século XIX, cuja obra, entre romances e ensaios sobre a Revolução Francesa se tornou um marco da escrita feminina e da historiografia revolucionária;

- George Sand, escritora francesa do século XIX, cuja extensa obra entre romances, ensaios políticos e autobiografia tornou-se um ponto de referência em relação aos direitos da mulher ao prazer e à paixão, representando um marco da história do romantismo (cf. capítulo 3 desta tese).

- Hubertine Auclert - convertida ao feminismo pela leitura de Victor Hugo, a escritora francesa do século XIX se destacou pela militância dos direitos civis e políticos das mulheres, tendo criado em 1876 a associação *Le Droit de la femme* (o *Direito da mulher*), que viria a denominar-se em 1883 *Suffrage des femmes* (*Sufrágio das mulheres*) Em 1883 funda o jornal *La Citoyenne* (*A Cidadã*), promovendo até 1914, data da sua morte, manifestos e passeatas de rua em favor do voto feminino.

- Colette - Sidonie – Gabielle Collette, escritora e jornalista da primeira metade do século XX, autora da série *Claudine* (1900-1903), de *Le Pur et l' Impure* entre outros romances, obras que se tornaram sucesso e escândalo nos meios literários franceses, por abordar o tema da homossexualidade, comprovadamente autobiográfico.

- Simone Weil - filósofa francesa da primeira metade do século XX, nasceu em Paris em 1909, tendo deixado a carreira do magistério para engajar-se em operações pacifistas ao lado dos republicanos, na guerra civil espanhola, a partir de 1936. Trabalhou como operária na indústria automobilística e denunciou em seus escritos para jornais os malefícios do trabalho industrial, considerado por ela, alienante. Convertida ao Cristianismo, morre em Londres em 1943, após greve de fome em favor da Resistência por uma França livre.

As citações de mulheres que escrevem sobre mulheres 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-*Voltar a Palermo* 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.

É através da ótica da ginocrítica e da escrita genealógica que pretendemos estudar a obra de Luzilá Gonçalves Ferreira, concordando com Showalter (1994), quando a autora afirma que “Nenhuma teoria, por mais sugestiva que seja, pode ser um substitutivo para o conhecimento direto e extensivo dos textos das mulheres”.

Tentando responder a uma das perguntas desta tese: existe mesmo uma escrita feminina? Observamos que existe, sim, uma escrita feminina, mesmo que seja escrita por homens, como forma de *representação*.

Entendemos representação como parte da teoria cultural contemporânea na qual a identidade e a diferença estão estreitamente associadas a esse sistema, de acordo com o conceito de Stuart Hall, no qual o termo é concebido como um sistema de significação, mas descartam-se os pressupostos realista e mimético associados com sua concepção filosófica clássica” (HALL apud SILVA, 2000, p. 90).

Tomaz Tadeu da Silva, em *Identidade e Diferença*, afirma que no registro pós - estruturalista a representação é concebida unicamente em sua dimensão de significante, isto é, como sistema de signos, como pura marca material e que não é, nessa concepção, nunca representação mental ou interior (SILVA, 2000).

Por outro lado, segundo o autor, na perspectiva pós – estruturalista, o conceito de representação incorpora todas as características de indeterminação, ambiguidade, e instabilidade atribuídas à linguagem.

“Como qualquer sistema de significação, uma forma de atribuição de sentido [...] como tal é um sistema lingüístico e cultural: arbitrário, indeterminado e estreitamente ligado à relação de poder” (SILVA, 2000, p. 91).

Ruth Silviano Brandão, em *A Mulher ao Pé da Letra*, acredita que “É na escrita feminina que pode vir a emergir algo do desejo da mulher, mesmo que ele se registre na escrita de um homem, como no Cântico, essa arcaica manifestação poética de uma fina voz que também se faz ouvir” (BRANDÃO, 2006, p. 202).

Em nossa opinião, mesmo havendo a possibilidade de uma representação da mulher através da escrita masculina, consideramos que existe uma escrita feminina, no momento em que, através da enunciação do texto lingüístico, a mulher expressa a sua experiência de vida e sua inserção no contexto histórico e social, reafirmando a sua identidade.

Ainda em Brandão (2006, p. 201), encontramos justificativa para nossa conclusão, quando a autora afirma que: “É na linguagem que se constitui a

feminilidade, com mais possibilidades e mais liberdade que as representações viris, fundadas na metáfora fechada do falo”.

Em outras palavras, a autora quer dizer que o suposto enigma atribuído à mulher, considerada como “vazio” longe de representar uma qualidade negativa, se apresenta como o lugar da produção de novas e poéticas metáforas, possibilidade que se abre na linguagem, rompendo a barreira do recalcado.

A literatura feminista, que teve sua origem nos escritos de Virgínia Woolf nas primeiras décadas do século XX, se confirma através da crítica das ideólogas da escrita do corpo, entre elas Hélène Cixous, Kristeva e Irigaray, privilegiando a inscrição do feminino na linguagem e também no conhecimento e na prática da psicanálise, ou das que rezam pela cartilha da ginocrítica, como Showalter, que consideram a escrita da mulher como um grupo literário distinto.

Como nossa pesquisa sobre o feminismo é apenas uma ferramenta para o estudo da obra das autoras escolhidas como objeto desta tese não pretendemos esgotar um tema tão vasto e contraditório.

Finalizando este subcapítulo acreditamos que, apesar de todas as “conquistas” em relação à igualdade e à identidade, quando começa a ocupar cargos como a Presidência da República em alguns países e outros cargos políticos, a mulher de hoje, em todo o mundo, seja analisada pela ótica biológica, psicanalítica ou literária, ainda tem um longo caminho a percorrer em busca dos seus direitos civis, haja vista a marcante desigualdade salarial e de oportunidades ainda existente no mercado de trabalho e na vida pública, como também na vida privada.

No próximo segmento abordaremos exemplos de ginocrítica e de literatura genealógica através da presença de vozes femininas no espaço literário e nos meios de comunicação brasileiros, destacando a pesquisa de Luzilá Gonçalves Ferreira, quando a autora, junto com outras estudiosas da condição feminina, publica trabalhos que evidenciam a produção das mulheres escritoras.

3.2.2 Percepção feminina e discurso literário: a produção escrita por mulheres no Brasil

Figura 10 – Heloisa Buarque de Hollanda: a pesquisa sobre a mulher na imprensa e na literatura



Fonte: Austine (2011)

Este segmento apresenta um estudo sobre o espaço que as mulheres brasileiras começaram a ocupar na imprensa e na literatura no Brasil a partir do século XIX, iniciando com a pesquisa intitulada *Ensaistas Brasileiras* (1993), cujas organizadoras Heloisa Buarque de Hollanda e Lúcia Nascimento Araújo fazem uma retrospectiva sobre a publicação de obras femininas relacionadas à literatura e arte, de 1860 a 1991, destacando a preocupação de algumas mulheres em retratar os perfis de outras mulheres que usavam da pena para fugir à invisibilidade (HOLLANDA; ARAÚJO, 1993).

Em suas primeiras anotações Hollanda e Araújo (1993, p. 13) constataam 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*”.

Essa preocupação da poeta, romancista e biógrafa baiana teve muitas seguidoras que tentaram ressuscitar no presente as mulheres do passado escrevendo ensaios literários ou fazendo publicações.

Exemplos desse esforço de resgate da produção feminina aparecem na obra da escritora carioca Josefina Alvarez de Azevedo que em 1897 publicou *Galeria Ilustre* (Mulheres Célebres); da gaúcha Andradina de Oliveira, com a publicação de *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).

É ainda em *Ensaistas Brasileiras* que vamos encontrar uma citação da obra Úrsula (1859), sobre o tema da escravidão escrita pela primeira romancista brasileira, a professora primária maranhense descendente direta de escravos, Maria Firmina dos Reis (1825/1917). Em sua obra Maria Firmina surge como uma voz do feminismo no Romantismo, embora poucos sejam os registros encontrados sobre sua produção literária (HOLLANDA; ARAÚJO, 1993).

Antologias femininas vem sendo publicadas desde então, demonstrando a preocupação das mulheres em preservar a obra de suas contemporâneas como mostram os trabalhos de Adalzira Bittencourt, *Mulheres e livros*, de 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).

Encontramos a citação de outras antologias femininas: *O conto da mulher brasileira* de Edla van Steen e *Mulher, mulheres*, de Rachel Jardim, ambas de 1978 e Cândida Galeno com a publicação de *O livro de Ajebiana*, além de Lourdes Hortas, com *Poesia feminina brasileira contemporânea* (1979), entre tantas outras...

3.2.3 Imprensa e a produção literária feminina no Brasil

Analisando os trabalhos da produção literária de mulheres sobre outras mulheres, observamos que muitas delas utilizavam-se da imprensa para divulgar sua produção poética e de contos, muitos desses trabalhos publicados em vários jornais editados e publicados por elas, principalmente dos 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” (HOLLANDA; ARAÚJO, 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 no qual 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 remanescente 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.

Ainda em *Ensaístas Brasileiras* 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 (HOLLANDA; ARAÚJO, 1993).

Quando o assunto é a mulher na Academia não se pode deixar de fazer um importante registro: a jornalista, educadora e poetisa pernambucana Edwiges de Sá Pereira foi a primeira brasileira a se tornar imortal de uma Academia de Letras quando em 1920 ocupou a cadeira de Regueira Costa, na Academia Pernambucana de Letras. Cinquenta e sete anos mais tarde chegaria a vez de Rachel de Queiroz na Academia Brasileira de Letras.

É rica a 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 pernambucanas Maria do Carmo Barreto Campello, Deborah Brennand, Terêza Tenório, entre outras.

A pesquisa sobre a presença feminina na literatura brasileira mostra que no período do Romantismo a mulher era, por um lado, endeusada como anjo através da pena dos escritores masculinos, por outro lado, demonizada como mulher fatal, ou redimida pelo amor. Tomamos como exemplos *Senhora*, *Diva* e *Lucíola*, de Alencar, e *A Moreninha* de Joaquim Manuel de Macedo.

Machado de Assis apresenta as mulheres de maneira mais realista através das personagens Capitu, Marcela, e Virgília em *Dom Casmurro* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Mário de Andrade, no idílio modernista *Amar, verbo intransitivo*, apresenta outra feição da mulher brasileira através de uma figura dedicada às prendas do lar, a senhora Costa Sousa, enquanto a mulher estrangeira, Fräulein Elza, é a prostituta de luxo da família patriarcal.

O momento em que começa a se delinear a imagem da mulher brasileira tem início quando as próprias mulheres começam a escrever e apresentar outras mulheres, através de suas personagens.

Figura 11 – Rachel de Queiroz: pioneirismo na escrita feminina brasileira



Fonte: Rachel (2011)

Anotamos exemplos como Rachel de Queiroz com *O Quinze* (1930) e Patrícia Galvão – a Pagu, com *Parque Industrial* (1933), e a vanguardista Clarice Lispector com *Perto do Coração Selvagem* (1944) e *Água Viva*, em 1973.

Figura 12 – Clarice Lispector: a ruptura de barreiras entre os gêneros



Fonte: Hayes (2011)

“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” (LISPECTOR, 1998, p. 18).

Nessa obra a autora promove uma 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* (1977).

Em *A Hora da Estrela*, último romance de Clarice, a autora apresenta um componente autobiográfico, mascarando-se através de um narrador masculino, mas a idéia da proximidade da (*sua*) 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” (LISPECTOR, 1998, p. 70, grifo nosso).

Lygia Fagundes Teles em *As Meninas* (1975) crítica o 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.”

Figura 13 – Nélida Piñon: a revisitação das origens



Fonte: Nélida (2011a)

Já no romance de Nélida Piñon, *A República dos Sonhos* (1984), considerado o melhor livro de ficção do ano em 1987 pela Associação dos Críticos

Literários de Arte, observamos a revisitação das origens através da narrativa da saga da imigração galega, na voz da própria autora:

A República dos Sonhos rende homenagem, por um lado, a uma Galícia medieval, de tradição oral, terra de peregrinações e, ao mesmo tempo, de emigrantes. Por outro lado, oferece a visão da América como a de um grande sonho e de uma grande desilusão. Não esqueçamos que os espanhóis falavam das "Américas", das "Índias". Isto porque nunca existiu uma, mas múltiplas Américas. Neste romance trabalho com realidades próximas, e com outras menos tangíveis que foram as que engendraram o grande sonho europeu de abarcar o mundo. Além disto, fala também do homem como sonhador de realidades fracassadas. Vivemos para concretizar uma determinada república que se ajuste à nossa natureza, à nossa concepção das coisas, e ficamos velhos sem termos sido capazes de construí-la. Somos herdeiros de sonhos fracassados, de sonhos que outros, nossos pais, tiveram e não puderam realizar, como nós, tampouco, poderemos fazê-lo. No fundo, A República dos Sonhos é a república dos fracassos (NÉLIDA..., 2011b).

O mesmo objetivo é alcançado na obra de Zélia Gattai *Anarquistas Graças a Deus*, em relação à imigração italiana.

As autoras Edla van Steen e Maria Lucia dal Farra apresentam a condição feminina em suas obras, como também a pernambucana radicada em São Paulo Marilene Felinto, com *As Mulheres de Tijucoapo* (1980), enquanto a ficção voltada para a violência urbana evidencia-se na obra de Patrícia Melo.

E a obra de Luzilá Gonçalves Ferreira, onde estaria contextualizada? É o que vamos estudar no capítulo 5, após as considerações sobre a vida e obra de George Sand.

4 GEORGE SAND: a arte imita a vida?

Figura 14 – George Sand: a irreverência da juventude



Fonte: George (2011a)

Para compreender a vida e obra de George Sand é necessário situar a autora no contexto do panorama intelectual e político da França no século XIX, mais precisamente a partir de 1830, após a Revolução de Julho, quando o 10º Duque de Orléans torna-se rei sob o título de Luis Filipe, exercendo seu poder com o apoio da burguesia até 1848, quando a Revolução de fevereiro declara a Segunda República.

Após um Governo Provisório e a eleição de uma Assembleia Constituinte, a partir do qual os conservadores ficaram no poder, Luiz Napoleão Bonaparte é eleito presidente em dezembro do mesmo ano e sagrado Imperador em 02 de dezembro de 1852, com o título de Napoleão III. Muitas foram as implicações e os envolvimento desse período político na vida de George Sand, em sua busca do que ela denominava de uma República Socialista.

4.1 PANORAMA DA LITERATURA FRANCESA NO SÉCULO XIX

Ao chegar a Paris em 1831 após deixar o Castelo de Nohant e o marido Casimir Dudevant com quem casara nove anos antes, Aurore Dudevant, nascida Amantine-Aurore-Lucile Dupin encontrou um ambiente de efervescência intelectual e política muito ao seu gosto de mulher inconformada com a liberdade unilateral do seu casamento.

Segundo o biógrafo André Maurois em *Lélia ou A vida de George Sand* “nessa época, a literatura não era menos revolucionária do que a política. Era o tempo das grandes estréias românticas, em que os demagogos desafiavam os burgueses” (MAUROIS, 1956, p. 107).

Maurois anota na mesma página que em fevereiro de 1831 surgiu *Notre Dame de Paris*, romance de Victor Hugo; Michelet publicou a sua *Introduction à l’Histoire universelle*; Buloz tornou-se diretor da *Revue des Deux Mondes* e mais tarde a atriz Marie Dorval encenou a peça *Antony*, de Alexandre Dumas, apologia do adultério e da bastardia.

Por outro lado, Hobsbawm (2005) observa em seu livro *A Era das Revoluções 1789-1848* que o florescimento das artes encontrou campo propício nesse período de revoluções, atraindo um público erudito em praticamente todos os países europeus.

Referindo-se ao caso especial da literatura, e dentro dela o romance, o autor afirma que “Provavelmente, nenhum meio século contém uma maior concentração de romancistas imortais: Stendhal e Balzac na França; Jane Austen, Dickens, Thackeray e as irmãs Brontë na Inglaterra; Gogol, o jovem Dostoievsky e Turguenev na Rússia” (HOBSBAWM, 2005, p. 353). Em relação à música cita Beethoven e Schubert, Mendelssohn, Schumann, Chopin e Liszt.

Nossa compreensão sobre a vida e obra de George Sand fica mais nítida quando nos deparamos com as definições do Romantismo, revolução cultural que excedeu os limites da literatura, tendo como antecessor o movimento literário alemão *Sturm und Drang* (1770) traduzido como *tempestade e ímpeto, tumulto e*

violência. Esse movimento, que pregava a volta às raízes da germanidade, rejeitando as teorias racionalistas da Ilustração (Aufklärung), era

o retorno ao irracionalismo, aos valores do espírito, ao sentimento, ao gosto da simplicidade e a conseqüente recusa da civilização, o pleno gozo da liberdade criadora, do gênio individual contra as regras clássicas, da intuição sobre a Razão, da inspiração sobre a erudição, do subjetivismo contra o objetivismo (MOISÉS, 2004, p. 435).

Difundindo-se na França através de Chateaubriand a partir de 1802, o Romantismo chega a Portugal em 1825 e ao Brasil em 1836 quando essa estética abre um novo ciclo de cultura e civilização, com a redução do poder monárquico em favor das monarquias constitucionais e das repúblicas.

E não era outro o momento de George Sand em Paris, convivendo com Victor Hugo, ícone do Romantismo; Stendhal, considerado o primeiro romancista a surgir no século XIX, (*O Vermelho e o Negro*, 1830; *A Cartuxa de Parma*, 1839); Balzac, considerado o criador do romance moderno com a sua *Comédia Humana* (1829-1850); Delacroix, autor do quadro *A liberdade guiando o povo* (1830), uma das principais obras de arte românticas; Flaubert, Zola, e tantos outros.

Rodeada por intelectuais, artistas e políticos, logo Aurore uniu-se a Jules Sandeau, jovem escritor iniciante como ela, do qual tomou de empréstimo parte do sobrenome. O pseudônimo George Sand, adotado a partir da publicação de *Indiana* em 1832, seu primeiro romance individual e de sucesso, teria sido uma forma de manter o anonimato como escritora, precavendo-se contra o preconceito com que era julgada na época, a obra literária feminina.

A necessidade de frequentar peças e reuniões literárias, em geral vedadas às mulheres e o desejo de ocultar sua verdadeira identidade levaram a autora a adotar, além do pseudônimo masculino a indumentária de rapaz, atitude que não era novidade na vida da senhora de Nohant. Ainda adolescente Aurore já caçava nas terras do castelo vestida de blusão e calças masculinas, acompanhada do seu preceptor Deschartres.

Observa-se na forma de esconder a identidade feminina sob a indumentária masculina que a autora antecipa as futuras teorias encontradas nas premissas de

feministas muito posteriores à sua época, especialmente os postulados da francesa Monique Wittig sobre a opressão das mulheres pelo contrato heterossexual, que estudamos no capítulo 3 desta tese.

Por outro lado, a leitura de *Histoire de ma vie* revela que esta decisão de Sand pode ter sido influenciada pela mesma atitude adotada por sua mãe, Sophie-Victoire Delaborde, figurante de teatro, que se vestia de rapaz na juventude, por motivos de economia. Foi ela quem relatou este fato a Aurore.

Quando eu era jovem e teu pai não conseguia dinheiro, ele imaginou me vestir de rapaz. Minha irmã fez o mesmo, e nós íamos por toda parte a pé com nossos maridos, ao teatro, a todos os lugares. Esta foi uma economia de metade das nossas despesas domésticas (SAND, 2004, p. 280).⁵

O biógrafo Claude Dufresne confirma esta impressão ao afirmar em seu livro *Appelez-moi George Sand*: “se a baronesa renuncia às *toilettes* femininas, é primeiro por economia” (DUFRESNE, 2004, p. 8). Sua nova forma de vestir também lhe abria as portas para lugares vedados às mulheres, como a plateia do teatro, numa época em que a elas só eram permitidos os camarotes ou balcões.

A inspiração nas ideias de igualdade e fraternidade de Rousseau, a lembrança das lições de Chateaubriand em seu *Génie du Christianisme*, em que a natureza era exaltada como forma de glorificar a Deus, a procura da verdade religiosa e a verdade social levaram a nova escritora a frequentar os meios políticos que aspiravam a uma república socialista, contrários ao regime monárquico de Luís Filipe, identificado com a burguesia.

O encontro com os estudiosos M. Lamennais, Pierre Leroux e Michel de Bourges trouxe algumas respostas para suas inquietações filosóficas. O primeiro, abade, filósofo e democrata, era considerado pela autora brilhante como o ouro e simples como a natureza. Pierre Leroux, autor da *Encyclopédie Nouvelle*,

⁵ [...] quand j'étais jeune et ton père manquait d'argent, il avait imaginé de m'habiller en garçon. Ma soeur en fit autant, et nous allions partout à pied avec nos maris, au theatre, à toutes les places. Ce fut une économie de moitié dans nos ménages.”

juntamente com Reinaud, era alvo de adoração, principalmente pelo fato de incluir em sua doutrina a igualdade entre os sexos no amor. Mas foi a Michel de Bourges, advogado republicano, seu mentor e amante, que Sand (1857) dedicou a carta VI de *Lettres d'un Voyageur*.

Nascida em berço de origem aristocrática pelo lado do avô paterno Maurice de Saxe e tendo como avô materno um vendedor de pássaros, a autora revelava, além da inclinação republicana, o desejo de igualdade, não só para as mulheres como para o povo francês. Segundo o biógrafo André Maurois, essa inclinação, tanto em relação à política, como em relação aos direitos femininos, era canalizada para a escritura dos seus romances, já que:

George Sand nunca pediu nem desejou para a mulher a *igualdade* política. Considerava as funções políticas incompatíveis com os deveres da maternidade [...] O que pedia para as mulheres não era o direito de sufrágio e de eleição, era a igualdade civil e a igualdade sentimental (MAUROIS, 1956, p. 311).

O direito à igualdade civil se reflete na escritura de ensaios políticos sobre a causa republicana, divulgados em jornais e revistas da época; a igualdade sentimental, em vários de seus romances, principalmente em *Lélia*, publicado em 1833, no qual a autora requisita, através da sua personagem, o direito feminino ao prazer e à paixão, o que, segundo Mona Ozouf, em *Les mots des femmes*, se aplica perfeitamente a ela (OZOUF, 1995).

Observamos opinião semelhante na crítica da historiadora Nicole Mozet, quando diz no seu *George Sand écrivain de romans* que “Sand preferiu o romance à tribuna”. Para a autora, “numa sociedade que confundia facilmente sexualidade feminina e prostituição, nenhuma mulher podia exaltar a liberdade sexual sem ser rejeitada” (MOZET, 1997, p. 91).⁶

Concordando textualmente com a opinião de Ozouf e em parte com a afirmativa de Mozet, não podemos deixar de compreender que, ao colocar não apenas em seus romances e memórias como nos seus artigos para jornais e

⁶ “Dans une société qui confondait aisément sexualité féminine et prostitution, aucune femme ne pouvait prôner la liberté sexuelle sans être mise au ban”.

revistas suas questões políticas e feministas, George Sand estava fazendo desses veículos *a sua tribuna*.

Em algumas fases da vida da senhora de Nohant, seu apelo político se tornou patente, notadamente a partir de 1848, quando passou a ser chamada de *A Musa da República*, ao escrever no *Bulletin de la République* defendendo a união entre socialistas e burgueses, depois da queda da monarquia de Luis Filipe.

Amiga dos membros do governo provisório como Louis Blanc, Lamartine, Ledru-Rollin, conclamava uma República socialista, antes das eleições gerais republicanas.

As eleições, se não fazem triunfar a verdade social, se são expressão dos interesses de uma casta, arrancada à lealdade confiante do povo, as eleições, que deveriam ser a salvação da República, serão sua ruína, não há dúvida alguma. Então haveria apenas um caminho de salvação para o povo, que fez barricadas; seria manifestar pela segunda vez a sua vontade e adiar as decisões de uma falsa representação nacional. Quererá a França obrigar Paris a recorrer a esse remédio extremo, lamentável? [...] Queira Deus que não! [...] (SAND apud MAUROIS, 1956, p. 323-324).

Esse pronunciamento de George Sand foi considerado incendiário por alguns leitores do Bulletin n° 16, mas a República socialista com a qual sonhara não se concretizou, e no dia 17 de maio de 1848, a senhora de Nohant volta aos seus domínios, dois dias depois de uma abortada insurreição popular em Paris.

Em junho do mesmo ano houve guerra civil e massacres sangrentos na capital da França e milhares foram deportados, inclusive amigos e companheiros da escritora, que se auto-exilaram: Pierre Leroux, Louis Blanc, Ledru-Rollin, Victor Borie.

Renunciando à política militante Sand volta à escritura de *Histoire de ma vie* e aos romances pastorais. Mas não deixou de pedir favores a Louis Napoléon Bonaparte, sobrinho de Napoleão, eleito Presidente da República: a clemência para seus amigos republicanos - socialistas. Conseguiu a liberdade de muitos

berrichões, como chamava os companheiros do Berry, e muitos auxílios para prisioneiros, doentes e suas famílias.

Figura 15– Sand na maturidade: a boa senhora de Nohant



Fonte: Uma grande idealista (2011)

Quando Louis Napoléon foi feito imperador em 05 de dezembro de 1852 com o título de Napoleão III pela quase unanimidade do país, deixou de vê-lo.

Mas voltemos nossa atenção para o papel de George Sand em relação à sua assinatura literária no contexto da escrita feminina na França. É o que pretendemos abordar no subcapítulo seguinte.

4.2 AMANTINE/SAND: preservando a identidade literária

Neste subcapítulo pretendemos observar a situação da mulher escritora no panorama literário da França, reforçando a ideia de que, ao adotar um pseudônimo masculino, Sand estava também querendo preservar a sua assinatura literária contra os preconceitos que ainda eram vigentes no país em relação à escrita da mulher.

Em seu livro *Les Ecritures Feminines*, a professora de literatura francesa Elyane Dezon-Jones afirma que desde o século XII, com Marie de France, as francesas escrevem “Para passar o tempo, por necessidade econômica, para se tornarem mulheres de letras, ‘imortais’ [...]”.⁷ (DEZON-JONES, 1983, p. 3).

