

Revista Eutomia - Ano III - Volume 1 - Julho/2010

Romances escritos por mulheres do passado: historiografia literária e intervenções culturais

Juliano Carrupt do Nascimento¹ - UFF

Resumo:

Este trabalho estabelece a crítica produzida pelos romances escritos por mulheres durante o período de 1859 a 1927, no âmbito da Literatura Brasileira. Desenvolve a perspectiva historiográfica a partir de prefácios que desorganizam a formação patriarcal do romance brasileiro.

Palavras-chaves: Romance brasileiro. Historiografia Literária. Mulheres.

Abstract:

This work establishes the end product critical for novel writing for woman in the time of 1857 up to 1927, in Brazilian Literature. Expands the historical perspective next prefaces what disorganize the patriarchal formation of the Brazilian novel.

Keys-words: Brazilian novel. Literature historical. Woman.

A produção literária desenvolvida pelas mulheres durante a segunda metade do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX constitui-se em problema da historiografia literária, cujo estabelecimento tradicional e canônico ainda não definiu a contribuição da mulher para o romance brasileiro, a partir daquele momento.

Culturalmente, o romance no Brasil (segundo a historiografia literária), durante o período a que me proponho estudar, constituiu-se a partir de obras escritas exclusivamente por homens, deixando, porém, os romances produzidos por mulheres à margem do discurso histórico, que normatiza e define as linhas gerais do fenômeno literário, seja no âmbito de suas características político-sociais, seja no campo estético-literário. Nesse sentido, não se encontra, na historiografia tradicional brasileira, a contribuição feminina para o romance.

Eduardo Portella, em reflexão sobre os métodos de historiar a Literatura Brasileira, verifica que o uso de datas serve apenas para dimensionar o aspecto político-social da literatura e justifica a periodização estilística como modelo historiográfico:

Quando as datas se projetam, o motivo é sempre político-social e nunca estético-literário. No transcurso da literatura as datas perdem automaticamente toda a sua consistência e validade.

¹ Doutorando em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense. Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Autor do livro *O negro e a mulher em Úrsula de Maria Firmina dos Reis*, publicado em 2009 pela editora Caetés.

A legislação periodizadora estilística não importa em nenhuma limitação, não implica num abandono ou numa radical indiferença por todos aqueles ingredientes que compõem o variado tecido da nossa cultura. O estilo é produto da visão do mundo do escritor. Nele interferem elementos pessoais e coletivos. A atitude do historiador literário é idêntica à de qualquer cientista em face do fenômeno humano. Deve ele procurar harmonizar a visão macroscópica (onde os indivíduos existem) com a visão microscópica (onde os indivíduos, instantes da sua vida, devem ser considerados).

Dentro desse critério estilístico não podemos ignorar que, além do seu compromisso eminentemente estético, a obra de arte possui os seus deveres sociais e históricos. E se movimenta dentro de uma articulação regional, nacional e universal. Está, portanto, acionada por pressões temporais e espaciais. Por aqueles elementos que configuram o dinamismo do imaginário. (PORTELLA: 1971, 28-29)

No caso da produção de romances escritos e publicados por mulheres do passado, a relação entre o político-social e o estético-literário não deve ser fragmentada, pois a intervenção no plano da cultura dá-se especificamente na forma narrativa dos romances em condição de confronto com a realidade histórica a que as autoras estavam circunscritas e a inscrição do feminino se realiza de maneira dissonante aos paradigmas culturais do contexto social. Inclusive, o estreitamento de periodização da escrita do romance produzido por mulheres não dimensiona o seu valor no âmbito do processo histórico. A mais-valia desses romances consiste nos aspectos ideológicos presentes nas estruturas narrativas, podendo os chamados estilos de época serem impertinentes para o estudo de tais romances.

Historicamente as escritoras não estão vinculadas a determinadas escolas literárias e pelo sentido marginal de suas produções seja na historiografia da literatura, seja propriamente na cultura patriarcal as narrativas podem usar parâmetros estilísticos próprios de determinadas épocas não como vinculação, mas no sentido de acepção retórica.

Aprisionar o estudo do romance de autoria feminina no âmbito estilístico de escolas de época, correspondentes à segunda metade do século XIX e início do XX, consiste em erro metodológico, pois há em seus romances a desorganização do imaginário pronto e estabelecido pela historiografia literária padronizada. Aquela forma narrativa, sinuosamente, uniformiza-se à predominância retórica vigente para dela extrair novidades temáticas e posturas discursivas que estão radicalmente fora da produção literária canonizada e consagrada como exemplares específicos de estilos epocais.

Necessita-se, portanto, do estudar cada romance, buscando nele a originalidade cultural através de sua forma artística; e no conjunto composto por variados romances, pode-se estabelecer, de modo coletivo, as diferentes perspectivas das modulações de vozes que neles estão imanentes e que os constrói; daí se chega ao fenômeno cultural e literário da contribuição da mulher para o romance brasileiro, sem que haja a necessidade de enquadrá-las na periodização da literatura.

