

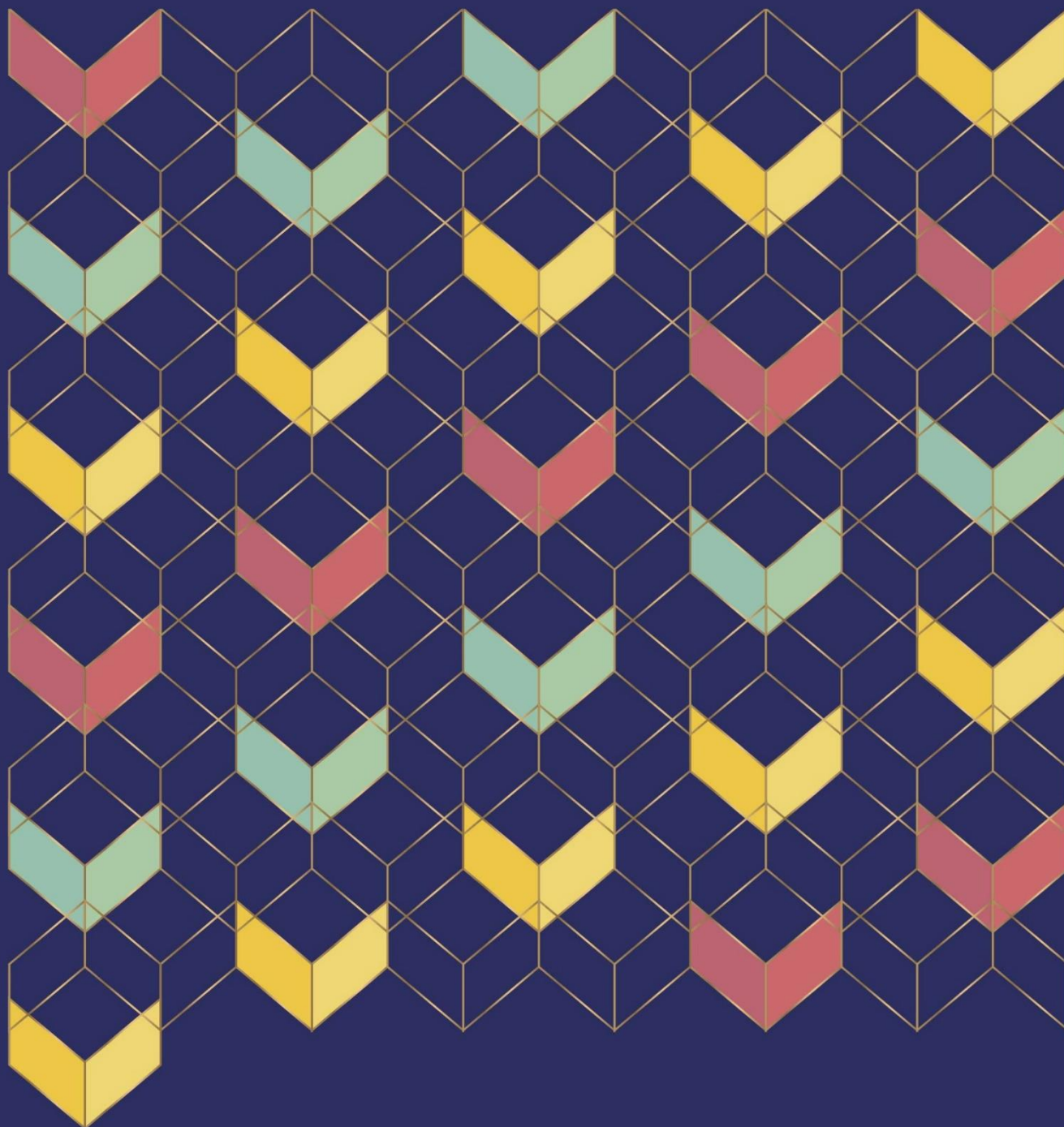
# Revista Lusófona de Estudos Culturais e Comunicacionais