A autora acrescenta que, mesmo sendo poetas e romancistas por derivação masculina, não se pode dizer que as francesas tenham aparecido no cenário literário apenas pelo viés da poesia e do romance.

E cita exemplos de mulheres que realizaram trabalhos críticos e artísticos como Marie de Gournay, como editora dos *Ensaíos* de Montaigne no século XVI, defensora dos diminutivos em francês e autora de um tratado sobre a questão da igualdade entre homens e mulheres; Madame de Grafigny, que na metade do século XVIII faz encenar a tragédia *Cénie*, de imenso sucesso; Olympe de Gouges, que à época da Revolução redige a *Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã* e, no século XIX, Madame de Staël, quando coloca as bases de uma nova teoria da crítica literária, além de Flora Tristan que escreveu *A União Operária*.

Da primeira metade do século XX a autora destaca Nathalie Sarraute como teórica do *nouveau roman* e Simone Weil e Simone de Beauvoir, como nomes que não podem ser esquecidos quando se fala em filosofia. Mas é no discurso de Marguerite Yourcenar, primeira mulher a se tornar membro da Academia Francesa, em 1981 - reconhecimento oficial da igualdade dos sexos em matéria

⁷“Pour passer le temps, par nécessités économiques, pour se rendre ‘imortelles’ femmes de lettres [...]”.

de literatura - que vamos encontrar as palavras que definem o papel de George Sand na literatura do país.

A acadêmica cita Madame de Staël, George Sand e Colette (apud DEZON-JONES, 1983, p.3) como mulheres que mereceriam ter a honra de ocupar este lugar, “ao ponto que eu estou tentada a me apagar, para deixar passar suas sombras”.⁸

Na opinião de Michelle Perrot, historiadora e professora emérita da Universidade Paris-VII, a celebridade de George Sand não está na sua ação política, mas na sua obra romanesca, a começar por *Indiana*, seu primeiro romance individual, que se tornou best-seller, rapidamente traduzido e difundido no estrangeiro. “Este livro chocou os contemporâneos pela energia de seu protesto e o vigor de suas evocações sobre a condição feminina” (PERROT, 2004, p. 25).⁹

Foi através de *Lélia*, seu segundo romance, que Sand ratificou sua assinatura literária como autora reconhecida no panorama da cultura nacional e internacional. Elogiada e criticada por sua irreverência às convenções da época, a narrativa apresenta os conflitos de uma mulher que vive uma busca frustrada da realização no amor carnal.

Com uma obra extensa e profícua difundida através de romances campestres, socialistas e sentimentais além de correspondências (26 volumes publicados por Georges Lubin a partir de 1964) e centenas de artigos em jornais, George Sand foi uma das primeiras mulheres escritoras do seu tempo, a publicar uma obra autobiográfica.

Mas seria esta obra *Histoire de ma Vie* realmente autobiográfica, de acordo com os conceitos aqui estudados sobre autobiografia e memória? É o que pretendemos discutir no próximo subcapítulo.

⁸ “au point que je suis tentée de m’effacer pour laisser passer leurs ombres”

⁹ Ce livre a frappé les contemporains par l’énergie de sa protestation et la vigueur de ses évocations sur la condition des femmes.

4.3 HISTOIRE DE MA VIE: autobiografia ou memória?

Figura 16; – Histoire de ma Vie: o testemunho de uma época



Fonte: Histoire (2011)

A obra *Histoire de Ma Vie*, narrativa escrita por George Sand em dois períodos de sua vida (1847/48) foi publicada primeiro em folhetins no jornal *La Presse*, de outubro de 1854 até agosto de 1855 em 138 números e depois em livro com vinte volumes, pelo editor Victor Cadot em 1854-1855.

O folhetim era a forma que as mulheres encontravam de obter espaço para divulgar suas idéias, concorrendo com os homens em um veículo que propiciava uma divulgação muito superior à publicação de livros.

No artigo Os Folhetins Femininos Franceses no Século XIX: entre Ética e a Estética,(s/d) Luzilá Gonçalves Ferreira faz uma análise sobre os folhetins publicados nos jornais daquele período, destacando a intenção feminina de criar “um espaço de luta, um lugar de palavra para as mulheres”.(FERREIRA, s/d, p.182). E cita *La Citoyenne*(A cidadã), *La Femme*(Jornal littéraire, scientifique et

artistique), La Gazette des Femmes(Revue du Progrès des Femmes dans les Beaux-Arts et la Littérature , l'Enseignement et la Charité, la Musique et le Théâtre) l'Union des Femmes (A União das Mulheres), como veículos que publicam folhetins baseados no quotidiano feminino.

No caso de George Sand, a publicação do romance- folhetim em jornais que abrangiam o mundo masculino já era um segundo passo que assegurava a presença feminina ao lado de autores que escreviam para as grandes massas, como Balzac e Dumas, nos quais a autora já não escrevia apenas sobre o quotidiano das mulheres, mas com intenções literárias.

Em Sand, o mundo feminino toma os tons de contestação que conhecemos: é uma voz que vem lançar uma pedra no lago aparentemente calmo da família, que grita a injustiça das leis e dos costumes, que defende o direito à paixão fora do casamento, o direito de viver sua vida segundo seu coração e sobretudo o direito à igualdade. (FERREIRA, s/d, p. 184)

Fazendo um parêntese e trazendo o tema dos folhetins para a contemporaneidade, não poderíamos deixar de observar a analogia existente entre a história contada em capítulos, iniciada no século XIX, com as novelas de televisão, narrativas que, baseando-se em assuntos do cotidiano, prendem , dia a dia, a atenção da “massa” da população. Exemplos semelhantes são oferecidos através dos seriados sobre temas específicos, exibidos na TV por assinatura, já para um público diferenciado, e, no cinema, notadamente dirigidos ao público jovem.

A segunda edição de *Histoire de ma vie*, em 10 volumes, coube à Editora Michel Lévy em 1855-1856. Após a morte da autora foi publicada uma edição em 1876 em quatro volumes, revista, ampliada e comentada por Calmann-Lévy.

A edição que pretendemos analisar neste estudo foi retomada desta última e organizada, apresentada e comentada pela especialista em literatura do século XIX Brigitte Diaz. Editada pela Librairie Générale Française em 2004, está dividida em cinco partes, com 863 páginas e um total de 72 capítulos.

Faremos referência também à edição 1949 das Éditions Stock, adaptada por Noelle de Roubaud, com prefácio de Jérôme e Jean Tharaud.

O título *Histoire de ma Vie* sugere uma obra puramente autobiográfica, mas não é o que se pode observar após uma análise mais apurada à luz das teorias sobre autobiografia e memória aqui estudadas. Mais da metade da narrativa se refere à origem, infância e adolescência de Sand, com grande riqueza de detalhes e foco na vida da autora, o que caracterizaria uma autobiografia, segundo os postulados de Philippe Lejeune.

No entanto observamos que em vários capítulos do livro a narrativa desvia o foco de detalhes já reconhecidos sobre a vida da autora para privilegiar pessoas e fatos do momento histórico em que vivia Sand na França, na segunda metade do século XIX.

Observa-se que a escritora, narrando em primeira pessoa, evita escrever sobre algumas circunstâncias de sua vida pessoal, principalmente em relação à vida amorosa, quando fatos mais detalhados sobre o assunto encontram-se na sua vasta correspondência publicada em jornais femininos e posteriormente em volume com o título *Lettres d'un Voyageur*.

É o que anuncia o prefácio de *Histoire de Ma Vie*, de Jérôme e Jean Tharaud, adaptação de Noelle Roubaud, publicado em 1949 por Éditions Stock:

em *História da Minha Vida* não se deve procurar com efeito uma autobiografia verdadeira: as datas e a sucessão de fatos não são verdadeiramente respeitados, e George Sand projeta sobre todas as coisas que ela conta os sentimentos que a animam quando ela escreve (SAND, 1949, p. 7, tradução nossa).

Ao estudar a obra sandiana nota-se a extrema liberdade de criação que caracterizava o Romantismo da época, liberdade da qual Sand lançou mão, não apenas na narrativa de *Histoire de ma Vie*, como em sua obra romanesca, muitas vezes provocando escândalo entre o público conservador.

Alguns trechos de *Histoire de ma Vie* mostram o descompromisso da autora com os fatos reais da sua existência quando apresenta figuras como Jules Sandeau, Chopin, Musset e Michel de Bourges como amigos, quando é sabido através dos seus biógrafos, que a autora manteve relacionamento amoroso com

todos. Segundo Jérôme Tharaud e Jean Tharaud (1949, p. 13) “na vida ela ousou tudo; na confiança não ousou nada”.

Quando viajou a Veneza com Alfred de Musset onde o escritor ficou à beira da morte com febre tifóide, Sand fez uma narrativa da sua dedicação ao escritor, com quem já vivia em Paris, como se ele fosse apenas um amigo, pelo qual tinha grande respeito e consideração.

Este não foi somente o respeito devido a um belo gênio que me inspirava por ele uma grande solicitude e que me dava, a mim tão doente também, forças inesperadas. [...] Eu passei dezessete dias à sua cabeceira sem ter mais que uma hora de descanso por dia. (SAND, 1949, p. 310).¹⁰

Com a volta de Musset a Paris - a primeira das inúmeras separações com futuras reconciliações do casal - Sand assume o relacionamento com o médico veneziano Pietro Pagello, que havia tratado da doença de Musset. Na sua permanência de oito meses em Veneza, dedicou-se a escrever o romance *Jacques* e as primeiras *Lettres d'un Voyageur*, doze cartas cuja narrativa perpassa várias ocasiões da vida da autora, mesclada com elementos ficcionais.

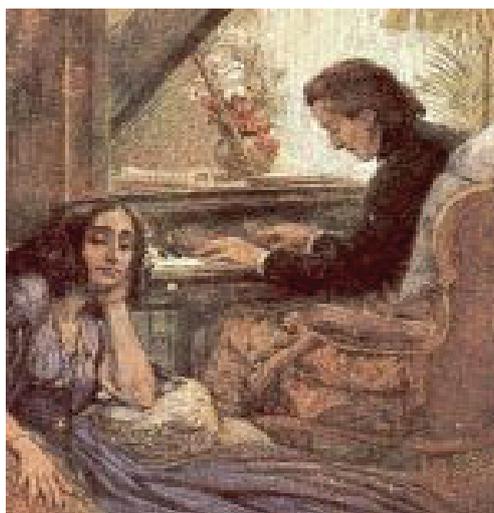
Sobre Frederick Chopin, famoso compositor polonês com quem manteve nove anos de convívio amoroso (1838-1847), a maior parte deles no castelo de Nohant, a autora foca seus relatos em episódios nos quais ela se dedicava à saúde do músico, constantemente perseguido pela tuberculose. A viagem que fizeram a Maiorca, junto com os filhos de Sand nos primeiros anos da relação, foi apresentada com esse tom de narrativa:

O pobre grande artista foi um doente detestável. O que eu temera, não totalmente, infelizmente aconteceu. Ele desanimou de uma maneira completa. Suportando o sofrimento com suficiente coragem ele não podia vencer a inquietude de sua imaginação. O claustro era para ele pleno de terrores e de fantasmas, mesmo quando ele se portava bem. [...] Ao retornar de minhas explorações noturnas nas ruínas com meus filhos eu o

¹⁰ Ce ne fut pas seulement le respect dû à un beau génie qui m’inspira pour lui une grande sollicitude et qui me donna , à moi très-malade aussi, des forces innatendues; [...] Je passai dix-sept jours à son chevet sans prendre plus d’une heure de repos sur vingt-quatre.

encontrava, às dez horas da noite, pálido diante do seu piano, os olhos desvairados e os cabelos como erguidos sobre a testa. Ele passava alguns instantes para nos reconhecer. [...] Foi lá que ele compôs as mais belas de suas curtas páginas que ele intitulava modestamente de prelúdios (SAND, 1949, p. 329-330, tradução nossa).

Figura 17 – Sand e Chopin, por Delacroix



Fonte: George (2011a)

Observa-se ainda na narrativa de *Histoire de Ma Vie* que a autora evitou o relato íntimo da sua relação com o barão Dudevant, com quem casou em 1822 e do qual se separou oficialmente em 1836 depois de longa querela judicial. Poucas páginas são dedicadas a comentários sobre a vida do casal no castelo de Nohant, herdado da avó paterna da autora. Ao referir-se a Dudevant a escritora prefere contar fatos sobre sua administração do castelo ou ao seu comportamento de eterno caçador, nas viagens que fizeram juntos antes da separação (SAND, 1949).

É a partir da quarta parte, capítulo XII, (edição 2004) que a autora parece romper deliberadamente o pacto autobiográfico postulado por Lejeune, deixando de focar a narrativa sobre sua vida pessoal:

eu devo esboçar rapidamente esses dias de retiro e de aparente inação. Não que eles não sejam cheios de lembranças; mas a ação da minha vontade as fez tão interiorizadas e minha personalidade as apagou tão bem, que eu não teria a contar

senão a história dos outros em torno de mim; e este é um direito que eu não creio ter a não ser dentro de certos limites, sobretudo no que diz respeito a certas pessoas (SAND, 2004, p. 559).¹¹

Dessa forma a autora estaria praticamente justificando a sua reserva ao deixar de entrar em detalhes sobre a sua intimidade amorosa, não apenas com o seu marido, mas em relação aos muitos amantes, platônicos ou não, que ela teve antes e depois da sua separação litigiosa de Dudevant.

É assim que a autora foca a narrativa de *Histoire de ma Vie* na descrição da vida e obra de personalidades do mundo artístico, literário e político da França no século XIX como Balzac, Victor Hugo, Delatouche, Lammenais, Leroux, Saint-Beuve, Delacroix, Sthendal, entre outros.

Esses amigos eram considerados por Sand como uma parte essencial da verdadeira história do seu desenvolvimento moral e intelectual, numa época de engajamento dos intelectuais franceses no debate público, ao qual a autora não se furtou.

Delacroix foi um dos meus primeiros amigos no mundo dos artistas, eu tive a felicidade de contar sempre com ele entre meus velhos amigos [...] Para mim, ele é o primeiro mestre desse tempo, e, relativamente aos do passado, ele ficará como dos primeiros na história da pintura (SAND, 1949, p. 311).

A amizade com Balzac começou antes de o romancista conquistar a fama, amizade que resistiu às diferenças de concepção que os dois autores tinham a respeito das teorias do romance. Enquanto Sand idealizava suas personagens, Balzac pintava suas cenas com realidade.

Sobre o autor da *Comédia Humana*, Sand afirma:

Balzac, com tempo, me fez compreender, pela verdade e a força de suas concepções, que se podia sacrificar a idealização do

¹¹ J'ai dû esquisser rapidement ces jours de retraite et de apparent inaction. Ce n'est pas qu'ils ne soient remplis pour moi de souvenirs.; mais l'action de ma volonté y fut tellement intérieure et ma personnalité s'y effaça si bien, que jê n'aurais à raconter que l'histoire des autres autour de moi; et c'est un droit que je ne crois avoir que dans des certaines limites, surtout à l'égard de certaines personnes.

sujeito à verdade da descrição, à crítica da sociedade e da humanidade mesmo [...] quando me dizia: Você procura o homem tal qual ele deveria ser; eu o prendo tal qual é. Os dois caminhos conduzem ao mesmo fim (SAND, 1994. p. 302).

Victor Hugo, autor do romance *Os Miseráveis* (1862) personalizando em Gravoche os meninos de rua de Paris, era o ícone do Romantismo, cercado pelo Cenáculo, grupo de intelectuais que se reuniam em torno do romancista, endeusando suas produções artísticas e literárias.

À constelação de amigos que a rodeavam não faltavam os eternos confidentes como Saint-Beuve, Flaubert, Liszt, Condessa Marliani, Marie Dorval, com os quais mantinha extensa correspondência, principalmente com os dois primeiros.

Apesar das suas características memorialísticas não se pode deixar de observar o forte componente familiar que a autora deixou entrever na narrativa de *Histoire de ma Vie* principalmente no que se referia aos seus filhos: Maurice, com quem se identificava e mantinha sólidas relações de amor materno, e Solange, a filha com quem manteve uma relação conflituosa.

A escritora francesa Nicole Mozet, especialista na obra sandiana diz em seu livro *George Sand, écrivain de romans* que o texto de *Histoire de ma vie* “foi para a escritora a ocasião de colocar pontes, não somente entre o passado e o presente, mas ainda entre sua identidade privada, sua filiação familiar e o futuro histórico de seu século” (MOZET, 1997, p. 14).

Reconstituindo todo um período histórico marcado pelo Iluminismo e pelas revoluções políticas na França, com a instalação da República e a derrubada da monarquia, Sand aproxima *Histoire de Ma Vie* de um livro de Memórias, como lembram as teorias de Agostinho (XI, 18, 23).

ainda que se narrem os acontecimentos verídicos já passados, a memória relata, não os próprios acontecimentos que já decorreram, mas sim as palavras concebidas pelas imagens daqueles fatos, aos quais, ao passarem pelos sentidos, gravaram no espírito uma espécie de vestígio (AGOSTINHO apud GAGNEBIN, 1997 p. 75).

O realce da face pública na obra sandiana é destacado pela historiadora Michelle Perrot no livro: *George Sand, Politiques et polémiques*. Em entrevista a Pierre Marc de Biasi, no *Magazine Littéraire* a autora justifica a publicação deste livro afirmando que a correspondência de Sand, que atravessa o século, é um documento fabuloso como escritura da História.

“Ela não escreve ‘romances históricos’ propriamente ditos. Barbès tinha desejado que ela fizesse uma *Joana d’Arc*, mas ela lhe respondeu: “eu não faço romances de História, eu escrevo romances **na** História” (PERROT, 2004, p. 25, grifo nosso).¹²

Ao encerrar a narrativa de *Histoire de ma Vie*, a autora aparentemente “justifica” a ausência do relato de fatos mais íntimos de sua vida. “Eu contei ou fiz pressentir de minha existência tudo o que nela entrou pela minha vontade, ou tudo o que nela se encontra atraído por meus instintos [...] é tudo o que eu queria e devia dizer”.¹³(SAND, 1949, p. 345).

Levando em consideração a teoria de Philippe Lejeune (1996) sobre *autobiografia* e a de Costa Lima sobre *memória* (2000), concluímos que *Histoire de ma vie* pode ser considerada uma *narrativa de memórias*, de acordo com o conceito de Costa Lima(2000), a saber: “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”.

Para o autor as memórias se diferenciam da autobiografia pelo realce da face pública da experiência de vida de alguém, seja o próprio autor, seja um terceiro.

Dessa forma concluímos que, mesmo referindo-se a situações familiares e de sua própria vida, George Sand mantém o foco da narrativa sobre os fatos

¹² Elle n’écrit pas de “romans historiques” à proprement parler. Barbès aurait bien aimé qu’elle fit une Jeanne d’Arc, et elle lui avait répondu: “Je ne fais pas des romans de l’Histoire, j’écris des romans dans l’ Histoire”.

¹³ J’ai raconté ou fait pressentir de mon existence tout ce qui y est entre par ma volonté, ou tout ce qui y est trouvé attiré par mes instincts [...] C’est tout ce que je voulais et devais dire.

relacionados à história política e cultural da França no século XIX, omitindo detalhes de comprovado domínio público, em relação à sua própria existência.

Respondendo à pergunta inicial do capítulo acreditamos que em *Histoire de ma vie*, nem sempre a arte imita a vida, o que nos permite considerar que esta obra memorialística tem o mérito de representar o testemunho de uma época

4.4 LETTRES D'UN VOYAGEUR: quando a verdade aparece

Para preencher as “omissões” autobiográficas ocorridas na narrativa de *Histoire de ma vie* é necessário pesquisar a obra sandiana *Lettres d'un Voyageur*, coleção de doze “cartas” privadas e públicas, escritas entre 1834 e 1836 e publicadas em volume em 1837, tendo como personagem principal, um ser metafórico, o viajante.

As *Lettres* são temáticas, desde a *Lettre I*, que coincide com a ocasião em que Sand se separa de Musset, na Itália, até a *Lettre XII*, endereçada ao crítico literário Jean-Marie Nisard, que a acusara de negar a instituição do casamento em seus romances.

Algumas das Cartas foram publicadas em 1836 com uma escritura nitidante pessoal em revistas femininas como a *Revue des Deux Mondes*, a exemplo das *Lettres IV* (datadas de 1834, destinadas aos amigos Jules Néraud e François Rollinat), *Lettres VI*, (1835) dirigidas a *Everard*, pseudônimo de Michel de Bourges e as *Lettres IX* (1836, a Jules Néraud). Nessa época Sand vivia um período tumultuado durante o processo de separação judicial de Casimir Dudevant, tendo seu amante Michel de Bourges como advogado de defesa.

Após a separação as cartas foram publicadas junto com as demais, com uma enunciação masculina, representando um atestado do estatuto literário da autora. Nas *Lettres VI*, dirigidas a *Everard*, pseudônimo de Michel de Bourges, citadas na edição comentada de *Histoire de ma vie* (2004), Sand fala sobre a doutrina do advogado contra a política de Louis - Philippe.

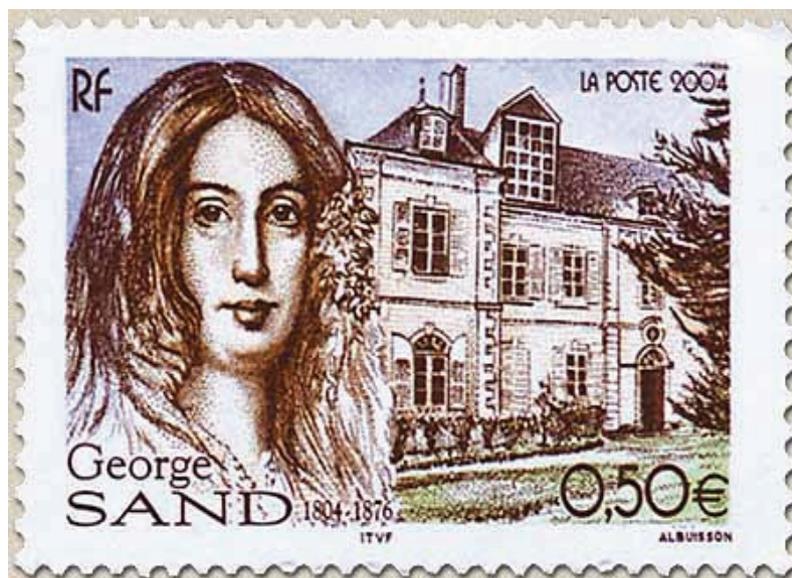
Apesar de ser uma republicana convicta e amar Michel com paixão, a autora refutava a forma, segundo ela, de apologia do terrorismo adotada pelo

amante. “Apesar de seu carisma, os três amigos ficam muito reservados com respeito às utopias políticas de *Everard*, que faz a apologia do terrorismo” (SAND, 2004, p. 733).

Através das cartas a Néraud e Rollinat a autora faz um apelo para que esse diálogo não seja interrompido, possibilitando a permanência de sua escritura, apesar das crises pelas quais passava nesse período de sua vida, o que nos faz observar que George Sand, tentando omitir fatos de sua vida pessoal em *Histoire de ma vie*, colocou-se abertamente em exposição com a publicação das *Lettres d'un Voyageur*.

No próximo capítulo estudaremos obra de Luzilá Gonçalves Ferreira, não sem antes fazer uma pesquisa sobre o Romantismo e a evolução do romance, o romance moderno, as questões sobre o ponto de vista e o fluxo da consciência e o romance histórico.

Figura 18 – Selo comemorativo em homenagem a Georg Sand



Fonte: George (2011b)

5 LUZILÁ GONÇALVES FERREIRA: uma vida em Romance

Antes de situar a obra de Luzilá Gonçalves no contexto literário brasileiro, precisamos recuar no tempo, lançando um olhar sobre o Romantismo e a evolução do romance, o romance brasileiro de autoria feminina, além das questões sobre o ponto de vista na narrativa.

5.1 O ROMANTISMO E A EVOLUÇÃO DO ROMANCE

Iniciamos nossas considerações sobre a teoria do romance com a definição de E. M. Forster, resumida 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 [...] uma personagem num livro é real quando o romancista sabe tudo a seu respeito: neste sentido a ficção é mais verdadeira que a história, pois vai além dos fatos comprovados (FORSTER, 1969, p. 48).

Partindo das considerações de Forster apresentamos um roteiro sobre o desenvolvimento do gênero romance, originado da transformação da epopéia, tendo passado por várias reformulações desde o *Quixote* de Cervantes no século XVII, procurando dar ênfase ao aspecto formal e à individualidade do autor, em busca de uma totalidade, assim descrita pelo teórico húngaro Georg Lukács, em *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).

Observamos que Lukács bebeu na fonte da obra *Estética*, de Hegel para formular sua teoria, na qual o também filósofo alemão faz referência à obra épica como *A Bíblia de um povo*, quando esta exprime de modo poético a consciência ingênua de uma nação, acrescentando que esta *totalidade* originária na forma épica não exclui a *unidade* imediata do sentimento e da ação entre os fins interiores e as contingências de eventos exteriores.

Considerado por Hegel “a moderna epopéia burguesa,” o romance se coloca no lugar da epopéia, apresentando várias de suas características, entre elas a totalidade e a exposição épica de eventos, porém “sem o estado de mundo originariamente poético, do qual nasce a epopéia propriamente dita” (HEGEL, 2004, p. 92).

Apresentando uma linguagem em prosa, forma de linguagem que substitui a poesia, o gênero assume um papel de maior adequação à estética da modernidade do século XIX que valoriza as formas breves, enquanto a epopéia declina e se torna, para alguns, incompatível com essas novas propostas.

5.2 O ROMANCE MODERNO: uma rebelião a partir de 1920

A teoria de Lukács, depois reformulada pelo autor, que chegou a prever a morte do romance, revelou-se fonte de referência para outros estudiosos, entre eles o filósofo e sociólogo da Escola de Frankfurt, Theodor Adorno e o marxista Lucien Goldmann.

Para Adorno (2003, p. 55), o romance é a forma literária específica da burguesia, opinião anotada em seu livro *Notas de Literatura*, quando 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”.