Assim sendo, as estruturas narrativas dos romances desorganizam a concepção tradicional do literário e do histórico, porque esteticamente passam a fazer parte do imaginário social a instância de enunciação narrativa, mediadora da interpretação de autoria, e as personagens femininas que vigem no plano formal dos

romances. Instância de enunciação narrativa e personagens principais desenvolvem, como elementos estruturais da forma narrativa, a persuasão à cultura patriarcal datada especificamente entre os anos de 1859 a 1927.

Aqui, as datas funcionam como marcação histórica de determinado momento da criação literária produzida pelo trabalho intelectual da mulher, sendo que de maneira nenhuma elas servem como enquadramento cronológico. Assumem a função de marcar o movimento literário da mão feminina interferindo historicamente na concepção tradicional da historiografia literária baseada em cânone, famílias de época e escolas de estilos artísticos.

Minha intenção consiste em demonstrar de que maneira a mulher, através do discurso público do romance, principiou a dialogar com a sociedade a partir do ponto de vista feminino, pois, na condição de escritora, as mulheres construíram outra perspectiva da realidade histórica e literária, desenvolveram literatura expressiva por se localizar estética e ideologicamente no centro da afirmação de identidade, que, contrariamente, estava condicionada ao espaço privado, cuja responsabilidade social se dimensionava apenas no âmbito da família, como se observa na concepção geral do patriarcado empregada por Senna Campos Junior, no ano de 1881, artigo intitulado **A educação feminina** e publicado em *Polyantheia comemorativa da inauguração das aulas para o sexo feminino do Imperial Lycêo de Artes e Offícios*:

A posição da mulher nas sociedades é termômetro de civilização dos povos, e a família a mais bela das instituições sociais.

A influência da mulher no lar doméstico faz-se sentir sob a tríplice modalidade de filha, que alegre e distrai; de esposa, que auxilia e consola; de mãe, que vela e educa. E aí que se forma o caráter dos cidadãos, e se, na família tanto influi a mulher, é obvia a magnitude de seu papel nas evoluções sociais.

Sua instrução portanto igualará o nível de seu destino.

A lei da divisão do trabalho comete ao homem o mundo, à mulher o lar.

O mundo é como o gelo que faz definhir a planta; o lar, como a estufa que zela o melindre da flor, e a instrução, como a primavera que faz reflorir o espírito.

Fora do lar enrudecem, sem instrução esterilizam-se.

Floresçam, pois, os espíritos à primavera que desponta e zelem-se as flores o seu mimo: o sentimento, o seu perfume: (In: BERNARDES: 1988, 17-94).

Devido à localização cultural da mulher durante a segunda metade do século XIX e as duas primeiras décadas do XX, sua produção romanesca torna-se problema histórico e literário, ao passo que a escrita dos temas expostos na construção narrativa desenvolve problemas axiológicos entre a situação histórica da mulher e a perspectiva enunciada nos elementos constituintes da forma do romance:

Portanto, estabelecemos que a relação do artista com a palavra enquanto palavra é um momento secundário, derivado, condicionado por sua relação primária com o conteúdo, ou seja, com o dado imediato da vida e do mundo da vida, da sua tensão ético-cognitiva. Pode-se dizer que, por meio da palavra, o artista trabalha o mundo, para o que a palavra deve ser superada por via imanente como palavra, deve tornar-se expressão do mundo dos outros e expressão da relação do autor com esse mundo. (BAKHTIN: 2003, 180-186)

A mulher autora, situada no mundo patriarcal, elabora na forma romance suas tensões existenciais e históricas, sua maneira de se relacionar com o mundo patriarcal aparece como reflexo do pensamento que busca o seu lugar no mundo do outro. Os romances escritos por mulheres não representam ideais maniqueístas do feminino em oposição ao masculino, ao contrário, expressam o movimento sociológico da cultura em seus amplos patamares. A questão, porém, está na maneira com que as autoras, na condição de alteridade (por não pertencerem às esferas de determinação pública, política e de mando), percebem o mundo e o transportam para a forma narrativa do romance, a fim de expressarem-se individual e coletivamente.

A moral, a ética e mesmo a percepção das autoras do passado se desenvolvem axiológica e culturalmente a partir da experiência de oprimidas. A prática da escrita romanesca possibilita a elas intervenções na história e na literatura, a partir da produção estética e social do universo narrativo, cuja expressão dialógica com a sociedade realiza-se no conflito da voz oprimida em espaços fechados. O espaço patriarcal se mostra fechado, mas não inquestionável, ele se revela aberto nas estruturas narrativas; aberto não por espontaneidade, mas pela elaboração tensa, do mundo, criada por escritoras antigas que se perceberam aprisionadas no condicionamento patriarcal da cultura e questionaram a realidade histórica a partir do romance.

Elas passam a sujeitos da escrita, indivíduos que praticam arte coletiva; elas dão ao romance a função social de monumento estético de identidades subalternas, ao condicionarem problemas da realidade histórica que subordinavam a existência feminina aos padrões sociais adequados ao poder masculino. Dessa maneira, tem-se a mulher falando de si mesma, de seus dramas psicológicos e sociais, percebe-se, porém, em seus romances, outras vozes e formas de caracterização de personagens que desestabilizam a hegemonia patriarcal em sentido *Lato*, porque o mundo no enredo dos romances não aparece fechado na circunferência feminina, e sim, a partir dela, aberto ao questionamento da tradição cultural do patriarcado.