*Cultivando conhecimento*

2023

Volume 6, Número 2

ISSN Online: 2184-3058





## FICHA TÉCNICA

---


- **ISSN ONLINE:** 2184-3058
- **FREQUÊNCIA:** Semestral
- **PROPRIEDADE:** Ponteditora, Sociedade Unipessoal, Lda.
- **NIPC:** 514 111 054
- **COMPOSIÇÃO DO CAPITAL DO PROPRIETÁRIO:** 10 000€, 100% detido por Ana Leite, doutoranda
- **GESTÃO (NÃO REMUNERADA):** Eduardo Leite, Ph.D.
- **LOCALIZAÇÃO:** Startup Madeira — Campus da Penteada, 9020-105, Funchal, Madeira, Portugal
- **CONTACTO PRINCIPAL:**
  - Eduardo Leite
  - Universidade da Madeira
  - +351 291 705 180
  - [eduardo.leite@staff.uma.pt](mailto:eduardo.leite@staff.uma.pt)
- **CONTACTO DE APOIO:**
  - Ponteditora
  - +351 291 723 010
  - [geral@ponteditora.org](mailto:geral@ponteditora.org)




## EQUIPA EDITORIAL


---


### EDITORAS-CHEFE

Isabel Lousada  — Ph.D. pela Universidade Nova de Lisboa. Investigadora Auxiliar de nomeação definitiva da NOVA FCSH, Portugal.

Luísa Paolinelli  — Ph.D. em Literaturas Comparadas e Agregação em Estudos Culturais. Professora Associada com Agregação da Universidade da Madeira, Portugal.

### EDITORAS ADJUNTAS










Vanda de Sousa  — Ph.D. em Estudos de Cultura. Professora Adjunta Convidada da ESCS — IPL, Portugal.

Vanessa Cavalcanti  — Ph.D. em Humanidades. Professora Titular da Universidade Federal da Bahia, Brasil.


### CONSELHO CIENTÍFICO

- Carlos Fiolhais  — Ph.D. em Física Teórica. Professor Catedrático da Universidade de Coimbra (Aposentado), Portugal.
- Cláudia Fernandes  — Ph.D. em Estudos Românicos. Leitora nas Universidades de Viena e Salzburgo, Áustria.
- Cristian Góes  — Ph.D. em Comunicação e Sociabilidade. Membro do Museu Virtual da Lusofonia e do Coletivo Carolina Maria de Jesus de Pesquisa em Jornalismo e Cultura, Brasil.
- Cristiano Santos  — Ph.D. em Comunicação e Cultura. Professor Adjunto na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil.
- Fernando Moreira  — Ph.D. em Cultura Portuguesa. Professor Catedrático da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Portugal.
- Inês Aroso  — Ph.D. em Ciências da. Professora Auxiliar da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Portugal.
- José Eduardo Franco  — Ph.D. em História e Civilizações. Investigador Coordenador com Equiparação a Professor Catedrático e Diretor do Centro de Estudos Globais e da Cátedra UNESCO de Estudos Globais da Universidade Aberta, Portugal.
- Karin Noemi Rühle Indart  — Ph.D. em Educação (com 2 Pós-Doutorados em Linguística). Professora Convidada da Universidade Nacional de Timor-Leste, Timor-Leste.
- Maria Manuel Baptista  — Ph.D. em Cultura com Agregação em Estudos Culturais. Professora Catedrática da Universidade de Aveiro, Portugal.



- Moisés Lemos Martins  — Ph.D. em Ciências Sociais. Professor Catedrático e Diretor da Faculdade de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação (FCAATI) do Centro Universitário do Porto da Universidade Lusófona, Portugal.
- Raquel Varela  — Professora Auxiliar com Agregação na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Portugal.
- Regina Brito  — Ph.D. em Linguística. Investigadora em Letras. Coordenadora da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil.
- Roberto della Santa  — Ph.D. em Ciências Sociais. Investigador Integrado do Centro de Estudos Globais da Universidade Aberta (CeG-UAb), Portugal.
- Roberval Teixeira e Silva  — Ph.D. em Linguística Aplicada. Professor e Pesquisador do Departamento de Português da Universidade de Macau, China.
- Rute Costa  — Ph.D. em Linguística. Professora Associada com Agregação da Universidade Nova de Lisboa, Portugal.
- Sandrina Teixeira  — Ph.D. em Comunicação, Publicidade e Relações Públicas. Professora Adjunta do Instituto Politécnico do Porto, Portugal.
- Sara Jona Laisse  — Ph.D. em Estudos Portugueses. Professora Auxiliar da Universidade Católica de Moçambique, Moçambique.
- Virgínia Camillotti  — Ph.D. (com Estágio e Pós-Doutorado) em História. Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual Paulista, Brasil.

#### CONSELHO EDITORIAL

- Ana Leite  — Doutoranda em Políticas Económicas. Investigadora, FEUC/ISCTE/ISEG, Portugal.