As palavras do autor se referem ao romance moderno, uma rebelião - a partir da década de 1920 - contra o romance realista-naturalista. Adorno cita James Joyce como 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 que revela grande susceptibilidade contra a forma do relato, quando afirma que:

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 (ADORNO, 2003, p. 59).

Para Adorno, além de caracterizar o desaparecimento do romance tradicional, essa forma de narrativa vai alterar a distância estética entre autor e leitor, pelo fato de o comentário em Proust estar tão intimamente ligado à ação, que a distinção entre ambos desaparece.

Baseado na teoria dos estudiosos franceses Nathalie Sarraute e Robbe Grillet sobre o *Nouveau Roman*, o teórico belga Lucien Goldmann (1976) constatou a inevitabilidade do desaparecimento do “herói problemático” e o consequente desaparecimento do romance, em estudos realizados na década de 1960.

Em *A Sociologia do Romance*, Goldmann considera dois grandes períodos na história das formas romanescas:

aquele que caracterizarei de boa vontade pela dissolução do personagem e no qual se situam obras extremamente importantes, tais como as de Joyce, Kafka, Musil, *A Náusea*, de Sartre, *O Estrangeiro*, de Camus, e, muito provavelmente, como uma de suas manifestações mais radicais, a obra de Natalie Sarraute; o segundo, que começa apenas a encontrar sua expressão literária e de que Robbe Grillet é um dos representantes mais autênticos e mais brilhantes, sendo precisamente aquele que marca o aparecimento de um universo autônomo de objetos, com sua própria estrutura e suas leis, e através do qual só se pode ainda exprimir, em certa medida, a natureza humana (GOLDMANN, 1976, p. 180).

Já Férénc Fehér, pertencente a um grupo de intelectuais dedicados ao renascimento do marxismo, propõe, em 1972, uma nova teoria, em sua obra *O romance está morrendo?* Para o autor o gênero romance 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 (FEHÉR, 1972, p. 82, grifo do autor).

Fehér acredita que 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’” (FEHÉR, 1972, p. 83).

A teoria de Fehér vai ao encontro de uma realidade que assegura a permanência do romance como gênero que “não morre”, quando passa por transformações ao longo da história sem perder a sua capacidade de ressurgir através de seus vários subgêneros.

Assim, o leitor vai encontrar essa diversidade na obra romanesca partindo dos romances de cavalaria, cotejando o romance de aventuras, o picaresco, o romance psicológico, romance histórico, romance de educação, o policial, o folhetim, o romance de ficção, que convivem e se alternam, adaptando-se às novas formas de comunicação.

Antes de encerrar este subcapítulo é preciso acrescentar a opinião de Walter Benjamin, sobre a questão da narrativa. Em *O Narrador*, o autor considera que:

a marca mais remota de um processo em cujo término se situa o declínio da narrativa é o advento do romance na Era Moderna e o que separa o romance da narrativa(e do gênero épico em sentido mais estrito) é sua dependência essencial do livro, quando sua difusão só se tornou possível com a invenção da imprensa (BENJAMIN, 1985, p. 59-60).

Concordamos com Benjamin quando o autor dá à narrativa uma dimensão autobiográfica ao afirmar que o narrador colhe o que narra na experiência, própria ou relatada. E transforma isso outra vez em experiência dos que ouvem sua história. Dando prosseguimento ao nosso estudo ,passemos ao próximo segmento no qual abordaremos as questões do ponto de vista e do fluxo da consciência, temas importantes para a análise das obras em estudo nesta tese.

5.3 AS QUESTÕES DO PONTO DE VISTA E O FLUXO DA CONSCIÊNCIA: uma quebra de paradigmas no romance moderno

Datada dos prefácios do escritor norte-americano Henry James aos seus próprios livros, no final do século XIX e início do XX, a questão do ponto de vista ou foco narrativo vem sendo abordada por vários autores, levando em consideração a relação entre ficção e realidade e a necessidade da *verossimilhança* nos textos narrativos.

Segundo Wallace Leal Rodrigues tradutor do romance de James *The Turn of the Screw*, sob o título *Os Inocentes*, esses prefácios foram reunidos num volume intitulado *The Art of Novel*, no qual o autor destaca três elementos: o estudo do processo de criação, a forma pela qual chegou a escrever histórias e as associações pessoais despertadas por uma nova leitura de sua própria obra (RODRIGUES, 1980).

James considerava que, para ser verossímil, a narrativa não deveria ser em primeira pessoa, sugerindo como ideal um ponto de vista único, sem interferências que comentam e julgam pelas digressões que desviam o leitor da história. O autor adotou a cidadania britânica em 1915 durante a Primeira Guerra Mundial, por não aceitar a neutralidade inicial do Presidente Wilson.

Considerada um elo entre a cultura da Europa e dos Estados Unidos, a obra de James prima pela originalidade e nova forma artística que introduziu na narrativa e estética do romance, na qual o autor faz surgir o enredo através do reflexo dos acontecimentos na consciência dos personagens.

Transitando entre a Europa e os Estados Unidos desde a adolescência, o autor iniciou-se nas letras através da publicação de contos, passando a escrever romances a partir de 1874, quando publicou *The American*, considerado seu primeiro romance importante. A partir de então é extensa a produção do escritor entre contos e romances, até que a partir de 1900 envereda pelo campo da literatura de ficção.

Rodrigues (1980) considera que entre 1900 e 1904 o autor escreveu seus três maiores romances: *The Ambassadors*, *The Wings of the Dove* e *de Golden Bowl*. Nos dois primeiros analisa dramas humanos dentro dos grandes sistemas sociais: em *The Golden Bowl* - resultado definitivo de seu método de narração indireta - aborda o adultério.

O crítico inglês Percy Lubbock no seu livro *A Técnica de Ficção*, ao analisar entre outras obras o romance *Os Embaixadores*, de James, revela que este foi o primeiro autor de ficção que usou todas as possibilidades do método dramático, com sentido e profundidade.

Segundo Lubbock (1976), no referido romance o autor se coloca de parte e deixa que o pensamento do personagem principal (Strether) conte a própria história.

“O mundo do pensamento silencioso está aberto e, em vez de dizer ao leitor o que ali aconteceu, o romancista se utiliza do aspecto e do comportamento da mente como o veículo de apresentação da história” (LUBBOCK, 1976, p. 100).

Dessa forma só é mostrado ao leitor o que representa o ponto de vista do personagem, a sua visão de acordo com o que lhe toca os sentidos, quando Henry James, através do seu método, assegura o efeito dramático da narrativa.

Lubbock (1976, p. 116) considera que, em parte alguma, a não ser nos últimos romances de Henry James, um tema pictórico é assim entregue, em sua inteireza, ao método do drama, “de modo que se evite, praticamente de todo, a intervenção de um olho vidente e de uma mão entre o leitor e o tema”.

O crítico inglês concorda com James em relação à utilização desse ponto de vista, ao opinar que será melhor dispensar, praticamente de todo, a intervenção de um olho vidente e de uma mão entre o leitor e o tema, preferindo a visão direta do assunto.

E cita *Os Embaixadores* como uma obra na qual a história se ocupa do impacto da experiência sobre a mente do personagem, acentuada e elevada às alturas do drama, já que, tanto quanto o ator no palco, o pensamento tem seus gestos reveladores e seus olhares eloquentes. E apesar disso, não é um tema

dramático, embora a história, expressa através de olhares e gestos reveladores, representando-os, passa a ser uma história que, à sua maneira, é efetivamente um drama.

Lubbock acrescenta em suas considerações que o ponto de vista fornece apenas uma norma geral, decidindo sobre a aparência de que se revestirá a história como um todo, concluindo que cada escritor usa o método que mais lhe convém. Em sua opinião, ao analisar uma obra, cabe ao crítico chegar a um certo número de induções em relação às propriedades relativas da cena, ao incidente dramatizado, ao incidente descrito, à impressão panorâmica, entre outros.

O autor considera que, sendo o primeiro dos incidentes dramáticos, a cena é sem dúvida o mais importante, o que faz parecer todos os outros efeitos subordinados à cena de um modo geral. “Está visto que, na cena, não se pode resumir o tempo nem o espaço; ou melhor, na medida em que aparece aos olhos do leitor, ela exhibe a totalidade do tempo e do espaço que ocupa” (LUBBOCK, 1976, p. 164).

Na opinião do crítico a narrativa indireta produzirá, com muito mais economia, o efeito de distâncias maiores e de períodos mais longos, de forma que umas poucas frases, reportando-se a um incidente anterior, transmitirão o sentido de suas dimensões, em que a cena dramatizada pode cobrir muitas páginas. E cita *Madame Bovary*, de Flaubert, como um livro em que há cenas dramáticas nas quais todas as suas partes são ativas, marcando e afirmando as linhas estruturais da história.

Para Lubbock (1976, p. 166), a história, centralizada na consciência de alguém, filtrada através de um espírito modelado e constituído - e não vertida no livro diretamente da mente do autor, “toma o seu lugar como uma história dramaticamente descrita, e como uma história, por isso mesmo, de substância mais robusta do que um simples relato desprovido de dramaticidade”.

Lígia Chiappini Moraes Leite, em seu ensaio *O Foco Narrativo*, apresenta a objeção de vários autores e até romancistas à teoria de Lubbock, cuja posição,

segundo a autora, teria sido considerada por alguns como, “além de parcial, polêmica e um tanto dogmática” (LEITE, 2001, p. 16).

Segundo a autora, E. M. Forster (1969) se mostra contrário à afirmação de Lubbock de que o expediente fundamental da arte na ficção seja o *ponto de vista*, combatendo o seu normativismo, principalmente no que se refere à condenação do narrador que interfere na narração, ou às mudanças do ponto de vista num mesmo romance.

Outro romancista apontado pela oposição à teoria de Lubbock seria Edwin Muir, que vê o autor como parcial quando considera o ponto de vista como a forma romanesca por excelência. Wayne C. Booth é citado por Leite como o mais contundente dos críticos de Lubbock, ao considerar que há inúmeras maneiras de contar uma história, e que a escolha desses modos vai depender dos valores a transmitir e dos efeitos que se busca desencadear.

Concluindo sua pesquisa, Leite (2001) acredita que os estudos sobre o foco narrativo não se resumem apenas a uma questão técnica, embora, em sua opinião, sejam frequentemente tratados como tal pelos teóricos do ponto de vista.

A autora aponta três pontos que considera principais na narrativa:

a) o Narrador é um, entre os vários elementos com os quais se articula, orgânica e especificamente, na composição das obras singulares; daí o esforço de não utilizar os trechos de ficção citados como meros exemplos de categorias, mas de comentá-los de forma um tanto ampla, num convite ao leitor para que avance mais fundo nas trilhas da interpretação e análise.

b) a técnica na ficção está intimamente relacionada com os problemas ideológicos e epistemológicos;

c) por isso mesmo, ao discutir questões de técnica narrativa, como é o caso do foco, acabamos voltando aos grandes e eternos problemas: da representação, dos encontros e desencontros entre ficção e realidade, do velho parentesco da literatura com a História (LEITE, 2001, p. 86);

Anotamos ainda a respeito do ponto de vista a classificação de Brooks e Warren, considerada por Alfredo Leme Coelho de Carvalho a mais simples e clara, assim apresentada:

a) o *personagem principal que conta sua própria história*, denominado por Carvalho de “narrador- protagonista”.

b) *personagem-observador, que participa mais ou menos da ação*;

c) *autor-observador*, que apenas apresenta os fatos externos e os eventuais diálogos, sem penetrar na mente dos personagens para fazer suas descrições;

d) *autor onisciente ou analítico*, através do qual o autor penetra na mente dos personagens, desvendando os seus pensamentos e sentimentos (BROOKS; WARREN apud CARVALHO, 1981, p. 3-5).

As duas primeiras classificações de Brooks e Warren se referem à narrativa em primeira pessoa, enquanto as duas últimas às narrativas em terceira pessoa. Carvalho propõe um acréscimo a esta última classificação: *onisciência neutra ou objetiva e onisciência crítica ou interpretativa*. No primeiro caso o autor onisciente apenas relata os pensamentos, sentimentos e fatos - exemplo citado: *Madame Bovary*, de Flaubert.

No segundo caso, não só faz o relato como também faz comentários sobre ele. Exemplo citado: *O Romance de um Homem*, de Camilo Castelo Branco.

A especialização de um determinado foco narrativo na apresentação da obra ficcional, o método do *fluxo da consciência*, é definida por Carvalho como “a apresentação idealmente exata, não analisada, do que se passa na consciência de um ou mais personagens” (CARVALHO, 1981, p. 51).

Podemos observar indícios da técnica do fluxo de consciência na obra de Virgínia Woolf, quando a autora escreveu *O quarto de Jacob* (1922), técnica que continuou nos romances *Mrs. Dalloway* e *Passeio ao Farol*, ainda com a presença de um fio narrativo, que se dilui em *As ondas* e *Entre os atos*, como também em *Orlando*. Narrado através de seis solilóquios, *As Ondas*, pode ser considerado como um bom exemplo da técnica que a autora rejeitou de Joyce, mas depois aproveitou para ousar com uma linguagem de ruptura dos padrões usuais da literatura.

Embora conserve a sintaxe de pontuação, não se pode deixar de ver Joyce nesses solilóquios, nesses “aparentes” diálogos que o leitor tenta vislumbrar no

fluxo da consciência de cada um dos “narradores”, três homens e três mulheres. A parte inicial é uma descrição do autor onisciente, uma das formas do monólogo interior, onde o autor usa a sua própria linguagem e não o estilo peculiar do personagem.

Essa descrição, que vai do nascer ao fim do dia, através da projeção do sol sobre o movimento incessante das ondas, representa a metáfora da vida e da morte, que se alternam num movimento sem fim. É uma espécie de introdução poética e descritiva, grafada em itálico, iniciando na página 07 e ressurgindo como entremeio aos solilóquios em várias páginas da obra.

A cada uma das dez “interferências poéticas” do autor onisciente observa-se a progressão do tempo através da descrição da posição do sol e do movimento das ondas, e a sua conseqüente influência sobre a natureza circundante.

Fragmentos:

O sol ainda não nascera. O mar não se distinguia do céu, exceto por estar um pouco encrespado, como um tecido que se enrugasse. Gradualmente, conforme o céu alvejava, uma linha escura assentou-se no horizonte, dividindo o mar e o céu, e o tecido cinza listrou-se de grossas pulsações movendo-se uma após outra, sob a superfície, peseguindo-se num ritmo sem fim [...] (WOOLF, 1980, p. 7).

O sol declinara. Não se distinguiam mar e céu. As ondas, ao quebrarem, derramavam na praia seus leques alvos, enviavam alvas sombras para o recesso das cavernas sonoras, depois rolavam de volta, suspirando por sobre as pedras [...]. (WOOLF, 1980, p. 175).

As ondas quebraram na praia (WOOLF, 1980, p. 222).

Os solilóquios, que preenchem o maior número de páginas da obra como um todo prescindem do fio narrativo. Os seis personagens aparecem através dos seus monólogos, como diz o posfácio à obra traduzida para o português por Lya Luft (1980): [...] o “assunto” não existe: os seis personagens não chegam a viver

uma “história”, estão imersos nos seus monólogos, no âmago das suas sensações mais íntimas [...].

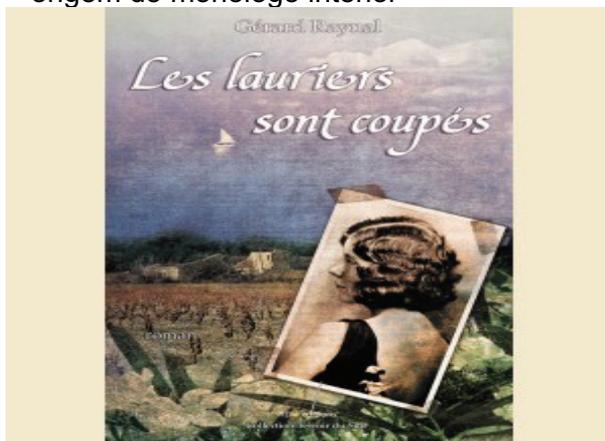
A romancista Marguerite Yourcenar, tradutora de *As Ondas* para o francês, escreveu que a obra “é uma narrativa musical, na qual os breves pensamentos da infância, as rápidas reflexões sobre os momentos da juventude e o companheirismo confiante parecem os *allegros* das sinfonias de Mozart, abrindo cada vez mais espaço para os lentos andantes dos imensos solilóquios sobre a experiência, a solidão e a maturidade (YOURCENAR, 1980). Para a autora, *As Ondas* é um ensaio sobre o isolamento humano.

Essa forma inicial descritiva e até poética do romance lembra especialmente Dujardin, em *Os loureiros estão cortados* (1887/1925), quando o autor assim começa sua narrativa:

Um entardecer de sol se pondo, ar distante, céu profundo, e massas confusas, ruídos, sombras, multidões, espaços de extensão infinita; um vago entardecer [...].

Pois sob o caos aparente, entre o tempo e o espaço, na ilusão das coisas que se engendram e se criam, um entre os outros, um como os outros, distinto dos outros, semelhante aos outros, um igual e um a mais, do infinito das possíveis existências, surjo eu; e eis que o tempo e o espaço se precisam [...] (DUJARDIN, 2005, p. 19).

Figura 19 – Os Loureiros estão cortados: a origem do monólogo interior



Fonte: Raynal (2011)

A partir de então é dado ao leitor saber o que se passa na consciência do personagem Daniel Prince, no qual o mundo e os acontecimentos são mostrados não como realmente são, mas como o protagonista os percebe, imitando o pensamento em movimento. As frases são reduzidas, os verbos se conjugam com economia, substituídos em geral por frases nominais.

Em *As Ondas*, os solilóquios (quando o personagem é sujeito e objeto da ação verbal) seguem-se abruptamente ao início descritivo, quando as personagens aparecem através de seus monólogos interiores, cada um ao seu tempo, muitas vezes referindo-se ao mesmo acontecimento, porém sem continuidade. Os monólogos não se tocam, mas se tangenciam, quando “narram” acontecimentos da infância, da juventude e da idade madura dos “narradores”, sem que haja realmente um diálogo entre eles.

Ao tomar contato com *As Ondas* o leitor atento não pode deixar de fazer uma analogia com a obra de Marcel Proust, considerado por Melvin Friedman, segundo citação de Carvalho (1981, p. 60) como “romancista do fluxo da consciência”, no que é contestado por Robert Humphrey que considera *À la Recherche du Temps Perdu* uma obra que trata de reminiscências.

Comparando-se a forma narrativa das obras citadas observa-se um componente autobiográfico, quando Proust chega a nominar o herói de Marcel (embora em raros momentos), e Woolf usa como temas e paisagens recorrentes, aspectos e fases de sua própria biografia.

No prefácio de *Os loureiros estão cortados*, Donaldo Schüller cita como seguidores de Joyce em relação ao monólogo interior, além de Virgínia Woolf, Nathalie Sarraute e Faulkner, os brasileiros Graciliano Ramos, com *Angústia*, Clarice Lispector, (aqui eu citaria *Água Viva*) e Érico Veríssimo, com *Noite*. Poderíamos acrescentar a essa lista o romance *Muito além do Corpo* e trechos de *Voltar a Palermo* de Luzilá Gonçalves Ferreira, romances que analisaremos em capítulo posterior, não sem antes fazer considerações sobre o romance histórico, tema chave para o estudo de *Voltar a Palermo*.

5.4 O ROMANCE HISTÓRICO: um gênero híbrido

Segundo Lukács (2000) o romance histórico clássico tem como paradigma a obra de Walter Scott (representada por *Waverley*-1814), considerada como a grande continuadora do romance social realista do século XVIII, ao trazer como inovação a pintura de costumes e de acontecimentos, o caráter dramático da ação e a importância do diálogo.

Fátima Marinho, em *O Romance Histórico em Portugal*, afirma que:

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 (MARINHO, 1999, p. 22).

Segundo a autora o romance histórico é um gênero híbrido, “na medida em que é própria da sua essência a conjugação da ficcionalidade inerente ao romance, e de uma certa *verdade*, apanágio do discurso da História” (MARINHO, 1999, p. 12), quando os autores apresentam personagens referenciais (retirados da própria História) e personagens inventadas, assumindo uma inevitável ambiguidade.

Tendo publicado sua obra máxima em 1831, a *Introdução à História Universal*, Michelet é citado por Marinho como o defensor da ressurreição integral do passado, empregando o subjetivismo na visão da realidade histórica, ao adotar como método de trabalho permanentes consultas às fontes de informação.

Já Alexandre Herculano é considerado o introdutor e teorizador do Romance Histórico em Portugal, citado por Marinho como o autor de duas grandes tendências: o romance no qual 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 .

Herculano considerava que Walter Scott e Alfred de Vigny ensinavam mais com suas obras do que muitos historiadores (HERCULANO apud MARINHO, 1999, p. 307).

Essas definições de certa forma dialogam com as tipologias de Harry Shaw e Joseph Turner, apontadas por Marinho, que assim definiram o romance histórico tradicional: para Turner (1979), existe uma 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 extratextual.

Já Harry Shaw considera os romances conforme o papel que a História assume no interior da diegese: se a trama funciona como uma tela ideológica na qual 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 (SHAW, 1983).

Esses estudos nos levam a considerar que a História, enquanto modalidade de discurso sobre a existência humana, apresenta um componente de subjetividade que leva a uma interpretação dos fatos históricos, conforme constatamos na afirmação de 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” (WHITE, 2001, p. 65).

A crítica contemporânea vem adotando denominações diferentes para o romance histórico, entre elas: “metaficção historiográfica” por Linda Hutcheon, “romance histórico” por Umberto Eco e “história palimpsesta” por Christine Brooke-Rose, estas últimas, formas de estudar o romance através de uma leitura irônica do passado, uma das características do pós-modernismo. Estudaremos o pós-modernismo em capítulo posterior, quando da análise do romance *Voltar a Palermo*, de Luzilá Gonçalves Ferreira.

Dedicamos o próximo subcapítulo à pesquisa literária em Luzilá Gonçalves Ferreira, antes da abordagem da obra autora no contexto do romance histórico.

5.5 A PESQUISA LITERÁRIA EM LUZILÁ GONÇALVES FERREIRA: evidenciando o feminino

Este subcapítulo faz referência à pesquisa literária em Luzilá Gonçalves Ferreira, iniciando com a obra: *Um século de imprensa feminina em Pernambuco: 1830-1930*, na qual a autora, juntamente com Maria Nilda Pessoa e Marluce Dantas, faz um estudo sobre a imprensa feminina pernambucana, obra citada por Heloisa Buarque de Hollanda e Lúcia Nascimento Araújo (1993, p. 20) como “expressão de uma forte tendência da pesquisa sobre a mulher na literatura”.

Na pesquisa *A Luta das Mulheres Pernambucanas*, a autora faz uma análise sobre o movimento feminino em favor da Abolição em Pernambuco que segundo ela, foi mais atuante e constante do que nos demais estados do nordeste.

Este trabalho mostra um aspecto característico da autora: a seleção e catalogação cuidadosa das fontes da pesquisa (jornais, fotografias, cartas, etc.), através da qual ficamos sabendo que as escravas pernambucanas eram negociadas através dos jornais do século XIX “como coisas, objetos que se anunciavam em meio a outras utilidades” (FERREIRA, 1999, p. 177).

A escritora reproduz em seu trabalho anúncios dos jornais *Diário Novo*, do Recife e *Diário de Pernambuco* nos quais são oferecidas escravas para os mais variados serviços, em cujos anúncios o senhor ostentava as virtudes das mulheres negras para o trabalho, tanto para as fazendas do interior quanto para as tarefas específicas das casas da cidade grande.

A pesquisa de Luzilá não faz apenas o quadro descritivo e analítico da vida dessas mães substitutas, muitas delas amas-de-leite dos “sinhozinhos” de engenho, como procura divulgar, com a ajuda da Iconografia, toda uma

constelação de escravas que, por suas características especiais, tiveram a primazia de perpetuar sua imagem para o futuro.

O movimento das mulheres de Pernambuco pela emancipação dos escravos contou com a atividade intelectual de senhoras que escreviam e publicavam poemas e artigos, em jornais ligados ou não à Abolição, como também em forma de panfletos, tendo sido criada a *Sociedade Abolicionista Ave Libertas*, com o objetivo de “libertar todos os escravos do município do Recife por todos os meios lícitos e legais ao seu alcance” (FERREIRA, 1999, p. 84).

Criticadas por uns e apoiadas por outros essas mulheres exerceram uma ação contínua que rendeu bons frutos à causa da abolição, prolongando-se depois da assinatura da Lei Áurea. Organizavam festas, quermesses, passeatas, concertos, peças de teatro, tudo com o fim de angariar fundos para a libertação dos escravos. O resultado dessas ações era publicado pelos jornais, como narra Luzilá Gonçalves Ferreira em seu ensaio, como também elas publicaram seus próprios jornais, o primeiro em 25 de março de 1885 sob o título de *Vinte e Cinco de Março* e o segundo em setembro do mesmo ano, denominado *Ave Libertas*.

Sobre essa época encontramos esta declaração de Luzilá:

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).

A dedicação ao estudo da literatura escrita por mulheres e que escreve as mulheres (isto é, à *ginocrítica*) é confirmada em declarações da autora à imprensa, como nesta 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).

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, 1996, p. 13).

Uma abordagem sobre o perfil parlamentar de nove mulheres da Assembléia Legislativa de Pernambuco marca mais uma pesquisa da autora sobre a atuação das mulheres, desta vez na política, sob o título *Presença Feminina* (2002), enquanto o aspecto biográfico é abordado em *Humana Demasiado Humana* (2000) - a biografia da psicanalista russa Lou Andréas Salomé.

5.6 HUMANA DEMASIADO HUMANA: uma biografia romanceada

Figura 20 – Lou Andreas Salomé: a ousadia como lema de vida



Fonte: Parker (2011)

Nesta obra a autora não se limita a mencionar dados biográficos sobre a psicanalista russa contemporânea de Freud. Faz uma narrativa romanceada da vida e obra de Lou Andreas Salomé, dando enfoque à vida amorosa de uma mulher à frente do seu tempo, que ousou viver de forma anticonvencional.