As pressões temporais e espaciais recaídas sobre a mulher na sociedade e a interferência de sua produção romanesca na vida social ocasionam o imaginário escrito pela própria mulher, ao que diz respeito a ela na cultura brasileira, pois a enunciação narrativa e as personagens femininas são interpretações dialógicas do feminino circunscrito na sociedade patriarcal.

A perspectiva internalizada da mulher escritora origina o sentimento conflituoso de identidade na forma narrativa, daí os romances serem a manifestação do pertencimento criticado. As escritoras perceberam a sociedade, observaram-se como indivíduos socialmente excluídos e criaram suas intervenções culturais a partir da forma romance, situando-se como elementos construtivos de primeiro plano, através da enunciação e de personagens femininas principais. Dessa maneira, surge a perspectiva romanesca da voz feminina sobre a condição social, literária e cultural da mulher.

Os romances escritos por mulheres representam intervenções culturais que se estabelecem pela via da forma narrativa literária e problematizam a concepção de verdade em que o cânone se sustenta. Rompem com o

conceito de que a prática literária se reduz a características estilísticas desenvolvidas no âmbito de escolas e movimentos artísticos, interpretam a realidade nacional a partir da observação sociológica manifesta na prática literária da mulher. Tal interpretação interfere no discurso da historiografia literária brasileira, porque nas narrativas existem a reflexão sobre a realidade histórica da cultura ao que se refere a novas ideologias e ações:

Particularmente nas obras resgatadas de escritoras brasileiras do século XIX, tem-se observado que elas, a par de suas dificuldades em esclarecer sua autoridade discursiva — a função autoral está associada à identidade do autor como pai do texto, aquele que detém a prerrogativa da voz — problematizam o código representacional das personagens femininas, operando deslocamentos semânticos significativos nos *scripts* convencionados pelo *corpus* de uma tradição que se fixou na centralidade da perspectiva masculina. Tais deslocamentos abrem espaços de resistência, de não submissão dos textos à coerção ideológica dos *scripts* impostos pelo contexto histórico-social e pelos valores estéticos da época em que os mesmos foram produzidos. Desnecessário acrescentar que as convenções literárias impunham limitações à representação da experiência feminina. Isso significa dizer que o estudo de textos literários de autoria de mulheres mobiliza uma visada crítica que considera a representação textual como parte de um sistema mais amplo de práticas textuais, cuja função e valor são produzidos em relação a contextos culturais e sociais que são historicamente específicos. A medida em que a herança literária deixada por mulheres se torna visível e suas continuidades começam a se somar em direção ao mapeamento de uma outra cartografia simbólica, desarticula-se a visão canônica do passado literário e se instala a demanda pela reescritura da história literária. (SCHMIDT: 1999, 23-40)

Dessa maneira, encontra-se a história do imaginário da mulher brasileira, a partir do século XIX e começo do XX, por meio da representação individual-social das ideias propostas pelas imagens narradas, proliferantes de ideologias e recursos estratégicos de escrita que demonstram a construção arquitetônica da fala autoral estendida à enunciativa.

Os romances **Úrsula (1859)** de Maria Firmina dos Reis, **Lésbia (1893)** de Maria Benedita Bormann, **A rainha do ignoto (1899)** de Emília Freitas, **A intrusa (1908)** de Júlia Lopes de Almeida, **A luta (1911)** de Carmem Dolores e **Virgindade inútil (1927)** de Ercília Nogueira Cobra compreendem importantes momentos da voz feminina construtora da forma narrativa, cujas ideologias refletem o posicionamento da mulher acerca de seu papel e lugar nos espaços sociais e literários, cujos diálogos desfazem fronteiras no decorrer do tempo histórico da segunda metade do século XIX e início do XX, abrem caminho para a liberdade do exercício literário vinculado à construção da identidade feminina brasileira, produzida internamente, ainda que circunscrita no condicionamento da dominação masculina.

Nenhum dos romances citados acima aceita passivamente a subordinação ao patriarcado, porque eles manifestam, já naquele período, a intervenção dialógica da mulher no âmbito da literatura brasileira e o rompimento dos limites culturais a elas impostos pelo conhecido predomínio masculino sustentado pela herança colonial, ao que diz respeito às questões da vida pública, uma vez que a elas cabiam apenas o emudecimento social do espaço doméstico.

O cronótopo, conceito estabelecido por Mikail Bakhtin (1988: 211-362), estabelece a relação indissociável da dialética entre tempo e espaço, ao esclarecer que a união, de *cronos* e *topos*, determina as relações entre indivíduos e sociedade representadas na estrutura narrativa do romance:

Aqui o tempo condensa-se, comprimi-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronótopo artístico. (BAKHTIN: 1988: 211-362)

Considerando a realização narrativa dos romances citados e a relação de seus elementos constituintes juntamente com seus respectivos temas e caracterizações de personagens, o cronótopo presente nas estruturas narrativas desorganiza o estabelecimento do tempo e do espaço patriarcais, porque através da forma romance passa-se à representação da sociedade a partir da perspectiva feminina.