## ESTATUTO EDITORIAL

I — A **Revista Lusófona de Estudos Culturais e Comunicacionais (NAUS)** é uma publicação periódica. Propriedade: Ponteditora.

II — Aberta a novos mundos e caminhos, reforçando a sua missão, de longo prazo, de reunir e disseminar conhecimento e aproximar as comunidades científicas dedicadas à cultura e comunicação lusófonas. A **NAUS** publica, preferencialmente, em português e inglês, mas aceita outras línguas sempre que a publicação o justificar. A **NAUS** aceita contribuições em português anterior ao Acordo Ortográfico (AO) e pelo AO, em conformidade e respeito pela intenção expressa pelos/as autores/as em nota de intenção expressa nos artigos científicos submetidos.

III — A linha editorial da **NAUS** publica textos dedicados às práticas e representações da comunicação e culturas lusófonas, em áreas que se consideram em três grandes abordagens: comunicação social (jornalismo, informação), comunicação estratégica para inclusão (publicidade, marketing, relações-públicas, administração, ciência política, direitos humanos) e comunicação cultural (filosofia, antropologia, sociologia, história, artes e design, cinema e literatura).

IV — A missão da **NAUS** é promover o estudo da cultura lusófona e estimular a pesquisa e a elaboração de estudos e ensaios a nível global.

V — A **NAUS** é publicada semestralmente em formato digital (acesso aberto).

VI — Os números da **NAUS** terão aproximadamente de 80 a 180 páginas A4.

VII — A **NAUS** apresenta um conselho editorial técnico, aberto a académicos, investigadores/as, profissionais e executivos de diversas organizações e empresas relacionadas com a pesquisa das práticas e representações das culturas lusófonas, assumindo-se como uma plataforma internacional, global e englobante que visa a promoção destas práticas e representações.

VIII — A **NAUS** publica e revê artigos académicos e científicos originais, ensaios e resenhas, de acordo com critérios de relevância e qualidade científica.

IX — A aprovação de manuscritos para publicação é regulamentada por critérios de relevância, interesse, qualidade científica e respeito pela pluralidade de perspetivas. A **NAUS** assume-se como independente de qualquer poder político, ideológico ou económico, sendo orientada por critérios de rigor, isenção e inclusão.

X — A **NAUS** publica em português e inglês, sendo aceites outras línguas se o texto for submetido em versão bilíngue e/ou em caso de um número especial cuja temática o justifique. Cada artigo inclui um título, resumo e palavras-chave.



XI — A **NAUS** edita tanto Números Regulares como Números Especiais, confiados a investigadores credenciados nas respetivas áreas de especialização (Diretrizes para Revisores/as por Pares), sob a supervisão e aprovação da Equipa Editorial. Toda a colaboração está sujeita a um processo de seleção e revisão exigente com base na arbitragem científica de duas maneiras, por dupla revisão anónima ou aberta por pares.

XII — Visando os mais elevados padrões éticos na publicação, a Equipa Editorial da **NAUS** inspira o seu Código de Ética nas diretrizes estabelecidas pelo Committee on Publication Ethics ([COPE](#)); Declaração de Helsínquia ([WMA](#)); International Committee of Medical Journal Editors ([ICMJE](#)); Animal Research: Reporting of In Vivo Experiments ([ARRIVE](#)). Este código define as responsabilidades de todas as partes envolvidas no ato de publicação na **NAUS**.

XIII — A **NAUS** pretende promover a troca de ideias, experiências e projetos entre autores/as e editores/as, contribuindo para a reflexão das suas editorias a nível global.

XIV — A **NAUS** disponibiliza Diretrizes para Autores/as para a apresentação e publicação de artigos.

XV — A Equipa Editorial da **NAUS** está empenhada em garantir o respeito pelos princípios éticos e ética profissional dos/as jornalistas, bem como pela boa fé dos/as leitores/as, nos termos do n.º 1 do artigo 17.º da Lei da Imprensa.