A epígrafe inicial do capítulo 1 da biografia de Lou, narrada por Luzilá Gonçalves Ferreira, diz bem como Salomé encarava a vida: “Ousa tudo, não tenhas necessidade de nada” (SALOMÉ apud FERREIRA, 2000, p. 11).

E foi de maneira ousada que a autora de *Humana, Demasiada Humana* escreveu esta biografia. Fazendo uma prospecção em documentos da época, obras sobre a biografada e correspondências de Lou com personalidades do mundo científico e artístico, Luzilá reconstituiu não só uma vida rica e plena de mulher que nasceu na segunda metade do século XIX, adentrando o século XX

com toda a força da sua obra, como também desenha um retrato histórico do referido período.

Liricamente, assim começa o capítulo 2:

Numa manhã de primavera de 1869, uma menina de oito anos atravessa a ponte sobre o rio Neva, ao lado do pai. A pequena Louise, orgulhosa, dava o braço ao general Gustav Von Salomé, um alto oficial do Czar. Quem passava por eles devia certamente admirar o belo par, a menina loura e linda, o homem, um alto e elegante cavalheiro, vestido com seu uniforme, cômico de sua dignidade de membro da nobreza, numa São Petesburgo Cosmopolita (FERREIRA, 2000, p. 15).

A biógrafa narra que, na idade adulta, esta menina loura iria reconhecer, nos laços de família, uma experiência do amor, da amizade, da humana compreensão, lições que a acompanhariam por toda a vida, mas que não a impediram de seguir seus instintos pessoais, principalmente no que se referia à sua relação com os homens.

Essa estranha e surpreendente mistura de compreensão e abnegação, de par com o desejo de conservar a própria independência e intimidade, seu “país natal”, como ela o chama, vai explicar também a ambiguidade de seu casamento com o professor Carl Andreas, que durante mais de quarenta anos foi seu esposo oficial, enquanto ela era vista com outros homens por toda a Europa (FERREIRA, 2000, p. 21).

Demonstrando conhecimento a respeito das teorias psicanalíticas, Luzilá Gonçalves Ferreira apresenta na sua narrativa uma análise psicológica do comportamento de Lou Andreas Salomé ao longo da vida, colocando no texto suas próprias interrogações e as de muitas outras mulheres, a respeito das relações afetivas. Nas páginas 21 e 22 a autora questiona: “ Mas a figura de um pai a tal ponto perfeito não teria complicado as relações de Lou com os homens que passaram em sua vida?”

Tudo indica que sim, se lembrarmos que, tendo sido discípula de Freud, Lou Salomé escrevia ao pai da psicanálise: “Se ao menos eu pudesse olhar na

minha frente, por apenas dez minutos, a figura do pai, que tem dominado a minha vida [...]” (SALOMÉ apud FERREIRA, 2000, p. 22).

A faceta de mulher que ao mesmo tempo era capaz de manter numerosos casos amorosos e uma profunda dedicação aos estudos da psicanálise é acentuada na narrativa de *Humana Demasiado Humana*, através da qual a autora mostra como foi se formando a personalidade de Lou, desde a perda do Deus da infância e a verdadeira obsessão que se tornou o problema religioso em sua vida, até seu encontro com a psicanálise, sem deixar de lado os rumorosos casos amorosos.

O ponto alto da vida afetiva de Lou, depois da experiência de um triângulo amoroso vivido com os pensadores Paul Rée e Friedrich Nietzsche, que levou os dois homens à decepção, e no caso de Rée ao suicídio, foi o encantamento de uma relação com Rainer Maria Rilke, iniciada quando a psicanalista tinha 36 anos e o poeta, 22. Do primeiro encontro, ocorrido na primavera de 1897 à saída do teatro, conta Luzilá, iniciou-se uma relação que iria transformar completamente a vida dos dois amantes.

A vasta correspondência que se inicia entre os dois só terminará com a morte de Rilke, e é um dos mais belos e pungentes documentos humanos em forma de cartas. Nelas, quase uma existência inteira, a de Rilke, se desnuda aos nossos olhos com uma sinceridade e profundidade comoventes. São 134 cartas e bilhetes de Rilke e 65 de Lou: trinta anos de vida, trinta anos nos quais o poeta se afirma em Rilke e o homem amadurece [...] (FERREIRA, 2000, p. 153-154).

Outro aspecto enfatizado em *Humana Demasiado Humana* é a obra de Lou sobre o amor e o sexo, destacando um livro de contos, *Na zona crepuscular* em 1902 e um longo ensaio, *O erotismo*, em 1910. Escrito um ano antes do seu encontro com Freud, este ensaio já apresentava, segundo Luzilá, idéias coincidentes com o fundador da psicanálise, quando a autora dizia que na base do erotismo está a sexualidade, uma forma de necessidade física como a fome, a sede ou qualquer outra manifestação da vida de nosso corpo.

A psicanalista russa já se referia à pulsão sexual, que pode ser um elemento de estímulo na totalidade da vida dos sentidos, e o erotismo, um elo entre as relações fisiológicas, psicológicas e sexuais. Mais tarde, suas reflexões teriam levado Freud a denominá-la "o poeta da psicanálise".

A admiração e a parceria com Freud, com o qual manteve longa correspondência são narradas em *Humana, Demasiado Humana* no capítulo 6, quando a autora faz longa referência aos acontecimentos que permearam a vida dos dois psicanalistas, desde quando Lou, aos 50 anos, conheceu Freud no Congresso de Psicanálise de Weimar, um ano depois da publicação de *O erotismo*.

No dia 27 de setembro de 1912, diz Luzilá, Lou escreve a Freud uma primeira carta, que será o início de uma longa correspondência que só terminará com a morte. A partir de então, Lou torna-se discípula de Freud, tendo publicado em 1931 o livro *Meu agradecimento a Freud*, no qual conta suas experiências como analista e aborda uma das grandes questões colocadas pela psicanálise, entre elas a da relação entre a análise e o processo de criação, uma das grandes preocupações de Lou (FERREIRA, 2000, p. 208).

Entre este e outros aspectos, a autora de *Humana Demasiado Humana* analisa cada passo da vida de Lou Salomé, cotejando acontecimentos reais com outros escritos sobre a psicanalista, seus amores, suas obras, sempre numa linguagem indagativa e questionadora, o que nos faz concluir que não estamos apenas diante de uma biografia romanceada, mas de uma tentativa bem sucedida de averiguar as motivações que levaram esta mulher, que se tornou um dos ícones do feminismo, a agir de uma forma que, se a uns agradava, para outros se tornava motivo de escândalo.

Em *Humana Demasiado Humana*, a autora anota as palavras de Lou Andreas Salomé, nos Cadernos íntimos dos últimos anos, quando se achava próxima ao fim: "eu o sabia profundamente, uma longa vida , com todas as suas dores , vale a pena ser vivida, mesmo com a inelutável decadência física" (SALOMÉ apud FERREIRA, 2000, p. 235).

Encerrando este sub-capítulo não poderíamos deixar de mencionar a antologia *A Escrita da Nova Mulher*, organizada por Luzilá Gonçalves Ferreira, como resultado de pesquisas e encontros do GT Mulher e Literatura, publicada pela Pós-Graduação em Letras da UFPE/2005, mais um exemplo de como a autora exercita os postulados da ginocrítica e da literatura genealógica em seu trabalho de pesquisadora e escritora.

A publicação, reunindo ensaios da autora e de outras participantes do Grupo de Trabalho, evidencia o papel de mulheres, analisadas por mulheres, como a romancista paraibana Ignez Mariz, a professora pernambucana Edwiges de Sá Pereira, primeira mulher a fazer parte da Academia Pernambucana de Letras: a escritora feminista paulistana Ercília Cobra; a romancista carioca Albertina Bertha; a escritora Nélida Pinon; a advogada pernambucana Maria Augusta Meira de Vasconcelos, a escritora inglesa Virgínia Woolf, a romancista Helena Parente.

Esta preocupação sobre a evidenciação do papel feminino continua na obra ficcional de Luzilá Gonçalves Ferreira, o que podemos observar nos seis romances publicados pela autora, como demonstra este depoimento ao Caderno C do *Diário de Pernambuco*:

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).

Através dessa afirmação observa-se que Luzilá Gonçalves Ferreira utiliza o mesmo método adotado na elaboração de textos de pesquisa para a criação do texto narrativo de seus romances. É o que constataremos no próximo segmento:

5.7 LUZILÁ GONÇALVES FERREIRA: a pesquisa histórica no romance contemporâneo

É no contexto do romance histórico contemporâneo que vamos encontrar o ponto alto da expressão literária de Luzilá Gonçalves Ferreira na qual a autora, recriando perfis de figuras históricas através de suas personagens, adota uma forma narrativa que já se torna marca registrada no contexto de suas obras. Foge à regra do romance histórico seu primeiro romance *Muito Além do Corpo* (1988), que apresenta um discurso intimista e amoroso.

A inclinação pelo romance histórico se define na narrativa de Luzilá Gonçalves Ferreira a partir de *Os rios turvos* (1993), romance ambientado em Pernambuco no séc.XVI dando voz a Filipa Raposa, mulher do poeta judeu/português Bento Teixeira. A mesma tendência continua em *A garça mal ferida* (2002) no qual a autora relata a história dos amores e da atuação política de Anna Paes d'Alto, senhora de engenho na época da presença holandesa em Pernambuco no século XVII.

Em *Voltar a Palermo* (2002), romance ambientado em Buenos Aires, a autora elege como pano de fundo a ditadura militar na Argentina, através da recriação de uma memória amorosa, na qual as personagens femininas são apresentadas como elos de uma realidade que independe do tempo. (c.f. análise do livro nesta tese, capítulo 4.).

A reconstrução da época de decadência da Província de Pernambuco é narrada em *No Tempo Frágil das Horas* (2003), representada através dos sonhos e desejos de suas personagens femininas.

O mais recente romance da autora, *Deixa ir meu povo*, lançado na Sinagoga Tzur Israel em 20 de julho de 2010, narra a história de amor vivida em Paris, entre um judeu brasileiro e uma brasileira não judia, personagens através dos quais Luzilá conta a história do desterro e da perseguição deste povo fugitivo e sofrido.

Resgatando a visibilidade da mulher ao criar personagens baseadas em fatos reais, a autora faz uma refiguração do tempo, seja o tempo histórico, seja o tempo psicológico, remetendo à teoria de Paul Ricoeur em *Tempo e Narrativa*, em que o autor faz um estudo sobre a refiguração efetiva do tempo, “tornado assim tempo humano, pelo entrecruzamento da história e da ficção” (RICOEUR, 1997, p. 315-317).

Antes de iniciarmos a análise da obra *Voltar a Palermo*, romance escolhido como um dos nossos objetos de estudo, é preciso lançar um olhar sobre a obra germinal *Muito Além do Corpo*, romance de estreia de Luzilá Gonçalves Ferreira.

5.8 MUITO ALÉM DO CORPO: uma obra germinal

Figura 21 – Luzilá Gonçalves Ferreira: a literatura de mãos dadas com a simplicidade e descontração



Fonte: Luzilá (2011)

A vida do corpo é a vida das sensações e emoções. O corpo sente fome real, alegria real ao sol ou sob a neve [...] cólera real, tristeza real, ternura real, calor real, paixão real, ódio real, pesar real. Todas as emoções pertencem ao corpo e são apenas reconhecidas pela mente (LAWRENCE, 1980).

A definição de Lawrence nos ajuda a iniciar nossas considerações sobre *Muito Além do Corpo*, romance de estreia de Luzilá Gonçalves Ferreira que, como já foi dito acima, foge aos parâmetros da sua produção romanesca posterior.

No ensaio *Luzilá Gonçalves Ferreira: um marco das Letras Pernambucanas*, o professor doutor Lourival Holanda considera o romance um solilóquio “com as hesitações, as buscas, as retomadas, as insistências de um

movimento, a dramaturgia de um desejo, dada na substância verbal” (HOLANDA, 2006, p. 60), o que nos leva a rever as teorias sobre o monólogo interior, como também os estudos sobre a personalidade baseados no corpo.

Acreditamos que a narrativa de *Muito Além do Corpo* apresenta, desde as primeiras linhas, as características da primeira categoria da classificação de Brooks e Warren em relação ao ponto de vista: aquela na qual o personagem principal conta sua própria história, à qual Leme de Carvalho denomina de narrador protagonista em *Foco Narrativo e Fluxo da Consciência* (BROOKS; WARREN apud CARVALHO, 1981, p. 4).

Intimista, o texto vai revelando, ao modo proustiano- no qual a realidade é intermediada pela memória- uma escritura em que a narradora protagonista, vai buscar nas longínquas recordações infantis, o tema para a narrativa de uma trama amorosa, existencial, expressa através do *corpo*, que parece atender ao pedido de Cixous no livro *O Sorriso da Medusa*:

“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” (CIXOUS, 1975, p. 35).

A sequência da apresentação do romance sugere uma forma de narrativa circular, dividida em seis partes.

TU - A primeira parte da narrativa aborda a temática do corpo adulto, “um belo corpo de homem [...] nem tão belo assim” (FERREIRA, 1988, p. 7). Através da descrição deste corpo vai sendo revelado, pela voz da narradora, todo o contexto de um relacionamento homem/mulher, que não se explica apenas pelas sensações físicas. Algo transcende o corpo, a busca do sentido inexplicável da relação amorosa.

Amo este corpo único e insubstituível, entre milhares de corpos circulando ao redor de mim. Por que este e não outro, como o saber, se o mundo está povoado de corpos lindos e desejáveis? Nunca o soubera explicar. Ou antes sim. Havia algo *além daquele corpo*, que o ultrapassava e lhe dava um sentido que tu mesmo ignoravas (FERREIRA, 1988, p. 8, grifo nosso).

O capítulo sobre o EU, aborda o tempo psicológico numa volta à infância, quando foi calcado o sentimento de estar em paz com o próprio corpo.

“Mas lembro: o amor com que me olhavam me construía outra: tornava irrelevantes aqueles olhos, aquelas pernas, que estariam melhor num outro corpo (FERREIRA, 1988, p. 27).

Aqui poderíamos retomar Paul Ricoeur, em “*Si mesmo como um outro*”, em que o autor diz que:

a compreensão de si é uma interpretação; a interpretação de si, por sua vez, encontra na narrativa [...] uma mediação privilegiada; esta última toma elementos tanto da história como da ficção, fazendo da história de uma vida uma história fictícia, ou, se preferirem, uma ficção histórica, entrecruzando o estilo historiográfico das biografias com o estilo romanesco das autobiografias imaginárias (RICOEUR apud WILLEMART, 2009, p. 131).

O episódio dos lírios, narrado no capítulo II da Parte EU, sugere, através da recriação do fato histórico, uma representação do limitado poder do amor diante da morte: Depois de cavar, fofar, e enterrar uma cebola de lírio e vê-la germinar, a menina toma conhecimento através da conversa dos adultos da participação do Brasil numa guerra mundial, descrita assim pelo irmão: “Guerra é gente matando os outros. É soldado jogando bomba e granada. A bomba cai e quebra as casas e cai tudo, e mata gente e cachorro e até gato. Não sobra nada” (FERREIRA, 1988, p. 36).

Os lírios não mais floresceriam, uma metáfora da morte inevitável, porém inexistente diante do amor.

Quantas vezes, durante os meses que durou nosso amor e meu inferno, te tomei as mãos e enlacei com a força inteira dos meus braços *tua fragilidade de lírio*, como se o que sentia pudesse impedir que a morte te arrebatasse de mim e que uma separação como jamais imagináramos antes – a morte não existe para os que se amam, a morte é aquilo que só acontece aos outros – pudesse se instalar ali onde antes era total a presença, a total transparência? (FERREIRA, 1988, p. 72, grifo nosso).

Estudando a narrativa observamos a opção da autora por uma escritura em que o narrador-personagem foge às considerações do tempo cronológico, utilizando em alguns momentos a técnica do monólogo interior, termo batizado por Valery Larbaud, com base na definição de Édouard Dujardin, publicada em 1931.

Discurso sem interlocutor e não pronunciado através do qual um personagem exprime seus pensamentos mais íntimos, mais próximos do inconsciente, anteriores a qualquer organização lógica, isto é, no seu estado original, por meio de frases diretas reduzidas à sintaxe mínima, de maneira a dar a impressão de não terem sido elaborados (DUJARDIN, 2005, p. 12).

Não é nossa intenção fazer uma análise psicanalítica de *Muito além do Corpo*, mas gostaríamos de referenciar os conceitos que, partindo dos estudos de Freud, deram lugar a várias teorias da personalidade, abordando o corpo como tema central.

Segundo Fadiman e Frager em *Teorias da Personalidade*, Freud abordou a personalidade sob o ponto de vista fisiológico e alertou sua geração para a primazia do corpo como centro de funcionamento da personalidade quando diz que “subjacente a todo o pensamento de Freud está o pressuposto de que o corpo é a fonte básica de toda experiência mental” (FREUD apud FADIMAN; FRAGER, 1986, p. 24).

Entre os seguidores do pai da Psicanálise que dedicaram seus estudos à psicologia do corpo, destaca-se o psicanalista austríaco Wilhelm Reich, definido por Fadiman e Frager como “o fundador do que poderíamos chamar psicoterapia orientada para o corpo” (REICH apud FADIMAN; FRAGER, 1986, p. 88).

Através de experimentos em laboratório realizados na primeira metade do século XIX Reich concluiu que existe uma energia vital básica presente em todos os organismos vivos, e que esta energia é a força biológica subjacente ao conceito freudiano de libido.

A terapia corporal (respiração e toques) era adotada por Reich para lidar com a libertação de emoções (prazer, raiva, ansiedade), considerando mente e corpo uma só unidade.

Os estudos de Reich originaram outras teorias sobre o corpo, entre elas a Bioenergética, também denominada teoria neo-reichiana fundada por seu discípulo Alexander Lowen, que enfatiza a função do corpo na análise do caráter e na terapia.

Ao estudar a obra *Muito além do Corpo* observamos que essa unidade *mente e corpo* sobressai na narrativa, quando através das recordações infantis, a personagem-narradora refaz um caminho que deixou marcas, refletidas na sua vida adulta.

Vivíamos então dias de perplexidade e puro encantamento do que explodia em nós, mistura doida de cumplicidade, humor, ternura, *em que os sentidos nos chamavam a uma verdade que ultrapassava nossos corpos* encadeados por nossa própria luz, no tapete claro do quarto em penumbra [...] e me dizias *que carrego comigo meu passado inteiro* e era verdade [...] (FERREIRA, 1988, p. 15, grifo nosso).

O encantamento de vivenciar uma realidade amorosa não era novo para a personagem, um passado inteiro ressurgia, quando a presença do amor se impunha “Pois tão longe quanto alongo os olhos em direção do passado, só me vejo amando: coisas, pessoas, animais” (FERREIRA, 1988, p. 34).

A perplexidade e o encantamento diante do amor adulto é uma volta ao passado quando a presença do amor era natural. No fragmento abaixo a linguagem da narrativa deixa entrever a intenção feminista da autora, através da fala da protagonista.

Mas desde que perdemos a primeira batalha e por nossa culpa, quando aceitamos permanecer na caverna e guardar as crianças, em vez de continuar saindo à caça com os homens, fomos obrigadas a assumir uma história linear. História de personagens que esperam um homem, o seu homem, que amam com um amor único, mulher bicho monogâmico, biologicamente monogâmico, socialmente monogâmico, Penélope eterna (FERREIRA, 1988, p. 28).

Como já foi dito em capítulos anteriores, Luzilá Gonçalves Ferreira vem realizando um trabalho diuturno de evidênciação feminina na quase totalidade das

suas obras, fazendo do espaço escrito a sua tribuna na luta pelo resgate dessa visibilidade. Em entrevista a Maria Célia Teixeira na publicação BIS, a autora responde assim à pergunta sobre os traços marcantes do feminismo em sua obra:

Esse feminismo não foi uma escolha: é algo que se impõe quando se questiona a história das mulheres, quando se relê sua trajetória através dos séculos. Quanta voz embargada, para usar uma expressão de Márcia Wanderley, quanta fala sufocada, quanto desejo reprimido (TEIXEIRA, 2003).

Observamos na leitura de *Muito além do Corpo* que esta não é apenas a história do relacionamento de uma mulher com dois homens, mas um discurso amoroso, no qual a autora faz uma auto referência às suas questões existenciais, atendendo às reivindicações da escrita do corpo, teorizada por Hélène Cixous, “as mulheres devem colocar-se no texto – como no mundo e na história- por elas mesmas” (CIXOUS apud OLIVEIRA, 1990, p. 160).

Dessa forma, acreditamos que a obra apresenta características de romance autobiográfico, observadas nas definições de Lejeune em seu *Pacto Autobiográfico*, representando um texto de ficção, porém com semelhanças de identidade entre o autor e o personagem, embora o autor não afirme textualmente esta identidade.

O fragmento abaixo faz o leitor atento suspeitar que existe uma auto referencialidade da autora “ escondida” no texto narrativo, quando se sabe que episódio semelhante ocorreu na vida escritora, quando criança.

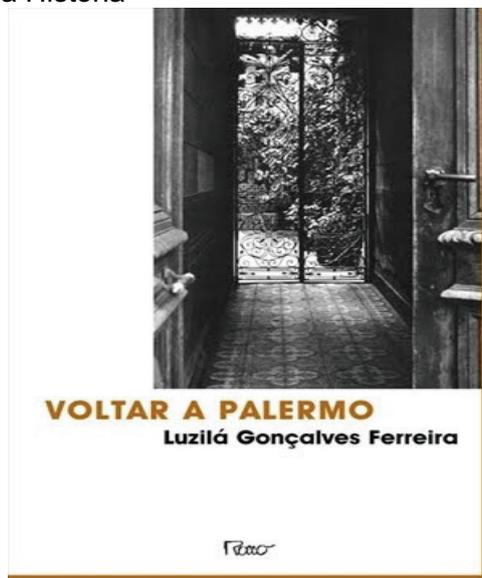
[...] Um dia aconteceu: o bodinho mudou, dois calombos apontaram na cabeça, os chifres nascendo. E com eles, o bicho descobriu uma nova força. Que a dona não entendeu, espantada disso: que o amor às vezes maltrata. Pois o bodinho recuava, recuava, a cabeça baixa, e então avançava de um golpe e me derrubava [...].(FERREIRA,1988,p.40)

É através desse discurso, cujo ponto de partida é o corpo, que a autora tenta colocar, na voz da narradora-personagem, sua concepção sobre o amor, o ciúme, a sexualidade, as relações humanas, a certeza da morte, embora construindo e aprofundando a realidade que ali se desenvolve aos olhos do leitor, através de uma linguagem ficcional .

Aproveitamos este breve estudo do romance germinal de Luzilá Gonçalves Ferreira para introduzir nossa pesquisa sobre *Voltar a Palermo*, obra que tem como pano de fundo o panorama das ditaduras militares da América Latina, tema a ser abordado no próximo segmento:

5.9 VOLTAR A PALERMO: uma metaficção historiográfica?

Figura 22 – Voltar a Palermo: reescrevendo a História



Fonte: Luzilá (2011)

Para melhor analisar a obra *Voltar a Palermo* vamos abordar neste subcapítulo alguns aspectos do referido romance, especialmente sua inscrição na narrativa como romance histórico- mais precisamente como metaficção historiográfica-que tem como cenário os acontecimentos ocorridos no período das ditaduras militares na América Latina.

Abordaremos também a forma como a autora evidencia a presença da mulher nesse contexto político e social e a possibilidade de ser este um romance auto-referencial, de acordo com a teoria do pacto autobiográfico de Philippe Lejeune.

Em relação ao aspecto da narrativa histórica, vamos encontrar na própria fala de Luzilá Gonçalves Ferreira uma definição sobre romance histórico no artigo “Romance História e Crítica Literária”, publicado em *Gênero e Ficção na obra de*

Luzilá Gonçalves, de nossa autoria, que esclarece a forma como a autora escreve seus romances:

O romance histórico reescreve a história no mundo, a partir de opiniões novas, de um olhar novo sobre o passado. Enquanto ficção, essa reescritura pode e deve se afastar da pura abordagem dos fatos, que ela transfigura esteticamente. Um compromisso com a beleza mais do que com a verdade. (FERREIRA, in MACIEL, 2008, p. 38).

Ora, quando conta a história de uma professora brasileira que volta à Argentina para tentar resgatar a memória de Nino, seu antigo amor, perdida nos porões da ditadura, a autora aborda o fato social e histórico, reescrevendo a história do mundo, a partir de opiniões novas, de um olhar novo sobre o passado.

É ainda na fala de Luzilá Gonçalves Ferreira que observamos a forma como a autora reescreve a história através de sua narrativa.

Reescrever a história decorre, pois, sempre de uma revisão da historiografia precedente, do reexame da documentação usualmente conhecida ou revelação de novas fontes. Reescrever ficcionalmente a história envolve um engajamento pessoal do romancista, alguém que tem fascinação pelo passado, mas que não lhe deve a fidelidade – mesmo relativa – que tem para com ele o historiador (FERREIRA, 2008, p. 38).

E não é de outra forma que a escritora utiliza o suporte da pesquisa histórica para escrever a narrativa em *Voltar a Palermo*, quando vai em busca de toda uma documentação usualmente conhecida, sem deixar de indagar novas fontes, material que serve como base para uma reescritura dos fatos históricos, aos quais acrescenta o componente ficcional.

Ainda no artigo *Romance, História e Crítica Literária*, de Luzilá Gonçalves, vamos encontrar os indícios do engajamento pessoal da romancista ao reescrever a história, demonstrando sua fascinação pelo passado, sem, no entanto lhe dever

a fidelidade que tem para com ele o historiador, embora seja a própria história ciência discursiva.

Com esses elementos-autênticos, encontro-me diante da página branca. O que me interessa: reconstruir um passado visto por dentro, tentar penetrar no personagem, *colocar nele algo meu* - eu mulher do século XX (FERREIRA, in MACIEL, 2008, p. 39, grifo nosso).

Mesmo considerando a obra *Voltar a Palermo* uma obra com características de romance histórico disfarçado, cuja classificação segundo a teoria de Joseph Turner (1979) faz uma recriação histórica entre o documento e a pura invenção, investigaremos a nossa suposição de que a autora vai além desse conceito, adotando procedimentos pós- modernos em sua narrativa, mais especificamente em relação à metaficção historiográfica, de acordo com proposição de Linda Hutcheon (1988) em *Poética do Pós-Modernismo*.