O tempo e o espaço originam-se sob as experiências da mulher na sociedade, sob o posicionamento subalterno e sob a crítica do indivíduo que está à margem. O cronótopo dos romances se firma em divergência com o tempo e o espaço histórico e literário, porque tanto a História quanto a Literatura brasileiras em suas conjecturas historiográficas tradicionais não admitem o exercício de atividades públicas das mulheres da segunda metade do século XIX e início do XX.

O tempo e o espaço das mulheres são postos nos romances de maneira a desorganizar as noções tradicionais da cultura, porque a instância de enunciação narrativa e a caracterização de personagens femininas persuadem a moral do patriarcado pelo viés da construção literária. A forma do romance manifesta as vozes que perspectivam o mundo de maneira consciente e crítica, cujo incômodo se dá na dimensão histórica da subalternidade e do emudecimento impostos à mulher.

A formação temporal do espaço se realiza na representação literária modificando a situação histórica do pensamento e dos condicionamentos patriarcais. As mulheres criam o tempo e o espaço de maneira dissonante à imposição da cultura, assim tem-se o cronótopo concreto da escrita romanesca como interferência na realidade social dos indivíduos, porque instâncias de enunciação narrativa e personagens femininas postulam e antecipam ideologias que na segunda metade do século XX serão denominadas como feministas.

O romance produzido por mulheres desloca a descrição tradicional da historiografia da literatura brasileira, se se considerar que até a segunda metade do século XX a educação de mulheres brasileiras era restrita ao espaço doméstico. O romance, cuja axiologia nasce de perspectiva culturalmente limitada, manifesta a concepção crítica ao patriarcado, erige-se na cultura a partir do ponto de vista do excluído.

A concepção ideológica das escritoras demonstra a perspectiva crítica da mulher brasileira letrada, através da prática de escrever e produzir romances. Dos enredos tradicionais, elas saem para construir suas próprias vozes e, conseqüentemente, perspectivas e identidades, passam de personagens produzidas por homens

a intérpretes das condições sociais, a produtoras de significações culturais e construtoras de outro espaço e tempo: o espaço público de publicações e o tempo da ideologia impresso nos livros.

O tema dos romances se centraliza em personagens femininas, a partir delas a sociedade brasileira torna-se pensada. A questão importante consiste naquilo que torna inovada a perspectiva narrativa, tanto pela circunferência cultural quanto pela tradição literária, pois, trata-se dos primórdios da produção romanesca advinda da mão feminina, já com a postura de não reduplicação dos valores autoritários do mandonismo patriarcal.

A partir do momento em que a mulher usa da prática literária para se opor ao condicionamento da cultura do patriarcado, a identidade feminina passa a dialogar com a sociedade de maneira direta, não mais através da construção de mundo organizada pelos homens, em que dentro, sob sua ótica, está a mulher como objeto de escrita.

A tradição do romance, sua formação estética e ideológica determinaram padrões que se incrustaram na mentalidade crítica e histórica, a ponto de legar a plano secundário os romances citados.

O ponto de vista das escritoras destoa do imaginário crítico de historiadores e, principalmente, da própria produção romanesca exercida durante aquele período. Pois a postura ideológica das escritoras não está compaginada em fontes primárias da historiografia literária brasileira e temas como o fantástico, a perspectiva africana de liberdade e a libertação sexual e econômica da mulher, por exemplo, não são contemplados em nenhum escritor brasileiro, do período em estudo, tal qual aparecem nos romances produzidos por mulheres.

Criticar os padrões culturais, políticos, econômicos e literários, presentes no Brasil de então, foi a tarefa maior daquelas escritoras. Seus romances não são levantes ressentidos ou a reivindicação do matriarcado, mas a perspectiva reflexiva da mulher em relação aos condicionamentos, de toda ordem, que circunscreveram-na e também circunscreviam os homens. O imaginário cultural, considerando a particularidade de cada romance, expõe-se sob as várias perspectivas presentes na voz da mulher.

A contribuição daquelas autoras consiste na interferência do imaginário, na construção das ideias e na ideologia de se pensar sua situação no condicionamento patriarcal, através da produção arquitetônica dos elementos constituintes da forma romance.

Aqueles romances são expressões dos diversos tipos de opressão recaídos sobre a identidade condicionada a servir e procriar, sem que perpetuem a sujeição feminina, ao contrário, apontam para a mudança de paradigmas, para a transformação social a partir do indivíduo, através da atuação da mulher escritora na sociedade.

O imaginário proposto pelas narrativas consiste na perspectiva de construir a indagação sobre a moralidade dos costumes impostos pelo patriarcado. Considera-se imaginário a manifestação de ideias no âmbito da forma romance, suas intervenções na cultura e a perspectiva que o constrói. A ideologia do trabalho

literário, da produção artística ou do ato de escrever explana o posicionamento da imagem que a mulher tinha de si, na sociedade brasileira, e provoca a reflexão acerca da historicidade presente nos elementos constituintes da narrativa.

O imaginário como propagação ideológica expressa a evidência de perspectivas e vozes emudecidas pela História oficial e pelos segmentos que regulam a tradição literária, nos próprios romances existem intervenções no plano cultural que refletem a postura crítica das escritoras.