## ÍNDICE

PÁGINA	TÍTULO	AUTOR(ES)
1	EDITORIAL — HISTÓRIA E LITERATURA: UMA COMBINAÇÃO ENTRE VERDADEIRO E POSSÍVEL	Luísa Paolinelli Vanda de Sousa Vanessa Cavalcanti Isabel Lousada
3	IDENTIDADES E ESTEREÓTIPOS EM “A HERÓICA CIDADE”, DE MYRIAM CAMPELLO	Sofia Fernandes Rodrigo Fernandes Luísa Paolinelli
15	UMA RAINHA ENTRE A FICÇÃO E A HISTÓRIA: O PROTAGONISMO DE D. ISABEL DE ARAGÃO EM A RAINHA SANTA, DE ISABEL MACHADO	Francisco de Pontes Aldinida Medeiros
31	CAROLINA MARIA DE JESUS: PATRIARCADO E OPRESSÃO DE GÊNERO EM “PEDAÇOS DA FOME”	Tereza Pantoja Maria Tavares
51	“MEDITAÇÕES”: REFLEXÕES SOBRE AS CRÔNICAS DE ANA PLÁCIDO ESCRITAS NO CÁRCERE	Conceição Flores Fabio da Silva
59	<i>ANA PLÁCIDO E AS REPRESENTAÇÕES DO FEMININO NO SÉCULO XIX</i> , DE FABIO MARIO DA SILVA (2023)	Cátia Canedo
61	ATOS NÃO SILENCIADORES: O AUDIOVISUAL COMO RECURSO E CRÍTICA SOCIAL. ENTREVISTA COM ROBERTA FERNANDES E RODRIGO CERQUEIRA	Vanessa Cavalcanti Ana Sani





## EDITORIAL

## HISTÓRIA E LITERATURA: UMA COMBINAÇÃO ENTRE VERDADEIRO E POSSÍVEL

[10.29073/naus.v6i2.878](https://doi.org/10.29073/naus.v6i2.878)

Luísa Paolinelli , Universidade da Madeira, Portugal, [marinho@staff.uma.pt](mailto:marinho@staff.uma.pt).

Vanda de Sousa , ESCS-IPL, Portugal, [vsousa@escs.ipl.pt](mailto:vsousa@escs.ipl.pt).

Vanessa Cavalcanti , Universidade Federal da Bahia, Brasil, [vanessa.cavalcanti@ufba.br](mailto:vanessa.cavalcanti@ufba.br).

Isabel Lousada , NOVA FCSH, Portugal, [isabel.lousada@fcs.unl.pt](mailto:isabel.lousada@fcs.unl.pt).

---

*“The real would consist of everything that can be truthfully said about its actuality plus everything that can be truthfully said about what it could possibly be. Something like this may have been what Aristotle had in mind when, instead of opposing history to poetry, he suggested their complementarity, joining both of them to philosophy in the human effort to represent, imagine and think the world in its totality, both actual and possible, both real and imagined, both known and only experienced.”*

White (2005)

Quando Hayden White, em “The History Fiction Divide” (*Holocaust Studies*, 20(1–2), June 1015, 17–34), defende que as concepções modernistas da escrita literária fornecem formas de entender como a arte pode complementar, em vez de minar, a ciência, tem em mente dar uma resposta aos críticos que alegam que a literatura corre o perigo de esteticizar eventos históricos reais, como o Holocausto, especialmente traumáticos e perturbantes. Essa esteticização, juntamente com o processo de ficcionalização, afastariam o leitor do peso moral do acontecimento, podendo mesmo transformar o mal em algo de alguma forma atraente e até justificar fantasias sadomasoquistas, desprovendo os eventos de uma necessária reflexão ética. A verdade é que a ideia da escrita literária reduzida à procura da beleza estética foi há muito refutada a favor da literatura como um modo de cognição, bem como uma expressão de afeto e emoção.

Esta perspetiva é especialmente funcional quando consideramos os artigos reunidos no presente número. Aparentemente diferentes, encontram a sua matéria em textos literários que têm como o seu objeto eventos, ambientes e personagens, quer do passado, quer do presente, que exigem a capacidade reflexiva dos leitores e a sua aptidão em compreender que o real é a união do verdadeiro com o possível. No fundo, textos literários que são o convite a uma viagem pela escrita que seja capaz de nos aproximar à verdade.