Isto porque nos chama a atenção na forma narrativa do romance o enfoque sobre a ideologia do ato de escrever sobre a história, através da abordagem do fato político e social; da intertextualidade; da referência e da representação, evidências que caracterizam as relações problematizadas entre a história e a ficção no pós-modernismo, definido por Hutcheon como:

fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia - seja na arquitetura, na literatura, na pintura, na escultura, no cinema, no vídeo, na dança, na televisão, na música, na filosofia, na teoria estética, na psicanálise, na linguística ou na historiografia (HUTCHEON, 1988, p. 19).

Anotamos o conceito da autora sobre o que ela denomina de *metaficção historiográfica*, "um termo que se refere a romances cuja auto-reflexividade atua em conjunto com o que parece constituir o seu oposto (a referência histórica)

tendo por objeto revelar os limites e os poderes do conhecimento histórico” (HUTCHEON, 1988, p. 280). Segundo a autora este termo é o que caracteriza o pós-modernismo na ficção.

Como poderíamos então reconhecer no romance *Voltar a Palermo* as características de uma metaficção historiográfica? Analisando os principais aspectos dessa forma pós-moderna da escritura do referido romance, a saber:

a) enfoque da ideologia através da abordagem do fato social e político

A leitura de *Voltar a Palermo* deixa entrever o enfoque ideológico que a autora quis dar à obra, através da apresentação do fato político e social pela voz da narradora-protagonista Maria, professora que havia morado na Argentina no período da ditadura militar, voltando ao país 20 anos depois para tentar reencontrar seu antigo amor, Nino, desaparecido político como milhares de outros argentinos.

O protagonista do romance é o elemento ficcional que representa o cidadão latino-americano que sofreu as sérias consequências das ditaduras militares, no caso de Nino chegando a perder a memória devido aos maus tratos sofridos ao se tornar “desaparecido” nos porões da Ditadura.

Através da narrativa de Maria, a autora chama a atenção para os horrores provocados pelas ditaduras latino-americanas, em especial a da Argentina.

Pensava nos vultos que por ali haviam passado, nas conversas e discussões que haviam ressoado entre aquelas paredes e que tiveram o poder de decidir o modo como viveriam milhões de pessoas. E que a um certo momento da história do país igualmente haviam decidido sobre as mortes de milhares de cidadãos [...] (FERREIRA, 2002c, p. 69).

Observando aquelas pessoas eu me perguntava qual delas carregaria em si a ferida incurável da perda de um ente querido, morto ou desaparecido. A qual daquelas mulheres faltaria um irmão, um marido, um filho, um pai e que filhas ou irmãs lamentariam (FERREIRA, 2002c, p. 88).

Ainda na fala de Maria, uma referência ao período da ditadura militar no Brasil, indicando que a narradora-personagem parece ter arrependimento por não

haver participado da luta contra o terrorismo em seu país de origem, expressando todo um sentimento de carregar a pátria, mesmo longe da terra natal.

No bojo da luta, no mais encarniçado dela em meu país, eu me postara ao lado. Claro, ajudara a alguns, por um tempo fora visada e inquietada. Mas logo os donos da vida haviam descoberto minha inocuidade muito antes do que eu própria, e me haviam deixado em paz (FERREIRA, 2002c, p. 142).

A escolha do tema político como pano de fundo da narrativa em *Voltar a Palermo* através da ficcionalização do fato histórico representa, em nossa opinião, uma demonstração do componente ideológico que a autora pretendeu colocar na enunciação do romance, ideologia que transparece no contexto da obra, através da “fala” dos personagens, tanto nos diálogos, quanto no monólogo interior.

O sentimento de sentir-se desterrado foi 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, outras com ditadores rotativos, como aconteceu no Brasil a partir do golpe militar de 1964.

Na Argentina, o período anterior à ditadura foi marcado pelo carisma de Juan Domingo Perón, general que ascendeu ao poder em 1946 e posteriormente em 1952. Apoiado por sua também carismática mulher Eva, Perón conduziu um sistema econômico que priorizava a industrialização, sendo deposto e exilado em 1955 através de um golpe de estado que banuiu o seu partido. Perón voltou a governar a Argentina em 1973 durante pouco tempo, ficando o poder após sua morte nas mãos de sua segunda esposa Isabel, que foi obrigada a renunciar em 1976. A renúncia de Isabel deu lugar ao aparecimento de uma nova ditadura que marcou profundamente a história do país, pela crueldade de suas ações.

b) intertextualidade

A utilização do recurso da *intertextualidade* é recorrente na narrativa em *Voltar a Palermo* cujo termo foi cunhado em 1969 pela teórica pós-estruturalista búlgara radicada na França Júlia Kristeva, aparecendo pela primeira vez na publicação: *L'Acte de Naissance de L'Intertextualité ou L'Espace de la Signification?*

No entanto o conceito de intertextualidade não é novo, já constando dos comentários de Montaigne em seus *Ensaíes* no século XVI, quando o pensador dizia que todo texto se constrói de outro texto.

Na antologia comentada *L'Intertextualité*, Sophie Rabaud afirma que a apresentação do termo intertextualidade por Julia Kristeva resultou de 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 (KRISTEVA, apud RABAU, 2002, p. 235).

Figura 23 – Júlia Kristeva: a intertextualidade com base no dialogismo de Bakhtin



Fonte: Júlia (2011)

Kristeva considera, baseada na teoria de Bakhtin, 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, o que está inseparavelmente contido na natureza de um ser, de uma experiência ou de um conceito (c.f. capítulo 4, desta tese).

Essas relações intertextuais foram ampliadas em 1982 por Gérard Genette, na sua obra *Palimpsestes, La littérature au second degré* na qual cunhou 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) (GENETTE, apud RABAU, 2002, p. 235).

São estas as cinco categorias das relações transtextuais, segundo Genette (1982): *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.

O estudo dessas classificações se torna importante para a análise dos aspectos intertextuais da obra *Voltar a Palermo*, quando anotamos a observação de Hutcheon (1988, p. 164) em relação à intertextualidade na qual: “de certa maneira, a paródia intertextual da metaficção [...] apresenta uma sensação da presença do passado, mas de um passado que só pode ser conhecido através de seus textos, de seus vestígios-sejam literários ou históricos”.

Esses vestígios literários ou históricos são abundantes na narrativa de *Voltar a Palermo* evidenciando um permanente diálogo entre acontecimentos políticos e culturais do Brasil e da Argentina, *apresentando uma sensação da presença do passado* notadamente no período das ditaduras militares na América Latina:

e, entretanto, um ar de liberdade parecia soprar no continente naqueles anos setenta, embora no meu país o regime instalado parecesse feito para durar ainda anos [...] e fora preciso que a morte anunciada penetrasse na Moneda e logo dali saísse esbanjando seu poder pelas ruas e transformando em sangue as águas do Mapucho, sob os olhos incrédulos das pessoas que nunca teriam imaginado que tanto ódio se alojava no outro semelhante que cotejava nas praças, no trabalho, nos cines (FERREIRA, 2002c, p. 22-23).

Assim, quando referencia através da narradora-protagonista figuras reais que viveram na Argentina e no Brasil a narrativa apresenta um ponto de vista em relação ao presente, ao mesmo tempo em que evidencia a ligação entre *história*, *tempo e memória*, colocando-se como examinadora do passado a partir do presente.

“Da Argentina eu pouco conhecia. Criança ainda, lera os nomes de Evita e de Perón numa revista, e admirara a figura loura coberta de jóias, que se vestia para seus descamisados como para uma festa” (FERREIRA, 2002c, p. 16).

Ao dar um tratamento irônico à narrativa, a autora, através da narradora-protagonista, está utilizando um dos recursos adotados pela metaficção historiográfica exemplo de uma intertextualidade tipicamente contraditória, quando “fornece e ataca o contexto” (HUTCHEON, 1988, p. 166).

No dizer de Linda Hutcheon, a metaficção historiográfica exige do leitor não apenas o reconhecimento de vestígios textualizados do passado literário e histórico, mas também a percepção daquilo que foi feito por intermédio da ironia, a esses vestígios (HUTCHEON, 1988).

Ainda segundo Hutcheon (1988), a paródia, um dos paradoxos pós-modernos, não é representada como uma destruição do passado, pois, segundo a autora, na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo.

No exemplo abaixo observamos a intertextualidade literária, quando a narrativa cita parodicamente a poesia de Carlos Pena Filho.

De volta a Buenos Aires, tantos anos depois eu redescobria a verdade do meu poeta, Buenos Aires se inventava dos meus sonhos e era muito menos uma paisagem que um produto de imaginação, e era muito menos um rigoroso traçado de ruas num mapa e muito mais a lembrança dos olhos claros de Nino, e o modo como abraçava o bandoneón, e o modo como me olhou quando pela primeira vez nos vimos [...] (FERREIRA, 2002c, p. 14).

Anotamos o poema parodiado na narrativa:

No ponto onde o mar se extingue
 E as areias se levantam
 Cavaram seus alicerces
 Na surda sombra da terra
 E levantaram seus muros
 Do frio sono das pedras.
 Depois armaram seus flancos:
 Trinta bandeiras azuis plantadas no litoral.
 Hoje, serena flutua, metade roubada ao mar,
 Metade à imaginação,
 Pois é do sonho dos homens
 Que uma cidade se inventa (GUIA..., 1999, p. 142-143).

A intertextualidade também se apresenta em *Voltar a Palermo* no que se refere à evidenciação da figura feminina, quando a narrativa faz uma ponte entre fatos históricos que marcaram a vida de mulheres argentinas e brasileiras, *afastando-se da pura abordagem dos fatos, transfigurando-os esteticamente* (FERREIRA, 2002c, grifo nosso).

A história da Argentina me chegara pois pouco a pouco. E primeiro pelas mulheres que se celebravam em cantos, Alfonsina, Juana Azurduy, a que se batera em Jujuy como um valente, e que nenhum capitão igualava, e tantas outras; [...] Eu recriava em imaginação aquelas mulheres fortes, que haviam contribuído para formar a nação, e as comparara a outro tanto de mulheres fortes que havíamos tido nós também, do outro lado do Rio de La Plata e bem longe dele. E havia as que igualmente tinham batalhado ao lado dos homens, como Clara Camarão, ou que haviam sido governadoras, como a capitã dona Brites de Albuquerque (FERREIRA, 2002c, p. 18).

O fragmento acima evidencia o papel desempenhado por mulheres, argentinas e brasileiras, que se destacaram em posições políticas de combate, usualmente atribuídas aos homens. Do lado argentino, a poeta Alfonsina Storni e a guerrilheira boliviana Juana Azurduy; do lado brasileiro, Clara Camarão, índia potiguar que comandou um exército de mulheres na luta contra a expulsão dos holandeses em Porto Calvo e dona Brites de Albuquerque, a capitã que por anos governou a Capitania de Pernambuco, na ausência do marido.

A mesma intenção de evidenciação da figura feminina através de personagens históricos aparece no romance com a recriação da mulher que se angustia diante da desestruturação da família em consequência do terror da ditadura, através da referência às mães da Praça de Maio, em eterna busca por seus entes desaparecidos.

Ficcionalmente essas mulheres são representadas por Mercedes, mulher de Nino, que durante muitos anos procurou pelo marido desaparecido, terminando por perder a sanidade mental.

Durante anos Mercedes continuara a tarefa à qual renunciara o velho Morales. Juntara-se a outras mulheres que igualmente porfiavam, que teciam e desteciam uma história que se desgastava, posto que recente demais, frágil demais para resistir a tudo o que dela se exigia. Mañana volverá, repetiam as mulheres, e o assombro do que estavam vivendo as mantinha despertas (FERREIRA, 2002c, p. 128).

Figura 24 – Mães da Praça de Maio: a busca dos desaparecidos



Fonte: allposters.pt.

c) referência e representação

A referência ao conto do poeta e escritor uruguaio Felisberto Hernandez *Nadie encendía las lámparas* representa um olhar para os intertextos da história e da literatura, funcionando na narrativa como uma representação do reencontro entre Maria e Nino.

“*Nadie encendía las lámparas*, o volumezinho com capa azul estava escondido atrás de outros, e o tomei nas mãos quase trêmula, e o abri, e teu bilhete saltou das páginas amareladas” (FERREIRA, 2002c, p. 30).

As questões sobre a referência e a representação são abordadas por Linda Hutcheon em *Poética do Pós-Modernismo*, quando a autora afirma que “o termo *referente* implica que a ‘realidade’ à qual nos referimos não é um dado, uma matéria bruta, mas sim aquilo sobre o qual falamos” (HUTCHEON, 1988, p. 188).

E faz uma pergunta: a que se refere a própria história da metalinguagem? A um mundo de história ou a um mundo de ficção? A autora responde que é comum admitir que existe uma separação radical entre os pressupostos básicos que estão

por trás dessas duas noções de referência e parte da presunção de que os referentes da história são reais e que o mesmo não ocorre com os da ficção.

Segundo Hutcheon (1988), os romances pós-modernos ensinam que em ambos os casos, no primeiro nível eles realmente se referem a outros textos: só conhecemos o passado (que de fato existiu) por meio de seus vestígios textualizados. Em relação à ficção, sua opinião é de que a metaficção historiográfica “não aspira a contar a verdade” (FOLEY apud HUTCHEON, 1988) tanto quanto aspira a perguntar “de quem é” a verdade que se conta.

Em resumo, a autora anota que a metaficção historiográfica sempre afirma que seu mundo é deliberadamente fictício e, apesar disso, ao mesmo tempo inegavelmente histórico, e que aquilo que os dois domínios têm em comum é sua constituição no discurso e como discurso (HUTCHEON, 1988, p. 184).

Assim, ao se apropriar de textos do passado constituindo o seu discurso, a autora lança mão do recurso da metaficção historiográfica para dar prosseguimento ao texto narrativo.

5.9.1 Uma proposta de ruptura em relação à forma da narrativa

Ao analisar a narrativa *Voltar a Palermo* acreditamos que a autora teve a intenção de provocar uma ruptura em relação ao aspecto formal do romance, tanto ao apresentar duas proposições gráficas na escritura do texto, como pelo fato de a narradora-protagonista se expressar em português, francês e espanhol, utilizando uma polifonia na qual aparecem até os três idiomas num mesmo parágrafo.

A utilização da forma gráfica em itálico, em alguns trechos da narrativa, caracteriza o ponto de vista classificado por Alfredo Leme Coelho de Carvalho em *Foco Narrativo e Fluxo da Consciência* como *onisciência crítica ou interpretativa*, em que o autor onisciente não só faz um relato, como também faz comentários sobre ele (CARVALHO, 1981, p. 6).

Esta narrativa em itálico, que aparece nos capítulos IV, VI, IX, XII, XVIII e XXI da Parte I, é uma espécie de carta a Nino, analisando os mesmos acontecimentos abordados na diegese e servindo de prólogo à próxima narrativa, dirigida ao leitor.

Tantos anos depois, Nino, voltei.
 Nesta cidade gigante que um dia foi tão nossa, e de certo modo tão minha, deves ainda existir em algum lugar. Há três dias apenas encontrei teu bilhete, entre as páginas de um livro daquele poeta que escreve em prosa. Nadie encendía las lámparas, recordas como me entregavas a beleza do texto que tua voz iluminava? [...] Lo nuestro, Nino, que restou dele tantos anos depois? Voltei para te rever, Nino, mas voltei, sobretudo para refazer, mesmo por uns poucos días, essa coisa nossa, nem que seja na imaginação, que a imaginação também faz parte do real (FERREIRA, 2002c, p. 9).

O fragmento acima, um monólogo interior que volta a referenciar Felisberto Hernández, denota o aspecto ficcional da obra, na qual a narradora, considerando a imaginação como parte do real, tenta recriar o sentimento de envolvimento amoroso entre Maria e Nino.

Por outro lado, quando a narrativa se dirige ao leitor, adota a forma gráfica usual, algumas vezes utilizando a metalinguagem, como no texto abaixo: “Mas volto àquele primeiro encontro, quando o viejito, Morales se chamava, se encontrava indisposto, e Nino o substituíra na tarefa de atender os que necessitavam de um táxi naquele bairro de burgueses [...]” (FERREIRA, 2002c, p. 28).

A utilização dos recursos linguísticos nos leva à constatação da abordagem de mais um aspecto da metaficção historiográfica em *Voltar a Palermo* quando a narrativa adota múltiplos pontos de vista: o da narradora - protagonista, em primeira pessoa do presente do indicativo e as histórias contadas por Pablo e Mercedes, narradas por Maria no pretérito mais – que-perfeito do indicativo.

Tudo acontecera por minha causa, e fora o avô, o velho Morales que lhe contara tudo anos depois. Após minha partida, Nino passara dias e dias sem proferir uma palavra, recusando-se a sair de casa, dormindo o dia inteiro, apenas tocando nos alimentos que Morales lhe oferecia [...] (FERREIRA, 2002c, p. 108).

Crescera, pois assim, sem amigas, sem grandes alegrias, sem grandes tristezas, repetindo nisso a existência da própria mãe, que igualmente nascera em Sam Telmo e ali arrastara os dias, as noites e os anos da infância, da adolescência, da mocidade que quase nem sentira passar [...] (FERREIRA, 2002c, p. 152).

Esse repensar do passado através dos múltiplos focos narrativos insere-se no que Hutcheon considera “uma inscrição problematizada da subjetividade na história” (HUTCHEON, 1988, p. 156).

5.9.2 A vertente autobiográfica em *Voltar a Palermo*

Observamos em nossa análise, à luz das características do pacto autobiográfico de Philippe Lejeune que a obra *Voltar a Palermo*, de Luzilá Gonçalves Ferreira, considerada por nós uma metaficção autobiográfica, não deixa de realçar as características de auto referencialidade encontradas no romance autobiográfico, quando o leitor tem razões de suspeitar, que existe um grau de familiaridade, mesmo vaga, entre o autor e o personagem .

Assim, a personagem Maria, professora que volta a Buenos Aires em busca de reavivar um grande amor, traz características que fazem o leitor suspeitar de uma auto-referência da autora através de uma narrativa impessoal, designada na terceira pessoa.

Tomando como referência a definição de Lejeune acima citada, temos razões de suspeitar ser a obra em estudo um romance autobiográfico, não apenas em relação às declarações da autora em entrevistas, como também pelo fato de algumas cenas e acontecimentos narrados em *Voltar a Palermo* coincidirem com lugares e situações vivenciados pela escritora.

Tendo residido em Buenos Aires, onde lecionou na Aliança Francesa para mulheres de imigrantes, a autora evidencia em sua obra o aspecto da ideologia, através da escolha de tema político das ditaduras militares, ao qual deu um tratamento ficcional, o que nos faz suspeitar de uma auto-referencialidade, em relação a lembranças pessoais, sobre os acontecimentos que envolveram alguns de seus amigos, na época da ditadura militar no Brasil.

Transcrevemos trecho da entrevista da autora, concedida por e-mail ao Mestre em Teoria Literária e psicanalista maranhense William Amorim, em abril de 2002:

William - Começamos essa entrevista com um comentário: há muitas coincidências entre você e a personagem Maria, de *Voltar a Palermo*. Ambas professoras universitárias, trabalham na Argentina na década de 70, o mesmo gosto pela arte. Valéry dizia que “um leão é feito de carneiros digeridos”. Nesse sentido, *Voltar a Palermo* seria uma elaboração de um momento da sua vida pessoal? Há obras em que se está mais presente e outras menos?

Luzilá - Tudo o que se escreve tem muito do autor: como escapar a si próprio num momento de tal verdade, como o da escrita? *Voltar a Palermo* é feito de muitas recordações pessoais, Maria se parece comigo como uma irmã, só que sua experiência amorosa não coincide com as minhas pelo menos em parte. Escrevi *Voltar a Palermo* em meio a uma tragédia familiar e mergulhar no romance era como chegar a uma praia depois de um mar tempestuoso. De algum modo *eu queria igualmente lembrar*, como uma espécie de dívida, amigos que desapareceram (FERREIRA, 2002a, grifo nosso).

O próximo fragmento da narrativa em *Voltar a Palermo* sugere que a autora, através da narradora-personagem, parece se colocar como mulher contemporânea de fatos políticos e sociais ocorridos no Brasil e/ou na Argentina.

Aqueles desaparecimentos, aquelas mortes de que tomávamos conhecimento pelos jornais me haviam feito sofrer sim, me haviam comovido, mas se passavam muito ao sul do meu céu, de minha praia, dos meus domingos de sol, dos meus passeios à Barra , dos

fins de semana no sítio dos amigos [...] (FERREIRA, 2002c, p. 145).

Vale lembrar que o período da ditadura militar na Argentina, entre 1976 a 1983 foi caracterizado por atos de repressão à esquerda, sendo considerado dos mais violentos em toda a América Latina, conhecido como os anos da *Guerra Suja*. Os guerrilheiros de esquerda eram torturados e expatriados pelos militares com a conivência do Estado, quando milhares de pessoas foram “desaparecidas”, acusadas de subversão. Ainda hoje existe um movimento formado pelas mães da Plaza de Mayo, que fazem vigília constante na busca dos seus entes desaparecidos, que chegaram até 30 mil pessoas em menos de 10 anos, segundo as estatísticas (SAIN, 2000).

No Brasil, representada pelas próprias Forças Armadas a ditadura deflagrada com o golpe de 1964 é apontada por historiadores como Nelson Werneck Sodré em *Vida e Morte da Ditadura - 20 anos de autoritarismo no Brasil*, como “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 (1984), 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 (SODRÉ, 1984, p. 80).

Encontramos no ensaio da professora Inez Fornari de Souza, *O romance como possibilidade de ruptura ideológica, A Festa, de Ivan Ângelo*, esta referência em relação ao período da ditadura no Brasil.

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, p. 91).

No romance *Voltar a Palermo* em cujo cenário é recorrente o tema da ditadura, tempo e espaço se confundem - cronotopo segundo Bakhtin - num eterno refluir entre presente e passado, situações e lugares, o cronológico deixando de existir para dar lugar à intensidade das paixões.

Então começamos a viver um tempo fora do calendário, um parêntese no qual os dias e as noites se fundiam e confundiam [...] teríamos tido a impressão de navegar à margem dos acontecimentos, do que fazia a existência das pessoas que encontrávamos nas ruas, nos restaurantes, nos cinemas (FERREIRA, 2002c, p. 190).

A descrição do fragmento abaixo reforça a suspeita de auto-referência da autora refletida nas entrelinhas do texto, sugerindo uma vivência que se torna latente e quase palpável, em alguns momentos da narrativa.

Abri a janela e de súbito Buenos Aires inteira foi minha, sua paisagem cinza e seus cheiros me penetraram, como nos penetra o cheiro da pessoa amada[...]Palermo era assim um pequeno mundo dentro da cidade, reunindo em uns poucos hectares o que a metrópole espalhara por suas longas e largas avenidas, disseminara nas moradas: um esplendor passado, o bom gosto, a assimilação e reinterpretação de uma cultura importada, mas que soubera se adaptar às novas paisagens, aos espíritos (FERREIRA, 2002c, p. 13, 165).

Figura 50 – Palermo em Buenos Aires: cenário da narrativa



Fonte: Palermo, 2011

5.9.3 Entre o Amor e a Amizade: o ponto alto da narrativa

A amizade que uniu as personagens Maria e Mercedes representa o ponto alto da narrativa, em que duas mulheres que amavam o mesmo homem passam a ter um objetivo comum: encontrar este homem que se achava desaparecido.

Antes de qualquer coisa, éramos duas mulheres que haviam amado o mesmo homem. Que o amavam ainda, e este elemento era vital: a figura de Nino nos unia e separava [...] éramos duas mulheres que partilhavam uma mesma ausência, um mesmo vazio, embora esta ausência, este vazio, se nos apresentassem de modo distinto e de modo distinto o vivenciássemos (FERREIRA, 2002c, p. 148).

Ao encontrar o homem duplamente amado, as mulheres se unem novamente para tentar a sua recuperação.

Mercedes e eu nos revezávamos ao lado de Nino, velando por ele, vigiando-lhe o sono, a comida, os momentos em que ficava sem fazer nada, sentado no sofá, ou a olhar as árvores lá fora [...] Perguntávamos uma à outra se o havíamos escutado rressonar, à noite, se havia falado durante o sono, que palavras houvera pronunciado (FERREIRA, 2002c, p. 180).

Os motivos que levaram à renúncia de Maria a continuar lutando por uma vida com Nino, voltando ao Brasil, remetem à fidelidade e sinceridade que muitas vezes são experienciadas na amizade entre duas mulheres e à noção de reverência diante de uma família reconstituída.

Maria volta ao Brasil, não como uma mulher que desiste dos seus sonhos, mas como um ser humano que teve a coragem de passar a vida a limpo, tirando dessa experiência muitas lições.

Eu voltava sozinha. Mas voltava mais rica, a alma e o coração carregados de imagens fortes, de lembranças, experiências inesquecíveis. Trazia nos braços um amor que resgatara e que cultivaria a partir de então, como se cultivava uma flor delicada a merecer cuidados pelo resto da vida [...].

Entretanto algo pulsava forte, no lado esquerdo igualmente, quando o avião começou a dar voltas, e a descer na direção do mar, e que pela janelinha eu divisei uma certa estátua abrindo os braços na direção da cidade grande e sofrida que eu amava como se ama uma pessoa (FERREIRA, 2002c, p. 215).

A frase final do romance traz a esperança de um eterno retorno, uma mensagem de que na vida, nada é definitivo e tudo se renova:

Algum dia vou voltar a Palermo.

Figura 26 – Luzilá Gonçalves Ferreira: resgatando a visibilidade feminina



Fonte: Luzilá (2011)

Finalizando as considerações deste subcapítulo concluímos que o romance *Voltar a Palermo*, de Luzilá Gonçalves Ferreira se reveste das características de uma metaficção historiográfica, na qual aparece o componente auto-referencial do romance autobiográfico.