O diálogo que elas propuseram com a cultura e com a literatura da época surge contra os aparelhos ideológicos que segmentam a diferença pelo viés da inferioridade, o imaginário dialógico dos romances confere, às autoras, perspectivas completamente desarmônicas com o poder regulador do cânone literário (que não deixa de ser um aparelho ideológico dos “gênero dominante”) e impõe outra realidade para a história das ideias.

O caráter regulador do cânone se assemelha aos aparelhos ideológicos do Estado burguês, no condicionamento de limitar os indivíduos à regulação dos poderes dominantes. Se a mulher possuía na sociedade brasileira o papel secundário do espaço doméstico, então, obviamente, suas práticas literárias não poderiam ser compaginadas em documentos públicos de caráter científico-artístico-cultural, como o são as Histórias da Literatura Brasileira, desde Silvio Romero (1888) a Carlos Nejar (2007). Pois a prática historiográfica da Literatura Brasileira está ligada à ideologia de valorização apenas cronológica de autores e obras, que representam o imaginário nacional construído por autores.

A história literária reproduz a literatura produzida por homens, assim como a Igreja, a Escola e a Família regulavam as práticas morais e sociais dos indivíduos, de acordo com os mecanismos, de reprodução entre exploradores e explorados, estabelecidos pelas práticas arcaicas da burguesia clerical capitalista:

Por eso creemos tener buenas razones para pensar que detrás del funcionamiento de su aparato ideológico de Estado político, que ocupa el primer plano, lo que la burguesía pone en marcha como aparato ideológico de Estado nº 1, y por lo tanto dominante, es el aparato escolar que reemplazó en sus funciones al antiguo aparato ideológico de Estado dominante, es decir, la iglesia. Se podría agregar: la Escuela-Familia há reemplazado a ala pareja Iglesia-Familia². (ALTHUSSER: 1988, 29-39)

O romance, não apenas como produto cultural, mas também como produto que desestabiliza os paradigmas culturais de vigilância e controle, revela-se pela força dialógica que brota do imaginário articulador de ideologias e que se manifesta por perspectivas marginalizadas, assim se constituiu a prática de escrever daquelas autoras, cujo cronótopo dialoga criticamente com o tempo histórico, indagando-o incessantemente ao romperem simbolicamente com os aparelhos ideológicos que regulamentam o saber literário e o

² Por isso podemos ter boas razões para pensar que por trás do funcionamento do seu aparelho ideológico do Estado político, que ocupa o primeiro plano, naquilo que a burguesia põe em movimento como aparelho ideológico Nº1, e portanto dominante, é o aparelho escolar que substituiu em suas funções o antigo aparelho ideológico do Estado dominante: a igreja. Poder-se-ia empregar: a Escola-Família substituiu a semelhante Igreja-Família. Tradução: Juliano Carrupt do Nascimento.

condicionamento da cultura, cujo legado foi manter a mulher muda dentro do lar, sem que interferisse nos problemas históricos e praticasse qualquer atividade pública.

Nos prefácios escritos pelas autoras, existe a dimensão sócio-histórico-cultural de suas perspectivas diante da situação da mulher como produtora de romance. Os prefácios são espécies teóricas da produção narrativa romanesca, pelo seu caráter reflexivo em relação à prática de escrever e a significação dessa prática no âmbito da sociedade.

Das seis autoras em estudo, quatro prefaciaram suas narrativas. Curiosamente, as da década de 10 do século XX não introduziram pré-textos aos seus romances. Quando as da segunda metade do século XIX e a da década de 20 pensaram, a partir do prefácio, a sua produção literária, a condição cultural da mulher e, a reboque, a própria Literatura Brasileira recepcionada pelo leitor patriarcal.

Suponho que o fato, de Júlia Lopes de Almeida e Carmem Dolores não terem assumido a postura reflexiva de se pensar suas próprias narrativas no *corpus* de seus respectivos livros **A intrusa (1908)** e **A luta (1911)**, deve-se ao motivo narrativo de elas serem, entre as escritoras em estudo, as que mais ambientalizaram seus romances no espaço doméstico, claro que de maneira interventiva, mas dentro do imaginário reservado do lar, onde a sociedade se reproduz de maneira velada. A primeira ironizou o emudecimento feminino imposto pela cultura através da ascensão da empregada doméstica à dona-de-casa do patrão; a segunda demonstrou o problema da maternidade a partir da regulamentação do casamento escolhido pela personagem feminina, em confronto não com o pai, mas ironicamente, com a mãe.

A ambiência desses romances se dá no espaço doméstico e por isso o impacto público não precisaria de ser reduzido através do jogo de recuo-avanço constantes nos prefácios das outras autoras, com exceção de Ercília Nogueira Cobra, do livro **Virgindade inútil: novela de uma revoltada (1927)**, que já não se vê obrigada a desculpar-se pelas suas ideias rebeldes para a época; ao contrário, eleva altamente sua voz a um tom impressionante de insurreição.

O prefácio de Maria Firmina dos Reis, no romance **Úrsula (1859)**, demonstra o movimento de recuo e avanço com que a publicação se deu. Entre o recalque e a ousadia de se libertar do paradigma preconceituoso de que as obras publicadas por mulheres são essencialmente medíocres. Diz a autora, nos dois primeiros parágrafos daquilo que ela mesma denominou de Prólogo:

Mesquinho e humilde livro é este que vos apresento, leitor. Sei que passará entre o indiferentismo glacial de uns e o riso mofador de outros, e ainda assim o dou a lume.