Retrato de passado e presente, e recorrendo novamente a Hayden White, a escrita literária pós-modernista afirma-se como alegoria da história: é o que acontece quando se revisita o passado através da conquista do Rio de Janeiro, no conto de Myriam Campello, com os seus não-heróis, sem saga e sem grandiosidade, os eventos históricos reduzidos à realidade pela paródia e pela ironia, ou quando da imagem histórico-mítica da rainha santa se escolhe perspetivar a mulher, apresentada com o seu nome, Isabel de Aragão, na metaficção historiográfica de Isabel Machado. Mas, também é uma alegoria a que se faz do presente histórico: aquele que as autoras de diversas épocas são obrigadas a viver e que, por isso, sentem a obrigação de interpretar, de dar a ver e, também, de denunciar. Veja-se o presente do livro de Carolina Maria de Jesus, feito da subalternização da mulher e das desigualdades sociais que marginalizam os mais pobres e com menos educação, e o de Ana Plácido, no século XIX, ainda hoje mais lembrada



por ter sido a companheira de Camilo Castelo Branco do que pelo seu indiscutível talento literário, caracterizado pela difícil afirmação da mulher numa sociedade patriarcal e abafada pela hipocrisia moral.

A escrita literária não faz uma estetização do sofrimento, da perda de identidade, dos mecanismos violentos da conquista, da difícil condição da mulher negra, da marginalização do ser mulher. Pelo contrário, compromete-se com a ética e através da imaginação permite um percurso cognitivo produtivo e uma tomada de posição. A própria narrativa requer uma interpretação que produz conhecimento e dá um significado à história passada e presente. Nesta interpretação, dá-se também lugar à diversidade, à diferença de ambientes e à capacidade de nos sentirmos “outros”, isto é, de nos tornarmos o “próximo”, mais humanistas.

Os dois artigos que abrem este número têm como matéria episódios e personagens históricos – da paródia da escrita do romance histórico presente em “**Identidades e Estereótipos em ‘A Heróica Cidade’, de Myriam Campello**” à análise da metaficção histórica e da construção da personagem romanesca em “**Uma Rainha entre e Ficção e a História: o Protagonismo de D. Isabel de Aragão em A Rainha Santa, de Isabel Machado**”. Ambos propõem a revisão de estereótipos, imagens cristalizadas da história e a redifinição e ressignificação da própria identidade nacional através de mecanismos como a paródia, a intertextualidade, a narrativa metalinguística e a metaficção historiográfica.

“**Carolina Maria de Jesus: patriarcado e opressão de género em Pedacos da Fome**” é uma análise interpretativa, apoiada teoricamente, de uma obra que retrata a miséria e as mazelas sociais, a sociedade patriarcal, o autoritarismo e a opressão da mulher no final da década de 60 do século XX, mas que ainda hoje é atual e tema da literatura brasileira contemporânea. Este artigo propõe também uma revisão da historiografia literária brasileira de forma a incluir autores como Carolina Maria de Jesus, mantida fora do cânone. Também fora do cânone e da historiografia literária portuguesa, Ana Plácido, uma das escritoras mais representativas do século XIX português, é o objeto de análise de “**‘Meditações’: reflexões sobre as crónicas de Ana Plácido escritas no cárcere**”. Salientando a sua visão à frente do próprio tempo sobre a condição da mulher e a coragem de se expor numa sociedade patriarcal, o ensaio aponta a hipocrisia social vigente e o ambiente contrário à afirmação literária de autoria feminina.

A resenha ao livro *Ana Plácido e as Representações do Feminino no Século XIX (2023)*, de Fabio Mario da Silva, vem, no fundo, dialogar com o último texto ensaístico deste número. Profundo conhecedor da escritora, o autor, através da publicação dos estudos que realizou no seu pós-doutoramento, dá relevo à sua obra, valorizando-a e devolvendo-a ao lugar que deveria ter na literatura portuguesa.

Este número fecha com uma entrevista a Roberta Fernandes e Rodrigo Cerqueira, “**Atos Não Silenciadores: o Audiovisual como recurso e crítica social**”. Não pode ser mais coerente com a ideia proposta por Hayden White sobre a arte como possibilidade de verdade através da combinação entre verdadeiro e possível. Como os dois entrevistados explicam: “Saímos às ruas com nossos olhares inquietos para contar histórias que tiram as ideias do lugar em que elas costumam estar. Quando ligamos a câmara, não estamos apenas olhando o mundo, estamos interferindo nele”. Não há nada de estetização do real, mas sim o estímulo à cognição.

## REFERÊNCIAS

White, H. (2005). Introduction: Historical Fiction, Fictional History, and Historical Reality. *Rethinking History*, 9.2(3), p. 147.

## DECLARAÇÃO ÉTICA



Todo o conteúdo do NAUS — REVISTA LUSÓFONA DE ESTUDOS CULTURAIS E COMUNICACIONAIS é licenciado sob Creative Commons, a menos que especificado de outra forma e em conteúdo recuperado de outras fontes bibliográficas.