Consideramos ainda que a autora, ao adotar os procedimentos da narrativa de um romance histórico, no qual surge como pano de fundo a época da ditadura militar na Argentina, promoveu uma intertextualidade com fatos e obras relativos à história do Brasil e da Argentina, evidenciando o papel da mulher na narrativa, através da escolha de personagens e figuras femininas que tiveram destaque na história dos referidos países. Mesmo acreditando ser esta obra um romance com características autobiográficas, compreendemos que a narrativa obedece às técnicas pós-modernas de uma escrita ficcional, representando um marco no contexto da literatura feminina contemporânea.

O estudo de *Histoire de ma vie*, de George Sand e *Voltar a Palermo* de Luzilá Gonçalves Ferreira já nos permite tentar uma comparação entre as obras das referidas autoras, iniciando o próximo capítulo com algumas considerações sobre Literatura Comparada, a sistematização de um estudo antigo.

6 HISTOIRE DE MA VIE E VOLTAR A PALERMO: um encontro possível?

A introdução deste capítulo pede uma rápida incursão sobre o estudo da Literatura Comparada, termo sistematizado no século XIX, embora a concepção de dialogismo entre as obras venha sendo citada desde Montaigne em seus *Ensaíos* no século XV, quando o autor já dizia que “todo texto se constrói de outro texto”.

Em *Que é Literatura Comparada?* De P. Brunel, C. Pichois e A.-M. Rousseau encontramos a informação de que os verdadeiros iniciadores da literatura comparada foram os franceses Abel Villemain, Jean -Jacques Ampère e Philarète Chasles, liberais que, através de cursos e conferências em universidades francesas a partir de 1828, tratam da influência que as literaturas europeias exerceram umas sobre as outras (BRUNEL; PICHOSIS; ROUSSEAU, 1990, p. 6).

Eduardo Coutinho assinala em *Literatura Comparada na América Latina* que, desde a Antiguidade, já existia comparação entre textos de comunidades diferentes como também no Classicismo e na Renascença, procedimento que continuou no século XVIII através da comparação entre obras literárias clássicas e modernas. O autor acrescenta que a necessidade de sistematização do comparatismo evidenciou-se no século XIX, “quando a Literatura Comparada principia a erigir-se como área do conhecimento” (COUTINHO, 2003, p. 12).

É dessa época o surgimento da Linguística Comparada e dos primeiros cursos e estudos sobre o assunto, principalmente na França, Alemanha, Itália e Inglaterra, fase que recebeu a denominação de pré-história da Literatura Comparada, quando a disciplina passou a ser ensinada nas universidades européias e norte-americanas.

Em 1904 Louis Betz assina a primeira bibliografia publicada sobre o assunto com o título: *La littérature comparée: essai bibliographique* demarcando a

consolidação do termo “Literatura Comparada”, que antecede os estudos modernos da disciplina. A linha da Escola Francesa da Literatura Comparada seria questionada por René Wellek em conferência apresentada no II Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada (AIRC/ICLA) realizado nos Estados Unidos em 1958. Título da conferência: *A crise da Literatura Comparada*.

Esse questionamento deu início a uma discussão entre as duas gerações comparatistas: uma clássica, mais antiga, formada por professores e pesquisadores franceses, e a outra, mais recente, moderna, centrada principalmente em universidades norte-americanas, propondo uma análise focada no texto, baseada no Formalismo Russo, na Fenomenologia e no New Criticism norte-americano (COUTINHO, 2003, p. 16).

O que se denominou chamar de Escola Americana de Literatura Comparada não considerava apenas o texto como base, como também considerava a sua relação com o contexto histórico-cultural, reduzindo as barreiras entre comparatismo e crítica literária.

Coutinho afirma que foram outros os rumos tomados pela Literatura Comparada na América Latina que, apesar de influenciada pelo cânone europeu até os anos 1970, passou a privilegiar a produção literária a partir de uma perspectiva própria, voltada para a realidade do Continente.

Dessa forma entrou em evidência o discurso das línguas indígenas ainda vivas, como o *quíchua* e o *guarani*, o da produção em *créole* do Caribe francês, o *corrido* mexicano e o *cordel* brasileiro, não sendo esquecida a tradição oral ou compilada, como a das lendas indígenas dos maias e as produções das minorias hispânicas radicadas nos Estados Unidos - os chicanos, porto riquenhos e cubanos - ou a dos franceses do Quebec.

Outras vozes, reconhecidas como minorias no Continente, também foram ouvidas, representadas pelos grupos feministas, que, segundo Coutinho (2003), muito contribuíram para destacar o processo de releitura crítica da cultura latino-americana.

Gilda Neves Bittencourt (1996), organizadora da antologia *Literatura Comparada. Teoria e Prática*, no Brasil, aponta em seu trabalho que o

pensamento crítico comparatista se fez presente em nosso país desde a crítica de fundo romântico através de historiadores como Araripe Júnior, Sílvio Romero e José Veríssimo.

A partir de meados do século XX foram surgindo críticos de formação acadêmica como Antonio Cândido, Afrânio Coutinho e Aderaldo Castello que fixaram as bases da nossa crítica literária, seguidos por outro grupo, representado por Haroldo de Campos e Silviano Santiago.

Haroldo de Campos, influenciado pelo desconstrutivismo de Jacques Derrida, propõe uma inversão do rumo anterior, ao mudar o foco do 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” (CAMPOS apud BITTENCOURT, 1996, p. 65).

Contrário a Campos e Santiago, quando propõe uma volta às idéias do primeiro grupo de acadêmicos, Schwarz escreve em 1986 o texto: “Nacional por subtração no qual coloca suas posições sobre 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 (SCHWARZ apud BITTENCOURT, 1996, p. 72).

Sandra Nitrini, no ensaio *Intertextualidade* cita o fato de que, dentro do contexto de renovação dos estudos da literatura comparada, a partir da segunda metade do século XX, a teoria da “intertextualidade” concebida por Júlia Kristeva, “foi recebida por muitos comparatistas como um instrumento eficaz para injetar sangue novo no estudo do conceitos de “fonte” e de “influência” (NITRINI, 2000, p. 157-158).

Segundo a autora, a intertextualidade se insere numa teoria totalizante do texto, englobando suas relações com o sujeito, o inconsciente e a ideologia, numa perspectiva semiótica, afirmando que Kristeva identifica completamente sujeito e processo de significação, e que aquilo que a autora designa como genotexto torna-se o lugar teórico de uma espécie de fusão entre processos semióticos heterogêneos - lugar de sua articulação e de sua passagem para o simbólico.

Em outras palavras, a autora explica que, para elaborar o conceito de intertextualidade, Kristeva baseou-se nas proposições de Bakhtin, um dos primeiros formalistas russos que procuraram substituir a segmentação estática dos textos por um modelo segundo o qual a estrutura literária se elabora a partir de uma relação com a outra.

As reflexões de Bakhtin sobre o dialogismo entre as obras foram apresentadas no estudo *La poétique de Dostoievski*, cuja leitura resultou na obra de Kristeva *Recherches pour une sémanalyse Essais*.

Fazendo uma leitura do trabalho de Kristeva, Nitrini, diz que, para Bakhtin, a palavra literária, isto é, a unidade mínima da estrutura literária não se congela num ponto, num sentido fixo; ao contrário, constitui um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo entre diversas escrituras: a do escritor, do destinatário (ou do personagem) do contexto atual ou do anterior (KRISTEVA; BAKHTIN apud NITRINI, 2000).

O autor russo considera que existem duas definições para o estatuto da palavra: a horizontal, na qual a palavra no texto pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário, e a vertical, na qual a palavra no texto está orientada para o *corpus* literário anterior ou sincrônico. Estes dois eixos são nomeados pelo autor como diálogo e ambivalência, em que o diálogo, além de ser uma linguagem assumida pelo sujeito, representa também uma escritura na qual se lê o outro.

Em outras palavras, o dialogismo de Bakhtin concebe a escritura como subjetividade e comunicabilidade, o que na interpretação de Kristeva seria a intertextualidade. Já o termo ambivalência, segundo descrição de Nitrini, representaria para Bakhtin a inserção da história e da sociedade no texto e do texto na história (BAKHTIN apud NITRINI, 2000).

A autora observa que, da leitura de Kristeva sobre o dialogismo de Bakhtin, no qual todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto, surgiu a elaboração do conceito de intertextualidade, em lugar na noção de intersubjetividade.

Continuando sua análise, Nitrini observa que a noção de texto para Kristeva é ampla, quando se torna sinônimo de sistema de signos, quer se trate de obras literárias, de linguagens orais, de sistemas simbólicos, sociais ou inconscientes.

Esses estudos sobre intertextualidade, abordados por Júlia Kristeva e Gérard Genette, nos serão úteis na análise comparativa entre as obras *Histoire de ma Vie*, de George Sand e *Voltar a Palermo*, de Luzilá Gonçalves Ferreira, o que faremos no próximo sub-capítulo.

6.1 ROMANCE E MEMÓRIA: um estudo arquitextual

Este subcapítulo procura verificar se é possível haver um tipo de intertextualidade entre as obras das autoras escolhidas como nosso objeto de estudo, não apenas em relação às definições propostas pelos autores, como também através de nossa capacidade de observação e interpretação das entrelinhas colocadas pelas escritoras em suas obras.

Assim, voltando ao conceito de *arquitextualidade* definido por Gérard Genette (1982, *grifo nosso*) como “uma 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, observamos que as obras *Voltar a Palermo* e *Histoire de ma vie* podem ser consideradas arquitextuais, em relação ao *tipo do discurso*, quando as autoras lançam mão de fatos históricos para fazer suas narrativas, evidenciando o papel da mulher na história.

Já em relação aos conceitos de autobiografia e memória aqui estudados, observamos que as referidas obras diferem na forma de sua definição, como tentaremos explicar a seguir. Pretendendo dar um cunho autobiográfico à sua obra, cuja intenção aparece logo no título *Histoire de ma vie*, George Sand inicia a narrativa com fatos detalhados da sua infância e adolescência, o que caracterizaria uma autobiografia.

“No dia 5 de julho de 1804 eu vim ao mundo, meu pai tocava violão e minha mãe usava uma bonita camisola cor- de- rosa” (SAND, 2004, p. 124).¹⁴

No entanto, a referência sistemática aos fatos históricos ocorridos na época da narrativa descaracteriza a definição de autobiografia, procedimento que recrudesce a partir da segunda metade da obra , quando a autora desvia o curso da escritura da sua vida estritamente pessoal, para enfatizar o momento histórico da França no século XIX, realçando sua relação com os personagens políticos e literários da época:

“Sobre o barco a vapor que me conduzia de Lyon a Avignon, eu encontrei um dos escritores mais importantes deste tempo, Beyle, cujo pseudônimo era Stendhal” (SAND, 2004, p. 669).¹⁵

Dessa forma, concluímos que a narrativa *Histoire de ma vie*. se reveste de características memorialísticas, segundo o conceito de Lima, que define memória com uma narrativa que estaria inserida num contexto histórico, não representando, no entanto, um texto histotográfico, no que se refere aos conceitos de Halbwachs e Nora, que fazem uma distinção entre memória e história.

Efetivamente, a autora contextualiza e analisa figuras da arte, literatura e política da França no século XIX como Balzac, Flaubert, Delacroix, Chopin, Musset, Zola e muitos outros, colocando-se como mulher, política e escritora **dentro** do cenário histórico narrado.

Já Luzilá Gonçalves Ferreira, embora tenha obedecido às normas da escritura de uma obra ficcional em *Voltar a Palermo*, característica do gênero romance, nos faz suspeitar, segundo a teoria do pacto autobiográfico de Lejeune que esta obra apresenta familiaridade vaga com as características do romance autobiográfico, quando a autora coloca na narrativa, através de seus personagens, acontecimentos semelhantes aos ocorridos em sua própria vida.

¹⁴ Le 5 juillet 1804 je vins au monde, mon père jouant du violon et ma mère ayant une jolie robe rose. Os biógrafos de Sand questionam esta data de nascimento de Sand. Segundo as pesquisas em documentos da época, a autora teria nascido em 01 de julho de 1804.

¹⁵ Sur le bateau à vapeur qui me conduisit de Lyon à Avignon, je rencontraï un des écrivains les plus remarquables de ce-temps-ci, Beyle, dont le pseudonyme était Stendhal. Aqui a autora se refere ao seu primeiro encontro com o autor de *O Vermelho e o Negro* com o qual Sanda manteria uma longa amizade.

Encerrando as considerações deste capítulo concluímos que as autoras em estudo apresentam características dialógicas nas obras citadas, quando abordam o contexto histórico e a evidenciação da figura feminina em suas narrativas: Luzilá Gonçalves Ferreira com o tema das ditaduras militares e a representação do papel da mulher na história; George Sand, colocando-se como mulher que, apesar do pseudônimo masculino representou um marco na literatura feminina francesa no século XIX, inserindo-se como “sujeito” do fato histórico.

No entanto a comparação das obras citadas em relação aos conceitos de autobiografia e memória abordados Philippe Lejeune e Costa Lima, Halbwachs e Nora, nos levou à conclusão de que as obras das referidas autoras diferem na forma de sua definição. Pretendendo dar um cunho autobiográfico à sua obra, cuja intenção aparece logo no título *Histoire de ma vie*, George Sand foge às características de uma autobiografia que, segundo o conceito lejeuniano, foca a narrativa sobre os acontecimentos a respeito do autor.

Observamos que nesta obra a autora desvia o curso da escritura da sua vida estritamente pessoal para enfatizar o momento histórico da França no século XIX e a sua relação com os personagens políticos e literários da época, aproximando-se da definição de Lima sobre memória, quando o autor afirma que um romance de memórias, mesmo contendo elementos autobiográficos, estaria inserido num contexto histórico.

Por outro lado, Luzilá Gonçalves Ferreira, ao escrever uma obra ficcional com características de metaficção historiográfica faz o leitor atento suspeitar, de acordo com a definição de romance autobiográfico de Lejeune acima citada, que a narrativa contém elementos autobiográficos, embora apresentados de forma sutil, através da descrição de locais e eventos históricos e nos diálogos de seus personagens.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando que o interesse sobre os estudos autobiográficos vem crescendo a cada dia transformando-se em tema que tem suscitado novos estudos e denominações por parte dos pesquisadores do gênero, tomamos como objetivo principal desta tese a realização de um estudo comparativo entre as obras *Voltar a Palermo*, de Luzilá Gonçalves Ferreira e *Histoire de ma vie* de George Sand visualizando sua relação com a memória e a autobiografia e observando de que forma as autoras apresentam o papel da mulher em suas obras.

Nossa intenção foi tentar preencher uma lacuna em relação ao estudo comparativo das obras citadas das referidas autoras, já que não encontramos registros de pesquisas ou trabalhos publicados com esta conotação.

Para atender aos objetivos da nossa pesquisa estudamos narrativas complementares como o romance *Muito Além do Corpo*, por suas características germinais da obra de Luzilá Gonçalves Ferreira e *Lettres d'un Voyageur*, de George Sand obra indispensável à verdadeira compreensão da vida da autora francesa, como também toda uma bibliografia relativa à vida e obra das referidas autoras.

No capítulo 2, *Memória e Autobiografia: um tema polêmico*, tomamos como embasamento teórico a pesquisa das teorias autobiográficas, em especial o *pacto autobiográfico*, gênero referencial que foi cunhado pelo pesquisador francês Philippe Lejeune, quando foi publicado inicialmente na revista *Poétique*, em 1973, e definitivamente em livro com a publicação da obra *Le Pacte Autobiographique*, em 1975.

Investigamos ainda os conceitos de Jean Starobinski e Philippe Willemart sobre autobiografia, como também os estudos de Alicia Molero de La Iglesia sobre autoficção, baseada na teoria de Serge Doubrovsky a opinião de Wander Melo Miranda (2004) sobre o tema autobiográfico na obra de Graciliano Ramos, como

também o “diário” de Graciliano Ramos na obra *Em Liberdade*, uma ficção de Silviano Santiago.

Por outro lado abordamos os estudos de Luiz Costa Lima sobre Memória, os de Literatura Comparada de Eduardo Coutinho, Gilda Neves Bittencourt e Sandra Nitrini bem como os conceitos sobre intertextualidade adotados por Gérard Genette e Julia Kristeva.

Consideramos que algumas dessas teorias explicam a questão autobiográfica e memorialística em relação às obras apontadas como nosso objeto de estudo, em especial a teoria do romance autobiográfico de Philippe Lejeune aplicada à obra de Luzilá Gonçalves Ferreira. Em relação à obra citada de George Sand, consideramos as teorias de Luiz Costa Lima sobre memória. Para efeito do estudo comparativo entre as obras, foram aplicados os conceitos sobre Intertextualidade de Júlia Kristeva e Gérard Genette

Esta conclusão preliminar se confirma com o estudo dos capítulos seguintes, da forma como foram analisados.

No capítulo 3, *A crítica feminista: a questão do gênero*, analisamos várias correntes do feminismo brasileiro, francês e anglo-americano procurando resposta para a pergunta: existe mesmo uma escrita feminina? E concluímos que a literatura considerada feminina pode ser escrita por homens, como forma de *representação*, o que não dispensa a presença de uma literatura feminina.

Consideramos que, mesmo havendo a possibilidade de um representação da mulher através da escrita masculina, existe uma escrita feminina, no momento em que, através da enunciação do texto linguístico, a mulher expressa a sua experiência de vida e sua inserção no contexto histórico e social, reafirmando a sua identidade.

Baseamos nossa conclusão através da crítica das ideólogas da escrita do corpo como Hélène Cixous, privilegiando a inscrição do feminino na linguagem, ou das que rezam pela cartilha da ginocrítica, como Showalter, que consideram a escrita da mulher como um grupo literário distinto, além da análise de Ruth Silviano Brandão, quando a autora atribui à linguagem, o lócus no qual se constitui

a feminilidade, com mais possibilidades e mais liberdade que as representações viris.

Observamos que a literatura feminista se enquadra também na crítica dos autores que trabalham com a psicanálise no campo literário como: Barthes, Derrida, Julia Kristeva, e a já citada Hélène Cixous, cujo estudo, vasto e contraditório, não aprofundamos, já que nossa pesquisa sobre o feminismo é apenas uma ferramenta para a análise das obras escolhidas como objeto desta tese.

No capítulo 4, *George Sand: a arte imita a vida?* contextualizamos o entorno no qual viveu George Sand na França do século XIX, palco de acontecimentos políticos e culturais que influenciaram diretamente a vida e a obra da autora. Em seguida fizemos um estudo da narrativa *Histoire de ma vie* escrita em dois períodos da vida da escritora, entre 1847/48 e publicada em 1854-1855, primeiro em folhetins no jornal *La Presse* e depois em livro, no mesmo ano, cotejando com *Lettres d' un voyageur*, obra que consideramos verdadeiramente autobiográfica da autora.

Para a realização deste estudo, analisamos não só as obras citadas como também a crítica sandiana representada por Nicole Mozet em *George Sand, écrivain de romans*; André Maurois em *Lélia ou A Vida de George Sand*; Elyane Dezon-Jones em *Les Ecritures Feminines*, Claude Dufresne em *Appellez-moi George Sand*, Mona Ozouf em *Les Mots des Femmes*, Michelle Perrot, através da edição da correspondência da autora e pronunciamentos sobre sua escritura “dentro” da História, na revista *Magazine Littéraires*.

No capítulo 5, *Luzilá Gonçalves Ferreira: uma vida em romance* realizamos um trabalho de pesquisa, situando vida e obra da autora no contexto da literatura brasileira contemporânea, especialmente no que se refere à literatura feminina nacional, fazendo uma análise das obras *Voltar a Palermo* e *Muito além do Corpo*, em relação às teorias sobre romance histórico, autobiografia e memória.

Para atingir esse objetivo estudamos aspectos da distinção entre história e literatura, o romance histórico e a literatura brasileira de autoria feminina.

Concluimos o capítulo considerando que o romance *Voltar a Palermo*, de Luzilá Gonçalves Ferreira se reveste das características de uma metaficção historiográfica, na definição da teórica Linda Hutcheon, no qual aparece um componente auto-referencial, promovendo uma intertextualidade entre fatos e obras relativos à história do Brasil e da Argentina.

Assim, considerando esta obra um romance com características autobiográficas, compreendemos que a narrativa obedece às técnicas pós-modernas de ficcionalidade, representando um marco no contexto da literatura feminina contemporânea.

No capítulo 6: *Histoire de ma vie & Voltar a Palermo: um encontro possível?* Fizemos um estudo comparativo entre as obras citadas com base nos estudos de Literatura Comparada de Eduardo Coutinho, Gilda Neves Bittencourt, Sandra Nitrini e as definições sobre intertextualidade de Júlia Kristeva e Gérard Genette.

Nossa conclusão a respeito das propostas desta tese é que, segundo o conceito de intertextualidade definido por Genette as referidas obras podem ser consideradas *arquitextuais*, estabelecendo uma relação muda que articula uma menção *paratextual*, em relação ao *tipo do discurso*, quando as autoras lançam mão de fatos históricos para fazer suas narrativas, evidenciando o papel da mulher na história.

No entanto a comparação das obras citadas em relação aos conceitos de autobiografia e memória, abordados respectivamente por Philippe Lejeune e Costa Lima, apontam para a avaliação de que as obras das referidas autoras diferem na forma de sua definição.

Pretendendo dar um cunho autobiográfico à sua obra, cuja intenção aparece logo no título *Histoire de ma vie*, George Sand foge às características de uma autobiografia no conceito lejeuniano, que condiciona esta forma de narrativa à necessidade de o autor colocar o tom da narrativa sobre sua vida individual, em particular sobre a história de sua personalidade.

Assim, ao desviar o curso da escritura da sua vida estritamente pessoal, para enfatizar o momento histórico da França no século XIX e a sua relação com os personagens políticos e literários da época, a autora se aproxima da definição

de uma obra memorialística, que, segundo Lima, 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.

Já Luzilá Gonçalves Ferreira, mesmo evidenciando em sua obra *Voltar a Palermo* as características da escritura de uma obra ficcional, nos leva a concluir que a autora apresenta elementos de *romance autobiográfico* em sua narrativa, na qual constatamos uma aproximação da definição lejeuniana na qual, mesmo num texto de ficção, o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir de semelhanças que ele crê pressentir, que há identidade entre o autor e o personagem.

BIBLIOGRAFIA E REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

ALMEIDA, L. Linhagens e ancestralidade na literatura de autoria feminina. **Especulo**: revista de estudios literários, Madrid, n. 26, 2004. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/linhages.html>>. Acesso em: 13 out. 2011.

AMBROSIA. Disponível em: <<http://milfolhasdepapel.blogspot.com/>>. Acesso em: 20 set. 2011.

ASSIS, M. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Globo, 1997.

AUERBACH, E. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2004.

AUSTINE, G. **A cultura da periferia está se fundindo com a cultura digital**: entrevista com Heloisa Buarque de Holanda. Disponível em: <<http://culturadigital.br/seminariointernacional/category/cobertura/>>. Acesso em: 20 set. 2011.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e estética**. São Paulo: Ed. da UNESP, 1998.

BARBERIS, P. **Prélude à l'utopie**. Paris: PUF-Écriture, 1991.

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

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. A imagem de Proust. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 36-49.

_____. O narrador. In: BENJAMIM, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; Prefácio de Jeane Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 59-60.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BITTENCOURT, G. (Org.). **Literatura comparada: teoria e prática**. Porto Alegre: Sagra DC Luzzato, 1996.

BRANCO, L.; BRANDÃO, R. S. **A mulher escrita**. Apresentação de Affonso Romano de Santana. Rio de Janeiro: Casa Editorial, 1989.

BRANDÃO, R. S. **Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2006.

BRUNEL, P.; PICHOS, C.; ROSSEUS, A.-M. **O que é literatura comparada?** Tradução de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1990.

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CAMPOS, H. **Ruptura dos gêneros na literatura Latino-Americana**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CÂNDIDO, A. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Ed. Nacional, 1994.

_____. À roda do quarto e da vida. **Revista USP**, São Paulo, p. 94-107, jun./ago. 1996. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/02/15-candido.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2011.

CÂNDIDO, A. et al. **O direito à literatura e outros ensaios**. Coimbra: Ângelus Novus, 2004.

_____. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CARIOCAS desejam ter um Rio melhor em 2010. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/rio/riocomovamos/mat/2009/12/28/cariocas-desejam-ter-um-rio-melhor-em-2010-915388932.asp>>. Acesso em: 20 set. 2011.

CARVALHO, A. L. C. de. **Foco narrativo e fluxo da consciência**. São Paulo: Pioneira, 1981.

CIXOUS, H. Le rire de la Méduse. **L'Arc**, Paris, n. 6, p. 39-54, 1975.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

COSTA, L. M. da (Org.). **A paródia na ficção contemporânea**. Rio Grande do Sul: UNICRUZ, 2004.

COUTINHO, E. F. **Literatura comparada na América Latina**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003.

DEZON-JONES, E. **Les ecritures feminines**. Paris: Magnard, 1983.

DIAZ, J. L. Sand et compagnie. **Magazine Littéraire**, Paris, n. 431, p. 33-35, maio, 2004.

DIONÍSIO, Â. P. et al. **O caminho se faz caminhando**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2006.

DOUBROVSKY, S. Autobiographie/Vérité/Psychanalyse. **l'Esprit Créateur**, 1980.

_____. **Fils**. Paris: Galilée, 1997.

_____. L'initiative aux maux: écrire sa psychanalyse. **Cahiers Confrontation**, 1979.

DUFRESNE, C. **Appelez-moi George Sand**. França: Michel Lafon, 2004.

DUJARDIN, É. **Os loureiros estão cortados**. Tradução de Hilda Pedrollo. Porto Alegre: Ed. Brejo, 2005.

ELAINE Showalter. Disponível em:
<http://www.randomhouse.com/author/28227/elaine-showalter&sort=best_13wk_3month>. Acesso em: 20 set. 2011.

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

FADIMAN, J.; FRAGER, R. **Teorias da personalidade**. Tradução de Camila Pedral Sampaio, Sybil Safdié. São Paulo: Harbra, 1986.

FAULKNER, W. **Enquanto agonizo**. Tradução de Hélio Pólvora. Rio de Janeiro: Exped, 1978.