Não é a vaidade de adquirir nome que me cega, nem o amor próprio de autor. Sei que pouco vale este romance, porque escrito por uma mulher, e mulher brasileira, de educação acanhada e sem o trato e conversação dos homens ilustrados, que aconselham, que discutem e que corrigem, com uma instrução misérrima, apenas conhecendo a língua de seus pais, e pouco lida, o seu cabedal intelectual é quase nulo. (Reis: 2004,11-12)

Nesses dois parágrafos, percebe-se a ironia camuflada na humildade através do movimento de recuo e avanço em face do caráter de menos-valia do livro. Marcas da dominação masculina no plano da cultura, especificamente, no das letras são processadas por meio da consciência criadora (estética) e cultural (política), cuja identidade feminina desponta consciente de sua prática literária e papel social, segundo a visão do patriarcado. Isso consiste no movimento crítico que simula a conciliação e a obediência para romper as fronteiras da própria diferença (da mulher) e indiferença (do homem) ao que diz respeito à prática de escrita romanesca advinda do feminino.

Maria Benedita Bormann, antecede a narrativa de seu livro **Lésbia (1890)** com observações, destinadas ao leitor, relativas ao trabalho artístico. Essas observações revelam a concepção artística que permeia o livro e seguem como diretrizes realizadas na narrativa.

A autora estabelece a interligação entre arte, artista e receptor da arte, de maneira a anunciar que seu romance constitui-se como cometimento artístico, cujo valor de apreciação deve consistir no artesanato da forma, no trabalho impresso pelo artista na matéria:

O que deve impressionar o espectador diante de uma estátua, ou de uma tela primorosa, não é a idéia ou o fato que uma ou outra representa, mas sim a beleza dos contornos, o delineado das linhas, enfim, a perfeição do trabalho.

Com o livro, que também é uma obra de arte, dá-se o mesmo; pertencendo o assunto à fantasia do autor, pode ele ser alegre ou fúnebre, grandioso e mesmo banal, contanto que a forma seja correta, a idéia bem desenvolvida e a dedução lógica. (BORMANN: 1998, 33-34)

Em seguida, a autora refere-se a aspectos literários da construção da personagem protagonista do romance, vinculando-a à tradição romântica do suicídio, tendo como mote inspirador *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774) de Goethe:

Um dos desfechos condenados, segundo a opinião de muitos, é o suicídio; no entanto, nenhum livro é mais belo do que WERTHER, e nele há o endeusamento do suicídio.

Lésbia também termina pelo suicídio, e longe de ser um ato irrefletido ou violento, é antes a consequência fatal do seu tormentoso e acidentado viver. (BORMANN: 1998, 33-34)

Os aspectos literários se uniformizam com a situação da mulher no âmbito da sociedade patriarcal, fato que, na narrativa, leva a personagem principal a por fim em sua própria existência. Tal imagem e construção da estrutura do romance são explicadas pela autora como desajuste da mulher escritora (a personagem Lésbia pratica o exercício de escrever) diante da produção literária e não apenas como mal de amor ocasionado pela desilusão amorosa.

Assim o romance de Maria Benedita Bormann assume, segunda a autora, a função de ensinamento seja para o controle das emoções, seja para o incentivo à mulher tornar-se sujeito pensante e não apenas objeto

controlado pela mais-valia masculina, devendo ela renunciar à própria vida ao não poder construir seu destino de acordo, exclusivamente, com os seus anseios:

Lésbia é talvez o resultado de sentimentos amargos, mas encerra proveitoso ensinamento que *lbe* emprestará alguma utilidade (*meu grifo*).

É um romance à parte, porque, sendo a protagonista uma mulher de letras, a vida desta abrange maior âmbito e mais peripécias do que a existência do comum das mulheres.

Não se deve viver demasiado pelo coração, pois o fervilhar das paixões envelhece e cansa a alma, provocando esse desencanto de onde nasce o tédio que de manso leva ao suicídio. (BORMANN: 1998, 33-34).

Emília Freitas escreve dois pré-textos, no livro **A rainha do Ignoto (1899)**. O primeiro deles, destinado especificamente aos homens de letras e ciências, faz o movimento de recuo e avanço parecido com o feito a quarenta anos atrás por Maria Firmina dos Reis. A imagem do selvagem diante da civilização simboliza a perspectiva dos homens em relação à mulher escritora, ou pelo menos aparece assim, no imaginário de Emília Freitas, a maneira com que seu livro pode ser recepcionado. O discurso, em tom solene, se especifica como a vassalagem que se movimenta humilde para conquistar:

Aos gênios de todos os países e, em particular,
aos Escritores Brasileiros

Vós, que brilhaiis como estrelas de primeira grandeza no firmamento alteroso da Ciência, da Literatura e das Artes, podereis estranhar o meu oferecimento, e chamá-lo de ousadia, se não reflexionares que o mais poderoso monarca pode sem humilhação aceitar um ramalhete de flores silvestres das mãos grosseiras de uma camponesa, que para oferecê-lo curve o joelho e incline a cabeça em sinal de respeito, estima e admiração.