_____. **O som e a fúria**. Tradução de Paulo Henriques Brito. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

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

FERREIRA, D. R. S. **Pilares narrativos**. Santa Catarina: Ed. Mulheres, 2004.

FERREIRA, L. G. **Deixa ir meu povo**. Rio de Janeiro: Calibán, 2010.

_____. **Entrevista com Luzilá Gonçalves Ferreira** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por William Amorim em abr. 2002a.

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

_____. **Humana, demasiado humana**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. **Muito além do corpo**. São Paulo: Scipione, 1988.

_____. **No tempo frágil das horas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

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

_____. **Os rios rurvós**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

_____. Romance, história e crítica literária. In: MACIEL, A. D. **Gênero e ficção na obra de Luzilá Gonçalves**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2008. p. 37-40.

FERREIRA, L. G. **Suaves amazonas**: mulheres e abolição da escravatura no nordeste. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1999.

_____. **O tempo sem remédio na farmácia**: uma leitura da obra de Mauro Mota. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília, DF: INL, 1982.

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

_____. (Org.). **Em busca de Thargélia**: poesia escrita por mulheres em Pernambuco no segundo oitocentos (1870-1920). Recife: FUNDARPE, 1996. t. 2.

_____. **A escrita da nova mulher**. Recife: Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE, 2005.

_____. **A luta das mulheres pernambucanas**. In: _____. **Suaves amazonas**: mulheres e abolição da escravatura no nordeste. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1999. p. 41-55.

_____. **Os Folhetins Femininos Franceses no Século XIX: entre Ética e a Estética**.in : Revista ArteComunicação- ano 3, nº 4, pags. 179 a 193. s/d.

FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. Tradução de Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.

GAGNEBIN, J. M. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GARCIA, C. F. **Poética do memorialismo**: diálogos com Philippe Lejeune. Fortaleza: Ed. 7 Sóis, 2006.

GENETTE, G. **Palimpsestes**: la Littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982.

GEORGE Sand. Disponível em: <<http://www.apartrental.com/pt/paris/Seine-rue.html>>. Acesso em: 20 set. 2011a.

GEORGE Sand: drawing, model of the stamp. Disponível em: <<http://www.pierre-albuisson.com/english/dessTimb1.html>>. Acesso em: 20 set. 2011b.

GEORGE Sand: on love. Disponível em: <<http://moniquespassions.com/just-a-bit-of-everything-and-everyone/george-sand-on-love/>>. Acesso em: 20 set. 2011c.

GOLDMANN, L. **Sociologia do romance**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

UMA GRANDE idealista. Disponível em: <<http://cibelle.arteblog.com.br/323712/Uma-GRANDE-idealista/>>. Acesso em: 20 set. 2011.

GUIA prático da cidade do Recife: o início. Recife: [S. n.], 1999.

GUMBRECHT, H. U. **Corpo e forma**: ensaios para uma crítica não hermenêutica. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Editora Centauro, 2004.

HAYES, R. **Trio**: three books by brazil's Clarice Lispector. Disponível em: <http://www.belletrista.com/2010/issue5/features_5.php>. Acesso em: 20 set. 2011.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de estética**. Tradução Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 2004. v. 4.

HÉLÈNE Cixous. Disponível em: <<http://www.mefedia.com/watch/31992339>>. Acesso em: 20 set. 2011.

HERCULANO, A. **Scenas de um anno da minha vida e apontamentos de viagens**. Coordenação e prefácio de Vitorino Nemésio. Lisboa: Bertrand, 1934.

HISTOIRE de ma vie (L'): George Sand. Disponível em: <<http://www.bondfaro.com.br/preco--livros--histoire-de-ma-vie-l-george-sand-2253161160.html>>. Acesso em: 20 set. 2011.

HOBSBAWM, E. J. **A era das revoluções 1789-1848**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

HOLANDA, L. Luzilá Gonçalves Ferreira: um marco das letras pernambucanas. In: DIONÍSIO, Â. P. et al. **O caminho se faz caminhando**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2006. p. 55-73.

HOLANDA, S. B. de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

HOLLANDA, H. B. de (Org.). **Tendências e Impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HOLLANDA, H. B. de; ARAÚJO, L. N. **Ensaístas brasileiras**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

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

JAGGAR, A. M.; BORDO, S. **Gênero, corpo, conhecimento**. Tradução de Britta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

JAMES, Henry. **Os inocentes**. Prefácio e tradução de Wallace Leal V. Rodrigues. São Paulo: Casa Editora O Clarim, 1980.

JUDITH Butler Redux. Disponível em: <<http://sachafrey.wordpress.com/>>. Acesso em: 20 set. 2011.

JÚLIA Kristeva. Disponível em: <<http://www.listal.com/viewimage/1057019>>. Acesso em: 20 set. 2011.

KRISTEVA, J. **Le mot, le dialogue, le roman**. Paris: Seuil, 1969.

LA IGLESIA, A. M. de. Figuras y significados de la autonovelación. **Espéculo**: revista de estudios literários, Madrid, 2006. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/autonove.html>>. Acesso em: 31 jan. 2011.

LAWRENCE, D. H. **O amante de lady Chatterley**. Tradução Rodrigo Richter. São Paulo: Nacional, 1980.

LEJEUNE, P. **Le pacte autobiographique**. Paris: Éditions du Seuil, 1996.

_____. **Moi aussi**. Paris: Du Seuil, 1986.

LEITE, L. C. M. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 2001.

LIMA, L. C. **História, ficção, literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **Mimesis e modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.

_____. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

LISPECTOR, C. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **A técnica da ficção**. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1976.

LUFT, L. Posfácio. In: WOOLF, V. **As ondas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

LUKÁCS, G. **Teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2000.

LUZILÁ Gonçalves. Disponível em:

<<http://pedrohenriquedemelo.blogspot.com/search?q=Luzil%C3%A1+Gon%C3%A7alves+Ferreira#uds-search-results>>. Acesso em: 20 set. 2011.

MACIEL, A. D. A crise do narrador: considerações em torno do romance Memórias Póstumas de Brás Cubas, de Machado de Assis. **Revista Mafuá**, Santa Catarina, 2006. Disponível em: <<http://www.mafua.ufsc.br/anameliadantas.html>>. Acesso em: 20 out. 2010.

_____. **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. 2007. 116 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.

MACIEL, A. D. **Gênero e ficção na obra de Luzilá Gonçalves**. Recife: Governo do Estado de Pernambuco, 2008. Premio Naíde Teodósio.

_____. **Gênero e ficção na obra de Luzilá Gonçalves Ferreira**: um estudo sobre A garça mal ferida. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2008.

MARINHO, M. de F. **O romance histórico em Portugal**. Porto: Campo de Letras, 1999.

MARY, L. P. et al. **Literatura e história**. São Paulo: EDUSC, 1999.

MAUROIS, A. **Lélia ou a vida de George Sand**. Tradução de Olga Biar Laino. São Paulo: Nacional, 1956.

MICHELE Perrot. Disponível em: <<http://www.>>. Acesso em: 20 set. 2011.

MIRANDA, W. M. **Graciliano Ramos**. São Paulo: Publifolha, 2004.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONTAIGNE, M. **Ensaio**. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

MORENO, C. F. (Coord.). **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

MOTA, Mauro. **BÊ-A-BÁ de Pernambuco**. Recife: Massamgana, 1991.

MOZET, N. **George Sand, écrivain de romans**. France: Christian Pirot, 1997.

NÉLIDA Pinõn. Disponível em:
<<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=290>>. Acesso em: 20 set. 2011a.

NÉLIDA Pinõn: biografia. Disponível em:
<http://www.nelidapinon.com.br/autora/aut_biografia.php>. Acesso em: 20 set. 2011b.

NERUDA, P. **Confesso que vivi**: memórias. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: DIFEL, 1977.

NITRINI, S. **Intertextualidade**. In: _____. **Literatura comparada**: história, teoria e crítica. São Paulo: EDUSP, 2000.

_____. **Literatura comparada**. São Paulo: EDUSP, 1997.

NORA, Pierre. **Entre Memória e História**: a problemática dos lugares”, In: **Projeto História**. São Paulo: PUC, n. 10, pp. 07-28, dezembro de 1993.

OLIVEIRA, R. D. de. A cicatriz do andrógino. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, v. 101, p. 139-144, abr./jun. 1990.

_____. **Reengenharia do tempo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

OLIVEIRA LIMA, M. de. **Pernambuco e seu desenvolvimento histórico**. Recife: Massangana, 1997.

OZOUF, M. **Les mots des femmes**: essai sur la singularité française. Paris: L'Esprit de La Cité-Fayard, 1995.

PARKER, S. **Why did jung chose Salome during active imagination for the red book?** Disponível em: <<http://jungcurrents.com/salome-redbook/>>. Acesso em: 20 set. 2011.

LA PENSÉE straight: Monique Wittig. Disponível em: <<http://blogfeministe.skyrock.com/1161746130-La-pensee-straight-Monique-Wittig.html>>. Acesso em: 20 set. 2011.

PERCY Lubbock. Disponível em: <http://fr.ulike.net/Percy_Lubbock>. Acesso em: 20 set. 2011.

PERROT, M. George Sand: une rebelle face à on siècle. **Magazine Littéraire**, Paris, n. 431, p. 24-28, maio, 2004.

_____. **Minha história das mulheres**. Tradução de Ângela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2007.

PLATÃO. **O banquete**: apologia de Sócrates. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2001.

RABAU, S. (Org.). **L'Intertextualité**. Paris: GF Flammarion, 2002.

RACHEL de Queiroz. Disponível em:
<http://www.onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/index.php?titulo=Rachel+de+Queiroz<r=r&id_perso=248>. Acesso em: 20 set. 2011.

RAMA, A. **Literatura e cultura na América Latina**. São Paulo: Ed. da EDUSP, 2001.

RAYNAL, G. **Les lauriers sont coupés**. Disponível em:
<<http://www.decitre.fr/livres/Les-lauriers-sont-coupes.aspx/9782915746365>>. Acesso em: 20 set. 2011.

REDE social. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Disponível em:
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Rede_social>. Acesso em: 27 dez. 2011.

RENCONTRE avec Philippe Lejeune le. Disponível em:
<<http://lacausedeslivres.com/gonews.php/6-lejeune-philippe-whiteley-opal-journal-d-enfant-rencontre-avec-philippe-lejeune-le-23-11-06>>. Acesso em: 20 set. 2011.

RIBEIRO ,Renilson Rosa. **Reflexão sobre as diferenças entre o conceito de memória e história na perspectiva do historiador francês Pierre Nora**.

In:www.historia.ehistoria.com.br/matéria.cfm?tb+historiadores&id=11. Acesso em 4/1/2012.

RICOEUR, P. **Soi-Même comme um autre**. Paris: Éditions Du Seuil, 1990.

_____. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papirus, 1997. t. 3.

RIFATERRE, M. **La producion du texte**. Paris: Seuil, 1979.

RODRIGUES, W. L. Prefácio. In: JAMES, Henry. **The turn of the screw**. São Paulo: Casa Editora O Clarim, 1980.

SAIN, M. F. **Democracia e forças armadas**: entre a subordinação militar e os “defeitos” civis. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

SAND, G. **Histoire de ma vie**. Paris: Éditions Stock, 1949.

_____. _____. Paris: Librairie Générale Française, 2004.

_____. **Indiana**. Paris: Garnier Frères, 1962.

_____. **Lettres d’ un voyageur**. Paris: M. Lévy, 1857.

_____. **Le Marquis de Villemer**. Paris: Delmas, 1948.

_____. **Mauprat**. Paris: Nelson Éditeurs, [1930?].

SANTIAGO, S. **Em liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. **Vale quanto pesa**. (ensaios sobre questões político culturais) Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SHAW, H. **The forms of historical fiction**: sir Walter Scott and his sccessors. London: Cornell Universiy Press, 1983.

SHOWALTER, E. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

SILVA, T. T. da (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

SIMONE de Beauvoir. Disponível em:
<http://www.goodreads.com/book/show/457264.The_Second_Sex>. Acesso em: 20 set. 2011.

SODRÉ, N. W. **Vida e morte da ditadura**. Rio de Janeiro: Vozes, 1984.

SÓFOCLES. **Antígona**. Tradução de Donald Schuler. [S.I.]: L&PM, 1999.

SOUZA, I. F. de. **A festa de Ivan Ângelo**. Recife: Bagaço, 2000.

SPIVAK, G. Quem reivindica alteridade? In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 187-205.

STAROBINSKI, J. **Jean Jacques Rousseau**: a transparência e o obstáculo, seguido de sete ensaios sobre Rousseau. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

TEIXEIRA, M. C. As palavras podem criar mundos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1-2 fev. 2003. Caderno B. Não pagando.

THAURAUD, J.; THAURAUD, J. Prefácio. In: SAND, G. **Histoire de ma vie**. Paris: Éditions Stock, 1949. p. 8-9.

TURNER, J. The kinds of historical fiction: an essay in definition and methodology. **Genre**, [Paris], v. 12, p. 333-355, 1979.

VIRGÍNIA Woolf. Disponível em:
<<http://www.biografiasgls.blogspot.com/search?q=Virg%C3%ADnia+Woolf>>.
Acesso em: 20 set. 2011.

WELLEK, R.; WARREN, A. **Teoria da literatura**. Tradução de José Palla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa-América, 1976.

WHITE, H. **Meta-história: a imaginação histórica do século XIX**. São Paulo: UNESP, 1995.

_____. **Trópicos do discurso**. São Paulo: EDUSP, 2001.

WILLEMART, P. **Bastidores da criação literária**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. **Os processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

WITTIG, M. **La pensée straight**. Tradução de Marie Hélène Bourcier. Paris: Amsterdam, 2007.

WOOLF, V. **Mrs. Dalloway-Orlando**. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

WOOLF, V. **As ondas**. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

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

_____. **Um teto todo seu**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1985.

YOURCENAR, M. Posfácio. In: WOOLF, V. **As ondas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

ZIRPOLI, I. M. **Dos textos que elas tecem**: formas contemporâneas de escrita feminina. Recife: UFPE, 200

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Philippe Lejeune, autor de <i>Le pacte autobiographique</i>	16
Figura 2 –	O Banquete, de Platão: o amor através da unidade	39
Figura 3 –	Rosiska Darcy: a reengenharia do tempo	41
Figura 4 –	Virgínia Woolf: a mulher precisa ter um teto todo seu se pretende escrever ficção.....	46
Figura 5 –	Simone de Beauvoir: a gente não nasce mulher, torna-se mulher.....	48
Figura 6 –	Hélène Cixous: idealizando a escrita do corpo Selo comemorativo em homenagem a Georg Sand	49
Figura 7 –	Monique Wittig: as lésbicas não são mulheres	50
Figura 8 –	Judith Butler: oposição à disjunção radical de Wittig	53
Figura 9 –	Elaine Showalter: a mulher como grupo literário distinto	56
Figura 10 –	Heloisa Buarque de Hollanda: a pesquisa sobre a mulher na imprensa e na literatura	63
Figura 11 –	Rachel de Queiroz: pioneirismo na escrita feminina brasileira..	67
Figura 12 –	Clarice Lispector: a ruptura de barreiras entre os gêneros	67
Figura 13 –	Nélida Pinõn: a revisitação das origens	68
Figura 14 –	George Sand: a irreverência da juventude	70
Figura 15 –	Sand na maturidade: a boa senhora de Nohant	76
Figura 16 –	.Histoire de ma vie: o testemunho de uma época.....	79
Figura 17 –	Sand e Chopin, por Delacroix.....	83
Figura 18 –	Selo comemorativo em homenagem a George Sand	88

Figura 19 – Os Loureiros estão cortados: a origem do monólogo interior	100
Figura 20 – Lou Andreas Salomé: a ousadia como lema de vida.....	107
Figura 21 – Luzilá Gonçalves Ferreira: a literatura de mãos dadas com a simplicidade e descontração	114
Figura 22 – Voltar a Palermo: reescrevendo a História	121
Figura 23 – Júlia Kristeva: a intertextualidade com base no dialogismo de Bakhtin	126
Figura 24 – Mães da Praça de Maio: a busca dos desaparecidos	131
Figura 25 – Palermo em Buenos Aires: cenário da narrativa	138
Figura 26 – Luzilá Gonçalves Ferreira: resgatando a visibilidade feminina	140

APÊNDICE A – Perfil Biobibliográfico de Luzilá Gonçalves Ferreira

Luzilá Gonçalves Ferreira nasceu em Garanhuns, cidade do agreste pernambucano conhecida pela excelência do seu clima, a beleza de suas flores e suas águas minerais.

A sexta filha de sete irmãos herdou da mãe, Almerinda Alves, o gosto pela cultura e o respeito à fé; do pai, Lupcínio Gonçalves Ferreira, o riso fácil, a leveza e o otimismo, transferidos aos três filhos Jean Christophe, Lucile (uma homenagem a George Sand?) e Laurent.

Aos 10 anos viu-se cercada por livros ao ser segregada na biblioteca do seu irmão Lupércio, acometida de sarampo. Foi uma Epifania.

Ao sair do isolamento tinha lido grande parte da coleção *As cem obras primas da literatura universal*, iniciando uma intimidade com autores como Werther , Goethe , Mauriac, Selma Lagerlof, Katherine *Mansfield*, o que despertou definitivamente o seu amor pelos livros e pelas bibliotecas populares do Recife, incluindo uma ambulante.

Quatro anos depois já tinha lido quase toda a obra de Machado de Assis, José de Alencar, Dostoievski, Tolstoi, Romain Rolland, Katherine Mansfield. O resultado de tanta leitura refletiu-se no fazer literário desta autora, que ao ganhar um prêmio de conto da Prefeitura do Recife tomou coragem para participar dos concursos de conto da revista *Nova* e dos cadernos *Encontros com a Civilização Brasileira*.

Foi o primeiro passo para alcançar o prêmios Nestlé de Romance em 1988, com a publicação de *Muito além do corpo* e o Joaquim Nabuco da Academia Brasileira de Letras pelo romance *Os Rios turvos* , primeiros de muitos outros como o Woman of the Year, do American Biografical Institute, Medalha Luis de Camões do Gabinete Português de Leitura, Chevalier des Palmes Academiques

do Governo Francês, na trajetória desta escritora que hoje ocupa a cadeira nº 38 da Academia Pernambucana de Letras.

Direcionando sua pesquisa e escritura aos processos de criação sobre a condição feminina, sua obra é uma relevante contribuição à literatura brasileira contemporânea, e por que não dizer? À literatura feminina brasileira e francesa.

Tendo liderado um Grupo de Estudos sobre a Mulher na Universidade Federal de Pernambuco, na qual foi professora de Literatura Francesa e Brasileira por mais de 30 anos, a autora morou na França em várias ocasiões, onde realizou estudos de especialização em Letras pela Université Paris 1 (Panthéon Sorbonne) e Doutorado em Estudos Literários de Textos e Documentos pela Université de Paris VII, com o título: Voz e imagens de mulheres nos folhetins femininos do século XIX.

Orientada em sua tese de doutorado pelas estudiosas Nicole Mozet e Michelle Perrot, publicou trabalhos relacionados à escrita feminina na França e no Brasil, adotando em sua escritura, um viés nitidamente feminista.

Com exceção do seu primeiro romance *Muito além do Corpo*, a autora vem desenvolvendo uma obra narrativa que privilegia o romance histórico, cuja característica principal é o resgate da figura feminina através de personagens históricas.

Em sua produção biográfica Luzilá mantém a busca da evidenciação da figura feminina, ao escrever a biografia romanceada da psicanalista russa Lou Andreas Salomé, retratando o perfil de uma mulher feminista e cientista, à frente do seu tempo.

Tendo morado na Argentina- onde ensinou língua portuguesa e francês – e no Rio de Janeiro, fez da sua casa no bairro do Poço da Panela, situada no local onde morou Anna Paes, a sua Pasárgada.

Ali, enquanto planta flores no jardim, recolhe a fruta madura no pomar e cuida de dois cães de estimação, faz a cada dia o que mais lhe traz realização: escreve, escreve e escreve...

Entre seus atuais trabalhos em fase de criação encontram-se a biografia da romanceada da escritora francesa do século XIX, George Sand, um estudo

intitulado *Quatro séculos de Literatura em Pernambuco*- em fase de revisão; *uma Antologia de poesia feminina francesa do século XVI até o XIX* e o romance *Olhos de Ressaca*, uma versão do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, contado através da ótica de Capitu.

**Cronologia de fatos relevantes e principais obras publicadas por Luzilá
Gonçalves Ferreira**

1956- Graduação em Letras Neolatinas. Universidade Federal de Pernambuco, UFPE, Brasil.

1960- Especialização em Letras pela Aliança Francesa – Delegação Geral. Brasil.

1961- Especialização em Letras pela Université Paris 1, Panthéon, Sorbonne, França.

1962-1968- Professora titular de Língua e Literatura francesa na Associação de Cultura Franco Brasileira , A.C.F.B, Brasil.

1972-1974- Professora titular de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira no Centro de Estudos Brasileiros, C.E.B, Argentina.

1980 / Atual- Professora de Literatura Brasileira na Faculdade de Filosofia do Recife- FAFIRE, Brasil.

1981 a 20... Professora de Literatura Brasileira, Técnicas de Abordagem do texto literário, Teoria da Poesia, Literatura de Expressão Francesa e Língua Francesa na Graduação e Pós – Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, Brasil.

1981- Publicação do conto *O Espaço do Teu rosto*. Recife: Edições Pirata.....

1982- Publicação da obra *O Tempo sem Remédio na Farmácia*, sobre a poesia de Mauro Mota. Rio de Janeiro: Cátedra-INL.....

1982- Publicação do ensaio *Lou Salomé*. São Paulo: Brasiliense.

1984- Mestrado em Teoria Literária com o título: A Poética de Ferreira Gullar: uma leitura. Universidade Federal de Pernambuco, UFPE, Brasil.

1984- Premio Leda Carvalho de Ensaio, Academia Pernambucana de Letras.

1988- Publicação de *Muito além do corpo*. São Paulo: Scipione. Romance intimista narrado em primeira pessoa, no qual a autora, tendo como ponto de partida as relações amorosas, parece colocar, na voz da narradora-personagem, sua concepção sobre o amor, o ciúme, a sexualidade, as relações humanas, a certeza da morte. c.f . análise da obra nesta tese.

1988- Prêmio Nestlé de Romance- Fundação Nestlé de Cultura, com o romance *Muito além do corpo*.

1989- Publicação de *A Anti- Poesia de Antonio Caetano*, sobre a obra de Fernando Pessoa. Recife: Centro de Estudos Portugueses.

1990- Prêmio Literário da Fundação de Cultura Cidade do Recife, pela publicação de *Um Discurso Feminino Possível*.

1992- Prêmio Joaquim Nabuco- Academia Brasileira de Letras pelo romance *Os rios turvos*.

1992- Prêmio Chevalier des Palmes Academiques, do Governo Francês.

1993- Publicação de *Os rios turvos*. Rio de Janeiro: Rocco. Romance ambientado em Pernambuco no séc.XVI dando voz a Filipa Raposa, mulher do poeta judeu/português Bento Teixeira. Aproveitando elementos da biografia de Bento Teixeira,

a autora realça a presença feminina na época da Inquisição em Pernambuco, entremeando fatos históricos com elementos ficcionais.

1993 –Publicação de *A garça mal ferida* . Belo Horizonte: Lê, republicado em Recife: Nova Presença, 2002. Romance no qual autora relata a história dos amores e da atuação política de Anna Paes d'Alto, senhora do Engenho de Casa Forte, na época da presença holandesa em Pernambuco no século XVII. Simpatizante da causa holandesa, Anna Paes foi casada com dois calvinistas e fez do Engenho da Casa Forte um reduto de proteção aos holandeses. Utilizando elementos da história de Pernambuco na época da invasão holandesa e realçando a força da figura feminina , Luzilá cria uma ficção na qual envolve amorosamente a protagonista com a figura histórica de Maurício de Nassau, criando uma sutil linha divisória entre ficção e realidade.

1996- Publicação de *Em busca Thargélia*. Poesia escrita por mulheres em Pernambuco no segundo Oitocentos . Recife: Fundarpe.

1996-Publicação de *Um século de imprensa feminina em Pernambuco : 1830-1930* – estudo sobre a imprensa feminina pernambucana, em parceria com Maria Nilda Pessoa e Marluce Dantas.

1996- Doutorado em Etudes Littéraires Sciences Des Textes Et Documen. Université de Paris VII, U.P. VII, Université Denis Diderot, França. Título: Voix et images des femmes dans le feuillets féminins du XIX siècle.

1997- Publicação de *Les femmes dans la ville* . Paris: Presse de la Sorbonne.

1998- Publicação de *Desafios da Identidade* . Belém: Editora da Universidade3 do Pará.

1999- Publicação de *Suaves Amazonas* Recife: UFPE- Análise sobre o movimento feminino em favor da Abolição em Pernambuco. A autora baseou seu ensaio na pesquisa dos dados em jornais da época,, arquivos públicos e particulares, bibliografia sobre a abolição e as próprias publicações criadas pelas mulheres abolicionistas do Estado.

A pesquisa revela que as mulheres abolicionistas criaram uma intensa atividade intelectual que resultou também na sua afirmação como poetas e escritoras. Este trabalho se revelou uma forte contribuição para futuros estudos e pesquisas a todos os que se interessam pelo resgate do papel feminino nesta fase da história de Pernambuco.

1999- Publicação de *Mulheres escritoras do século XIX*. Florianópolis: EDUSC.

1999- Publicação de *Tantas Vozes*. Recife: Pacífica

2000- Publicação de *Humana demasiado humana*. Biografia. Rio de Janeiro: Rocco.

Biografia da psicanalista russa Lou Andreas Salomé, mulher à frente do seu tempo que revolucionou os meios intelectuais e psicanalíticos na segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX. Foi inspiradora do amor de Nietzsche e Rainer Maria Rilke e colecionadora de numerosos admiradores, apesar do seu longo casamento com Carl Andreas, 15 anos mais velho.

Seu amor por Rilke com quem teve um intenso relacionamento amoroso de quase 5 anos e a reflexão sobre o comportamento amoroso feminino lhe rendeu obras como: *A humanidade da mulher* (1899) e *Reflexões sobre o problema do amor* (1900).

Discípula e amiga de Freud, manteve numerosa correspondência com o pai da Psicanálise, deixando uma forte contribuição para os estudos da disciplina, antecipando conceitos sobre as teorias comportamentais da mulher.(cf. capítulo 4 desta tese).

2002- Prêmio de Intelectual do ano pelo Conselho Estadual de Cultura de Pernambuco.

2002-Publicação de *Presença Feminina*- perfil parlamentar de nove mulheres da Assembléia Legislativa de Pernambuco desde o ano de 1900. Recife: Assembléia Legislativa de PE.

2002- Publicação de *Voltar a Palermo*. Rio de Janeiro: Rocco. Entre os 10 finalistas do Premio Portugal Telecom.

Romance ambientado em Buenos Aires, no qual a autora elege como pano de fundo a ditadura militar na Argentina, através da recriação de uma memória amorosa, onde as personagens femininas são apresentadas como elos de ligação de uma realidade que independe do tempo. c.f. análise da obra nesta tese, capítulo 4.)

2003- Publicação de *No tempo frágil das horas*. Rio de Janeiro: Rocco.

Romance cujo tema é a época de decadência da Província de Pernambuco no século XIX, narrada através dos sonhos e desejos de suas personagens femininas. Reconstituindo a história de Ana Carneiro da Cunha, senhora de engenho de idéias republicanas, a autora não se furta ao lirismo, na descrição da natureza que envolve os arredores da Casa Grande, colocando na voz das personagens os problemas políticos, sociais e econômicos da fase que antecede a República no país.

2003- Premio Lucilo Varejão da Prefeitura do Recife pelo romance *No tempo frágil das horas*.

2004- Woman of the Year- American Biographical Institute.

2004- 17/3- Posse como presidente do Instituto Arqueológico e Histórico de Pernambuco.

2005- Publicação de *A Escrita da Nova Mulher*. Antologia organizada pela autora como resultado de pesquisas e encontros do GT Mulher e Literatura, publicada pela Pós-Graduação em Letras da UFPE- Universidade Federal de Pernambuco. A publicação, reúne ensaios da autora e de outras participantes do Grupo de Trabalho evidenciando nomes de mulheres que se destacaram no panorama cultural como a romancista paraibana Ignez Mariz; a professora pernambucana Edwiges de Sá Pereira, primeira mulher a fazer parte da Academia Pernambucana de Letras; a escritora feminista paulistana Ercília Cobra; a romancista carioca Albertina Bertha; a escritora Nélida Pinon; a advogada pernambucana Maria Augusta Meira de Vasconcelos, a escritora inglesa Virgínia Woolf, a romancista Helena Parente.

2005-Medalha comemorativa da Restauração Pernambucana- governo do Estado de Pernambuco.

2005- Medalha Luis de Camões- Gabinete Português de Leitura.

2005- Publicação da coluna *Letras às terças* no jornal Diário de Pernambuco, desde janeiro de 2005 até hoje.

2006- Woman of the Year- American Biographical Institute.

2006- 22/3- Encerramento da gestão como presidente do Instituto Histórico e Arqueológico de Pernambuco.

2010- Publicação do romance *Deixa ir meu povo*, Rio de Janeiro: Rocco.

O romance, uma história de amor entre um judeu brasileiro e uma brasileira não judia se passa em Paris e no Recife, locais onde os amantes convivem com as recordações familiares do protagonista, das perseguições ao povo judeu pela Inquisição. Mais uma vez o fato histórico e a pesquisa na documentação do

passado aparecem na narrativa com a força de um resgate, não fugindo à tradição da autora de reescrever o fato histórico aliado a elementos de ficção.

2011- (29/04) Posse como titular da cadeira n°38 da Academia Pernambucana de Letras.

APÊNDICE B – Discurso de Posse de Luzilá Gonçalves Ferreira na
Academia Pernambucana de Letras

Recife, 29/03/2011.

Dedico meu discurso à memória de meu irmão Lupercio Gonçalves Ferreira, modelo de seriedade no trabalho e de bom humor na vida, e que teria gostado de estar aqui. E inicio minha fala expressando gratidão por pessoas que me formaram e ainda me ajudam a viver.

Meu pai, Lupcinio Gonçalves Ferreira, de quem herdei o otimismo, o riso fácil, e que, sem ter nunca ter lido Italo Calvino, me ensinou a leveza. Minha Mãe, Almerinda Alves, que, diante dos maiores problemas, orava a Deus e dormia em paz. Que, sem nunca ter lido Voltaire, me fez entender o conselho do personagem no final de *Candide: Il faut cultiver notre jardin*. É preciso cultivar nosso jardim: no sentido figurado e em sentido próprio. Que me fez decorar versos de Casimiro de Abreu, que eu recitei no Grupo Escolar Clovis Bevilaqua, segurando as pontas da saia e atropelando as palavras, por pura timidez: *Minha mãe era bonita, era toda a minha dita, era todo meu amor, seu cabelo era tão louro que nem uma fita de ouro tinha tamanho esplendor*. Minha mãe que dirigia sabiamente as seis filhas como numa casa de Bernarda Alba, mas sem tragédias. Minhas irmãs, Almerina, Neusa, Denise, Celme, que enchiam de alegria a tranqüilidade daquela casa.

Quero agradecer aos meus filhos Jean Christophe, Lucile e Laurent, o carinho com que tratam da mãe nem sempre fácil, eles também confiantes na vida. E quero agradecer a vocês, amigos que vieram partilhar a alegria deste momento que nos é dado viver, em um pequeno instante de eternidade, entre eles o artista Claudio Almeida, que logo mais nos deleitará com a beleza de seu

violão. E, finalmente, agradeço aos agora colegas da Academia, que confiaram em mim, me abriram as portas desta venerável senhora de 110 anos elegendo-me para a cadeira 38, antes ocupada por Eugenio Coimbra Jr e Waldimir Maia Leite e que tem como patrono o poeta Mendes Martins.

Nascido em Garanhuns, como eu, Waldimir foi poeta, jornalista, e durante muitos anos manteve no *Diário de Pernambuco* a coluna *Paralelo*, onde noticiava atividades literárias e artísticas da cidade, generoso, publicava poemas de outros poetas e nos fazia encontrar a gaivota Karina, criação sua. É dele o poema seguinte, publicado na revista de nossa academia e intitulado *De rosas*:

*Só de pétalas não faz a rosa se de espinhos o caule é desprovido.
E branca a rosa não se furta à sombra
E projeta sobre terra umedecida a facilidade do sol.
Depois é outra manhã no leito do jardim
Com nova rosa em gestação (a de ontem é já semente,
Seca, exaurida por amor). E o ritmo da fotossíntese abre outra sinfonia Em
cor, orvalho, sol ou chuva
Sobre a flor rosa, nas mãos de Rosa, mulher.*

Mendes Martins, o patrono da cadeira 38, nasceu no Recife em 1872 e aqui faleceu em 1915. Fez parte do Grêmio Científico Tobias Barreto, fundado por filhos do filósofo e dirigido por intelectuais importantes da época, como Olimpio Galvão e Manoel Arão. Foi empregado no comércio, colaborou em *A Propaganda*, *Órgão da Associação dos Empregados do Comercio* e durante o ano de 1894, com o pseudônimo da Zé do Povo, escreveu versos satíricos.

Publicou em 1905 dois livros de poemas: *Calvário* e *As duas lágrimas*. E em 1911, *Vencidos*, versos. O poema *A derradeira estrela* dedicado, publicado na *Folha do Povo* em 1902, nos dá ideia de seu talento:

*E as outras todas foram-se. E somente
Somente ela ficou, no azul, brilhando,
A noite mergulhava no ocidente
Vinha a aurora no céu desabrochando.
E finalmente, e finalmente quando
Surgiu de toda a aurora resplendente,
A flor do céu, as pétalas cerrando,
Entre as nuvens sumiu-se de repente.*

*É assim nesta existência: à aluarada
Noite do Sonho, ou segue esta alvorada:
-O desengano – e as ilusões, ao vê-la,*

*Fogem com as estrelas fulgurantes...
Então no céu da vida, por instantes,
Só fica a Esperança – a derradeira estrela.*

O outro ocupante da cadeira 38, Eugenio Coimbra Jr. também jornalista, nasceu no Recife em 1905. Dele encontramos colaborações no Jornal do Recife e em A Pílhéria, nos anos vinte e trinta. Publicou Poemas de abril e outros meses (1966). Deixou inéditos um livro de poemas, intitulado Céu e Mar, e um livro de memórias, que salvo engano, não chegou a concluir. Faleceu em 1972, no Recife. O seguinte poema pertence ao livro *Poema de Abril e outros meses*. Intitula-se *Pobre amor*:

*Senhora, vou contar-vos um segredo
que há muito tempo docemente embalo.
Se não vos contei já não foi por medo
Que avaro fui somente em conservá-lo.*

*Faz vinte anos que tendes um vassalo
 (Vede que tudo começou bem cedo).
 Desde então nem vos olho nem vos falo.
 Feliz ,muito feliz,com esse segredo.*

*A vida separou nossos caminhos:
 Tivestes rosas,eu só tive espinhos.
 E ambos envelhecemos .e como arde*

*Aquele estranho afetado passado!
 - Mas o segredo ficará guardado
 que agora é tarde, amor. É muito tarde.*

Lembrar e citar esses acadêmicos, marcados pela intensidade e constância do trabalho intelectual é considerar o passado em direção ao futuro. Eles exerceram algumas das funções da Academia de Letras:

manter aceso o legado dos antecessores; difundir a beleza, ter uma presença cultural na cidade, preservar o uso da boa linguagem, o que aliás só é possível pela literatura. E mais uma vez lembramos Italo Calvino, que repudiando o desconhecimento da linguagem, o uso aproximativo, casual, descuidado que dela fazem as pessoas atualmente, escreve:

“As vezes me parece que uma epidemia pestilenta tenha atingido a humanidade inteira em sua faculdade mais característica, ou seja, no uso da palavra, consistindo essa peste da linguagem numa força cognoscitiva e de imediaticidade, como um automatismo que tendesse a nivelar a expressão com formulas mais genéricas, anônimas, abstratas [...] a diluir os significados, a

embotar os pontos expressivos, a extinguir toda centelha que crepita no encontro das palavras com novas circunstâncias. E acrescenta:

“A literatura, e talvez somente a literatura pode criar os anticorpos que coibam a expansão desse flagelo lingüístico.”

A literatura, em sua incessante perseguição das coisas, tem ademais, uma função existencial: busca a leveza, como reação ao peso de viver. Busca o conhecimento de nós próprios, autores ou leitores, ilumina o que está fora de nós, e dentro de nós. Autores, nós buscamos a expressão verbal justa, o que pode acontecer por uma fulguração repentina, mas que em geral resulta de uma permanente procura da palavra exata, da frase necessária, única, densa, concisa, que não pode ser dita de outro modo. O que nem sempre conseguimos alcançar, e lembro Agustina Bessa Luis: não dizemos exatamente o que queríamos, apenas chegamos perto.

Todos somos unânimes em reconhecer a falta de diálogo existente no mundo, entre culturas diversas, pessoas de credos diferentes, opções sexuais distintas. Vivemos uma época turva, cuja mediocridade, a superficialidade parecem ser traços constantes. E o desejo encorajado pelas mídias, de aparecer, de ter,- o melhor carro, o ultimo modelo de televisão, a moda mais recente. Em meio a ambições desmedidas, circulam sonhos frustrados provocados por carências maiores apontadas incessantemente. O MUNDO ESTÁ POBRE. E nem nos damos conta de que, como dizia o outro, *La vraie vie est ailleurs*.

Em seu Diário, referente aos anos de 1949 e 1962, Lúcio Cardoso nos coloca a responsabilidade do intelectual brasileiro, do escritor em particular de despertar os indivíduos, para a beleza, única força, segundo Dostoievski capaz de salvar o mundo. E Lúcio escreve:

Uma das maiores pobreza, não seria demais repetir, é a carência do dom da poesia. Não do dom de criar poesia, mas a de surpreendê-la simplesmente nas

coisas, isolando-a e respirando seu hálito de vida. De mim mesmo indago com certa perplexidade como existem pessoas que possam viver emuradas, sem pressentir que há um meio diferente de julgar, que a existência e os acontecimentos possuem uma outra projeção, o seu lado permanente de sombra e transfiguração?

Nada que existe é aquilo por si apenas – tudo projeta uma intenção oculta, uma aura que transforma a matéria mais dura. Há projeções sem forma concreta, mas é impossível haver formas sem projeções. Completo, o mundo da poesia transfigura-se em sobrenatural. Incompleto, o mundo aparente traduz apenas os emblemas de uma ordem mais alta.”

Finalmente, quando escrevemos não o fazemos apenas para salvar o mundo, como o queria Dostoievski. Mas, como o desejava aquela outra irmã, a grande Cecília Meireles, para efetuar uma contemplação afetuosa e participante. Afetuosa e participante: não é também nosso desejo de que, em nossos corações, seja esta noite?

APÊNDICE C – Perfil Biobibliográfico de George Sand

De origem aristocrática pelo lado do avô paterno, o marechal de Saxe e tendo como avô materno um vendedor de pássaros, Amantine Lucile Aurore Dupin, que viria a ser a escritora George Sand, nasceu em 1º de julho de 1804, no apogeu do Império na França. Esta data, apontada pelos biógrafos, entra em conflito com a informação da escritora no seu livro de memórias *Histoire de ma vie*, que afirma ter nascido em 05 de julho do mesmo ano.

Criada pela avó paterna Aurore Dupin desde os quatro anos no castelo de Nohant, após a morte acidental do pai Maurice, militar republicano, em uma queda de cavalo, a menina viu-se afastada da mãe Shophie- Victoire Delaborde, figurante de teatro, tendo sua educação confiada a um preceptor.

Aos 12 anos já lia Tasso e Homero e dois anos mais tarde iria completar sua educação no colégio interno das Agostinhas inglesas, tradicional instituição para filhas da aristocracia.

Deixando o colégio aos 16 anos onde despertou sua aptidão para as artes e a literatura, tendo passado por uma crise mística que quase a leva a ser freira, volta a Nohant onde aprende a cavalgar, já vestindo calças masculinas, dedica-se à leitura dos filósofos Aristóteles, Locke, Rousseau, Montaigne, Pascal e dos românticos Chateaubriand e Byron.

Com a morte da avó em 1821 Aurore herda Nohant, mas volta à tutela da mãe Sophie, que exige a sua companhia em Paris sob a ameaça de devolvê-la ao convento. Em setembro de 1822 a herdeira de Nohant casa com o tenente Casimir Dudevant, considerado um bom partido, que passa a gerir seus bens.

O casamento fracassa, mesmo com o nascimento de dois filhos, Maurice e Solange e Aurore faz um acordo com seu marido para alternar temporadas entre Paris e Nohant.

O ambiente de Paris em sua chegada em 1831 trouxe a Aurore a efervescência intelectual e política da qual sentia falta como mulher inconformada com a liberdade unilateral do seu casamento. O marido tinha amantes e ela considerava que dentro do casamento os direitos dos cônjuges são iguais.

Aos 26 anos, interessando-se por cultura e política, a escritora que seria considerada um dos ícones do Romantismo e do feminismo, embora sem luta por uma ação das mulheres na política militante, começou a freqüentar os ambientes literários e artísticos da cidade, vestindo-se de rapaz. Tornando-se amante de Jules Sandeau, jovem escritor de 19 anos, com o qual passou a trabalhar na *Revue de Paris* e no jornal *Figaro*, ambos passaram a escrever artigos e crônicas com o mesmo pseudônimo: Jules Sand.

Em 1832, depois de conhecer Balzac, Aurore publica seu primeiro romance, *Indiana*, com uma assinatura individual e definitiva: George Sand. Trazendo um apelo contra a desigualdade de direitos no casamento e uma crítica social, o romance foi aprovado pela crítica. Três meses depois segue-se a publicação de *Valentine*, cuja renda junto com as vendas de *Indiana* proporcionaram à autora uma vida de maior conforto em Paris.

Tendo rompido com Sandeau e se tornado amante do escritor Alfred de Musset Sand publica *Lélia* em 1833, romance que causou escândalo entre a crítica conservadora, uma ratificação da sua assinatura literária como autora reconhecida no panorama da cultura nacional e internacional. Elogiada e criticada por sua irreverência às convenções da época, a narrativa apresenta os conflitos de uma mulher que vive uma busca frustrada da realização amorosa.

No ano seguinte publica *Lettres d'un Voyageur*, obra na qual faz mais confidências sobre sua vida pessoal do que em *Histoire de ma vie* que escreveu com intenções autobiográficas.

Aos 30 anos, depois de uma viagem a Veneza com Musset que terminou com a separação do casal e várias reconciliações até o rompimento definitivo em 1835, a autora se torna Republicana por influência de outro grande amor: o advogado Michel de Bourges, seu mentor nas doutrinas esquerdistas. É dessa

época sua convivência com Heine , Sue , Lammenais e Pierre Leroux, militantes por reformas sociais.

Foi Bourges quem atuou como advogado no processo de separação judicial de Sand com Casimir Dudevant em 1836, quando Aurore volta a ter a posse de Nohant e a guarda da filha Solange, enquanto Maurice fica sob a responsabilidade do pai.

No ano seguinte conhece Chopin com o qual manteve uma duradoura relação de oito anos, enquanto continua a escrever sistematicamente seus romances como *Mauprat*, *Les Maîtres Mosaïstes*, *Le Compagnon de Tour de France* , *La Comtesse de Rudolstadt*, *Fanchette*.

Em algumas fases da vida da senhora de Nohant, seu apelo político se tornou patente, quando a partir de 1848 passou a ser chamada de *A Musa da República*, ao escrever no *Bulletin de la République* defendendo a união entre socialistas e burgueses, depois da queda da monarquia de Luis Filipe.

Amiga dos membros do governo provisório como Louis Blanc, Lamartine, Ledru-Rollin, conclamava uma República socialista, antes das eleições gerais republicanas. Ao renunciar à política militante Sand volta à escritura de *Histoire de ma vie* e aos romances pastorais.

Com uma obra extensa e profícua difundida através de romances campestres, socialistas e sentimentais além de correspondências (26 volumes publicados por Georges Lubin a partir de 1964) e centenas de artigos em jornais, George Sand foi uma das primeiras mulheres escritoras do seu tempo, a publicar uma obra autobiográfica.

Cronologia de fatos relevantes e principais obras publicadas por George Sand

1804- 1º de julho. Data atribuída pelos biógrafos ao nascimento de Amantine Aurore Lucile Dupin em Paris, filha de Maurice Dupin de Francueil e Sophie-Victoire Delaborde. Existe dúvida a respeito desta data de nascimento, já que George Sand afirma ter nascido em 05 de julho do mesmo ano, em seu livro de memórias *Histoire de ma vie*.

1808- 16 de setembro. Morre Maurice Dupin, pai de George Sand. A menina fica aos cuidados da avó paterna Marie- Aurore Dupin, no castelo de Nohant..

1818- Aurore vai estudar num colégio interno de freiras agostinianas inglesas, tradicional estabelecimento de ensino da aristocracia em Paris .A menina faz suas primeiras experiências em teatro e trava contato com a leitura de filósofos como Aristóteles, Locke, Leibnitz, Rousseau, Pascal, Montaigne e com os românticos Chateaubriand e Byron.

1821- Morre Aurore Dupin, avó paterna de Aurore. Ao herdar o castelo de Nohant, por ser menor de idade, a jovem volta à tutela da mãe, Sophie, que a obriga a morar em Paris.

1822- setembro. Amantine Aurore Lucile Dupin casa com o tenente Casimir Dudevant, considerado bom partido , que passa a gerir seus bens.

1823- Nascimento de Maurice, primeiro filho de Aurore.

1828-Nascimento de Solange, segunda filha de Aurore

1830- Sentindo-se infeliz no casamento Aurore faz um acordo com o marido Casimir Dudevant para intercalar sua estada entre Nohant e Paris , onde começa a frequentar as rodas de intelectuais, vestida de rapaz. Passa a ser amante de Jules Sandeau, jovem escritor com o qual vai trabalhar como jornalista na *Revue de Paris* e no jornal *Le Figaro*, assinando com o mesmo o romance *Rose et Blanche*, de inclinações realistas, sob o pseudônimo de Jules Sand.

1832- Publicação de *Indiana*, primeiro romance que inaugura a assinatura individual da autora como George Sand. Sucesso editorial, a narrativa deixa entrever aspectos da vida da autora através da descrição dos costumes da época, dos sentimentos femininos em relação à luta da paixão contra a sociedade, uma indignação contra as regras do casamento, a oposição entre homem e mulher. No mesmo ano publica *Valentine*, romance campestre, com tema semelhante.

1833- Adaptação do romance *Indiana* para o teatro com os títulos: *Le Gardien* e *Indiana*. Rompimento do romance com Sandeau.

1833- Publicação de *Lélia*, romance considerado escandaloso para os costumes da época, por tratar da insatisfação sexual feminina. Amizade com Gustave Planche, Saint- Beuve e Marie Dorval, atriz de teatro com a qual Sand manteve uma forte amizade e longa correspondência, despertando a maledicência de alguns.

Publica no mesmo ano *Cora* e *Mademoiselle Mars*,

1833- Torna-se amante do escritor Alfred de Musset , com o qual viaja no fim do mesmo ano para Veneza.

1834- Musset adocece gravemente em Veneza e depois de seis meses de desentendimentos Sand volta à França, não sem antes manter uma relação amorosa com o médico Pagello, que tratou de Musset.

1834- Publicação de *Lettres d'un Voyageur*-

1835- Sand rompe definitivamente com Musset e no mesmo ano se apaixona por Michel de Bourges, advogado militante republicano e esquerdista. Através dele engaja-se em causas sociais e políticas.

1836- Separação definitiva de Sand e Casimir Dudevant. Sand fica com a guarda da filha Solange e Casimir se responsabiliza pela educação de Maurice, que vai estudar num Liceu em Paris.

1836- Início da amizade com o filósofo Pierre Leroux que, pregava entre outras idéias, a igualdade dos sexos no amor. Tornou-se um dos ídolos de Sand.

1837- junho-Rompimento do romance com Michel de Bourges. O ator Bocage hospeda-se em Nohant.

1838- Balzac hospeda-se em Nohant

1838 - Sand torna-se amante de Chopin. O casal parte para uma temporada em Palma de Maiorca, na Espanha com os dois filhos da escritora. Publica *Mauprat* – romance de capa e espada e *Maîtres Mosaïstes*.

1839- Chopin compõe *Baladas e Prelúdios* em Maiorca, mas piora do seu estado de saúde, com suspeita de tuberculose. A relação do casal passa a ser platônica por causa da saúde do compositor e Sand lhe dedica uma afeição e cuidados maternos, como acontece em quase todas as suas relações amorosas.

Publicação de *Gabriel, Le Compagnon du Tour de France*. Romances socialistas.

1841/1846- Sand funda a *Revue indépendante* com Pierre Leroux. Redação da obra *Consuelo* sobre temas de sua preferência: arte, amor, utopia social,

fantástico. A nova família passa a morar em Nohant, Chopin, Sand e os dois filhos da autora.

1843- Publicação de *Kourroglu, La Comtesse de Rudolstadt, Fachette*.

1844/45- Início da produção dos romances campestres. Fundação do periódico republicano *L'Éclaireur de l'Indre*.

Publicação de *Le Meunier d'Angibault, Isidora, Teverino, Le Péché de Monsieur Antoine*.

1846- Piora o relacionamento sempre difícil, entre Sand e sua filha Solange. Chopin toma o partido de Solange e rompe com Sand, partindo de Nohant para Paris. Publicação de *La Mare au Diable, François Le Champi*.

1848- Sand se dedica integralmente à causa da II República, ao lado de Alexandre Ledru-Rolin e membros do Governo Provisório, escrevendo artigos políticos. Após o fracasso da insurreição de 15 de maio em Paris, da qual participou e o massacre das jornadas de junho, ela abandona a cena política e se refugia definitivamente em Nohant.

1848- Publicação de *Bulletins de la République, La Cause Du peuple, Lettres au peuple, La Question sociale, Lettre à Karl Marx, Lettre au Prince Louis Napoléon, La Petite Fadette*.

1852/53- Publicação de uma recapitulação das obras de George Sand por Hetzel. Publicação de *Les Maîtres Sonneurs*.

1854/1855- Publicação de *Histoire de ma vie* em folhetins na imprensa francesa.

1856- Publicação de *Histoire de ma vie* em 10 volumes, pelo editor Michel Lévy.

Uma edição em quatro volumes seria publicada em quatro volumes após a morte de Sand, em 1876.

1858- Publicação de *La Daniella* , *Les Dames vertes*.

1859/1860- Publicação de *La Ville noire* , *Le Marquis de Villemer*.

1863- Publicação de *Mademoiselle de La Quintinie*.

1865- Encenação de *Le Marquis de Villemer* no Teatro Odeon, em Paris, adaptado por Dumas Filho. A peça teve enorme sucesso, provocando lágrimas em Flaubert.

1866- Publicação de *Le Dernier Amour*.

1869- Intensifica-se a amizade com Flaubert, com o qual Sand mantém longa correspondência. O autor hospeda-se em Nohant.

Publicação de *Mademoiselle Merquém*.

1870/71- Morte do ex-marido Casimir Dudevant.

A autora renova suas convicções republicanas mas é contrária à violência da Comuna em Paris. Ela se manifesta por uma democracia educativa e progressista.

Apresentação da peça *L'Autre*, no Teatro Odeon, encenada por Sarah Bernhardt.

Publicação de *Journal d'un voyageur pendant la guerre* , *Rêveries et Souvenirs*.

1872/73- Visitas a Nohant de Pauline Viardot, Flaubert e Tourgueniev.

Publicação de *Les Contes d' une grand-mère*.

1876- Reconhecida mundialmente por sua obra, George Sand morre no dia 8 de junho aos 72 anos, em consequência de problemas intestinais. Seu último romance, *Albine*, fica inacabado. O funeral da dama de Nohant, local viveu por

muitos anos e foi enterrada teve a presença de personalidades do mundo cultural e político da época, como Flaubert, Renan, Calmann-Levy e do Príncipe Napoléon.