Minha oferta não vos deslustra. Ei-la dilapidada como um diamante arrancado do seio da terra e oferecido por mão selvagem. (FREITAS: 2003 [s/n])

Verifica-se, nas imagens, o jogo social pensado pela autora acerca de sua obra ser produzida e recepcionada em patamares hierárquicos, onde o poder da regulação patriarcal das letras assemelha-se à radicalização autoritária de aceitação ou vilipêndio.

Na nota aos leitores, a dicção de Emília Freitas muda de tonalidade pois a autora estabelece o espaço e tempo históricos da produção de seu livro, afirma a intenção de pensar, através da personagem homônima, as condições psicológicas e sociais da mulher, como matéria narrativa de seu enredo, sem que propriamente precise da autorização de instância culturalmente superior, no caso, “os gênios de todos os países” e em particular “os Escritores Brasileiros”.

A consciência de Emília Freitas se expressa como acontecimento transgressor, mediante a sua concepção literária em desarmonia com a tradição encabeçada por homens, e manifesta a independência de se pensar a mulher na sociedade a partir do feminino, articulando a postura social de rebeldia com elementos

novos na forma narrativa. O descentramento proposto pelo recado aos leitores promove a feição marginal do livro, suas condições inventivas e o objetivo definido da autora em contribuir para a Literatura Brasileira:

Meu livro não tem padrinho assim como não teve molde. Tem a feição que lhe é própria sem atavios emprestados do pedantismo charlatão. Não é, tampouco, o conjunto das impressões recebidas nos salões, nos jardins, nos teatros e nas ruas das grandes cidades; porque foi escrito na solidão absoluta das margens do Rio Negro, entre as paredes desguarnecidas de uma escola de subúrbio; é antes a cogitação íntima de um espírito observador e concentrado, que (dentro dos limites de sua ignorância) procurou, numa coleção de fatos triviais estudar a alma da mulher, sempre sensível e muitas vezes fantasiosa. (FREITAS: 2003, 29-30)

Geralmente, as explicações de se escrever um romance se resumem em justificativas que simbolizam a falta de segurança com que a mulher trilha o caminho das letras. No entanto, Emília Freitas se põe de maneira muito segura em face das possíveis críticas a que sua narrativa seria submetida. O escrever torna-se prática independente da opinião dos homens letrados, sendo indiferente as possíveis negações relacionadas ao livro *A rainha do ignoto*, pois as convicções da autora são a própria autoridade reguladora do texto e tal postura confere-lhe autonomia:

Não me assusta a crítica sincera dos que, sem prevenções malévolas, pautadas pela justiça, me fizerem enxergar defeitos reais que minha ignorância, ou meu descuido, não pôde ver: mas, embora receie a rivalidade imprópria das almas grandes, do verdadeiro talento, não recuarei. De ouvidos cerrados, seguirei desassombrada no dificultoso caminho da Literatura Pátria. (FREITAS: 2003, 29-30)

A radicalidade já se materializa na **Observação** que antecede a narrativa **Virgindade inútil: novela de uma revoltada (1927)** de Ercília Nogueira Cobra. A perspectiva feminina se alinha à política econômico-sexual da mulher como mudança de paradigmas sócio-culturais. O Brasil aparece simbolizado na condição de república de idiotas, pois a partir da insubordinação aos ditames sexuais que castram a saciedade do desejo corpóreo, a escritora interpreta o Brasil como um espaço onde vige a moralidade reacionária, cujo condicionamento cultural enquadra o indivíduo em incessante ignorância. A moralidade medieval aparece como sustentáculo para a concepção masculina de manter a mulher monogâmica. A perspectiva, a seguir, se dá na completa insubordinação ao condicionamento patriarcal relativo à sexualidade do corpo feminino:

Sou obrigada no decorrer deste livro, para clareza do assunto, a usar de expressões que o vulgo ignaro, semi-analfabeto, cuida imorais.

Tenho observado que o falso sentimento de pudor que fez do ato do amor uma vergonha para a mulher, é um sentimento medieval, criado pelo misticismo dos sacerdotes que, ignorantes como eram, nada entendiam de fisiologia e não ligavam a devida importância à nobre função do amor. O amor físico é tão necessário à mulher como o comer e o beber.

Se assim não fosse a natureza criá-la-ia neutra: sem sexo e sem imaginação. (NOGUEIRA COBRA: 1996, 44-45)

A autora lança a bio-política feminina no âmbito da cultura brasileira, a partir da construção literária, pois a condição biológica do desejo deve libertar-se das amarras culturais a partir da imaginação criadora e do trabalho. A construção do corpo assume dimensões que perpassam deste a psicologia até a economia, alinhando a liberdade sexual com a independência econômica e o bem-estar da mulher na cultura:

Por causa destes fatos e por outros que seria ocioso citar, os países *leaders* da civilização, condoídos da sorte miserável da mulher, começam a quebrar as algemas que lhe acorrentam os pulsos e cada vez mais lhe deixam as mãos livres para o trabalho, única fonte de felicidade na vida. (NOGUEIRA COBRA: 1996, 44-45)

A definição dos papéis sociais de homens e mulheres no âmbito da sociedade brasileira, no período em que os romances foram publicados, era delimitada pelos padrões do patriarcado sem que a mulher tivesse seus direitos conquistados e sem que ela pudesse se rebelar abertamente às determinações políticas, religiosas e morais.

O fato de aquelas autoras publicarem romances e, por meio deles, expressarem a crítica de mulheres ao sistema cultural vigente significa que havia já, entre os anos de 1859 e 1927, o exercício crítico da mulher em relação aos espaços demarcados na cultura. O instrumento fundamental era o romance que ideologicamente, na forma narrativa, possibilita, pelo trabalho do material estético, a expressão crítica do feminino na qualidade de sujeito capaz de se mover fora das instâncias privadas e interferir nos questionamentos públicos.

Se o romance, para a literatura tradicional saída da mão dos homens, serviu como um instrumento de descoberta e interpretação, cujo:

Legado consista menos em tipos, personagens e peripécias do que em certas regiões tornadas literárias. A seqüência narrativa inserindo-se no ambiente, quase se escravizando a ele. Assim, o que se vai formando e permanecendo na imaginação do leitor é um Brasil colorido e multiforme, que a criação artística sobrepõe à realidade geográfica e social. (CANDIDO:1964, 109-119)

para o romance produzido por mulheres, o romance se constitui mais para a formação de tipos estereotipados de homens e mulheres ligados especificamente pelas relações de poder, em personagens femininas e em peripécias cujos movimentos revelam a construção da imagem cultural percebida pela mulher. Em suma, nas narrativas de autoras do passado a eminência do estado consciente da descoberta brasileira dá-se na identidade cultural questionada pela especificidade do romance, onde vige a intimidade da mulher e a realização do seu pensamento.

Se o espaço de descoberta e interpretação se dá pela via do imaginário aberto da geografia e da sociologia embutidas na perspectiva do romance brasileiro produzido por escritores, no romance de autoria feminina a cartografia do imaginário se abre ao externo da concepção feminina a partir das experiências da mulher. Os aspectos de descoberta e interpretação do Brasil acontecem como abertura do feminino ao mundo,

não como ressonância, mas dissonância ideológica, porque os espaços públicos da sociedade caracterizavam-na apenas como ideal de beleza ou fonte de mistérios.

A maneira de observar e escrever torna-se determinada pela localização cultural das escritoras, sua realidade histórica fez com que produzissem narrativas, que sob a intimidade da mulher com o feminino, interpretassem o Brasil de maneira menos convencional e mais fundamentada na experiência do não poder dizer. O romance para a mulher escritora brasileira foi mais que um instrumento de descoberta e interpretação: foi gesto de resistência, temporalidade de construção da identidade e espaço simbólico para o exercício do debate público, da exposição reflexiva, até mesmo de afronta ao mandonismo patriarcal.

Os textos que antecedem suas narrativas demonstram o movimento individual de cada autora como também expressam historicamente a forma com que as mulheres conquistaram o seu exercício literário. O jogo de recuo e avanço, iniciado por Maria Firmina dos Reis em 1859 e já tornado *démodé* em 1927 por Ercília Nogueira Cobra, demonstra a função da conquista de identidade pessoal e coletiva a que a prática do romance fora submetida pelo processo de pensamento da criação narrativa feminina.

Referências Bibliográficas:

ALMEIDA, Julia Lopes de. *A intrusa* (1908). Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1994.

ALTHUSSER, Louis. *Sobre la reproducción de las relaciones de producción*. In: Ideología y aparatos ideológicos de Estado. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1988. 29-39.

CANDIDO, Antonio. *Um instrumento de descoberta e interpretação*. Formação da literatura brasileira: momentos decisivos. São Paulo: Livraria Martins Editora V. II., 1964. 109-19

COBRA, Ercília Nogueira. Virgindade inútil: novela de uma revoltada (1927). In: QUINLAN, Susan C. & SHARPE, Peggy. *Visões do passado, previsões do futuro*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Goiânia: Ed. UFG, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. *Formas de tempo e de cronotopo no romance: (ensaio de poética histórica)*. In: Questões de literatura e de estética: a teoria do romance. São Paulo: UNESP: HUCITEC, 1988. 211-362

BAKHTIN, Mikhail. *A substituição do contexto axiológico do autor pelo contexto literário do material*. In: Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 180-6

BERNADES. Maria Thereza Cauby Crescenti. *Versão masculina sobre a mulher*. In: Mulheres de ontem?: Rio de Janeiro, século XIX. São Paulo: T.A. Queiroz, 1988. 17-94

BORMANN, Maria Benedita. *Lésbia* (1890). Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998.

DOLORES, Carmem. *A luta* (1911). Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2001.

FREITAS, Emília. *A rainha do ignoto* (1899). Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.

PORTELLA, Eduardo. *Circunstância e problema da história literária*. In: *Literatura e realidade nacional*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1971. 21-39.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula* (1859). Florianópolis: Ed. Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2004.

SCHMIDT, Rita Therezinha. *Recortes de uma história: a construção de um fazer/saber*. In: RAMALHO, Cristina (org). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.