## IDENTIDADES E ESTEREÓTIPOS EM “A HERÓICA CIDADE”, DE MYRIAM CAMPELLO *IDENTITIES AND STEREOTYPES IN “THE HEROIC CITY,” BY MYRIAM CAMPELLO*

[10.29073/naus.v6i2.801](https://doi.org/10.29073/naus.v6i2.801)

RECEÇÃO: 22 de novembro de 2023.

APROVAÇÃO: 29 de novembro de 2023.

PUBLICAÇÃO: 28 de dezembro de 2023.

AUTOR/A 1: Sofia Fernandes , Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil, [sfinguermann@gmail.com](mailto:sfinguermann@gmail.com).

AUTOR/A 2: Rodrigo Fernandes , Pontifícia Universidade Católica, [zilpe99@hotmail.com](mailto:zilpe99@hotmail.com).

AUTOR/A 3: Luísa Paolinelli , Universidade da Madeira, [marinho@staff.uma.pt](mailto:marinho@staff.uma.pt).

### RESUMO

A fim de pensar sobre as interseções entre literatura, história e identidade, este artigo propõe uma análise literária de “A heróica cidade”, de Myriam Campello (2017). O conto da autora brasileira entretetece história e ficção a partir de uma narrativa metalinguística e intertextual: a narradora e um interlocutor discutem sobre como será contada a fundação da cidade do Rio de Janeiro por Estácio de Sá. Neste trabalho, equaciona-se como atuam o plano de expressão e o plano de conteúdo na construção de efeitos de sentido do texto que, por sua vez, contribui para a ressignificação das narrativas dominantes sobre a chegada dos portugueses a terras brasileiras e promove reflexões sobre marcas identitárias e estereótipos. Propõe-se, ainda, considerar tendências estéticas e temáticas na literatura em língua portuguesa, em específico a epopeia brasileira do século XIX, em contraponto com a literatura contemporânea. Para tanto, faz-se referência a Miguel Real (2012) e Antônio Cândido (2006), ambos pensadores literários de Portugal e do Brasil, respetivamente, de forma a enriquecer a perspetiva lusófona a partir das duas óticas. O conto de Campello, irónico e subversivo, apresenta uma reinvenção das canónicas narrativas quinhentistas, seiscentistas e mesmo dos romances históricos que as sucederam. No interior da narrativa contemporânea, as provocações campellianas sugerem que o leitor aprofunde, criticamente, os eventos históricos que entrecruzam Brasil e Portugal.

**PALAVRAS-CHAVE:** Epopeia; Literatura Brasileira Contemporânea; Myriam Campello; Paródia.

### ABSTRACT

In order to think about the intersections between literature, history and identity, this article proposes a literary analysis of “The heroic city”, by Myriam Campello (2017). The Brazilian author’s short story intertwines history and fiction based on a metalinguistic and intertextual narrative: the narrator and an interlocutor discuss how the founding of the city of Rio de Janeiro by Estácio de Sá will be told. In this work, we consider how the plane of expression and the plane of content act in the construction of meaning effects of the text which, in turn, contributes to the redefinition of dominant narratives about the arrival of the Portuguese in Brazilian lands and promotes reflections on identity marks and stereotypes. It is also proposed to consider aesthetic and thematic trends in literature in Portuguese, specifically the Brazilian epic of the 19<sup>th</sup> century, in contrast to contemporary literature. To this end, reference is made to Miguel Real (2012) and Antônio Cândido (2006), both literary thinkers from Portugal and Brazil, respectively, in order to enrich the Lusophone perspective from both perspectives. Campello’s tale, ironic and subversive, presents a reinvention of the canonical 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> century narratives and even the historical novels that followed them. Within the contemporary narrative, Campello’s provocations suggest that the reader critically delve deeper into the historical events that intertwine Brazil and Portugal.

**KEYWORDS:** Contemporary Brazilian Literature; Epic; Myriam Campello; Parody.



## INTRODUÇÃO

A ocupação portuguesa no Rio de Janeiro durante o século XVI foi documentada, principalmente, pelos próprios europeus. A *Carta* de Pêro Vaz de Caminha, os escritos de Hans Staden, de Padre Manoel da Nóbrega, as cartas e a epopeia *Feitos de Mem de Sá*, de autoria outorgada ao Padre José de Anchieta, são alguns exemplos da literatura de informação e formação do Brasil. Por vezes, a esses relatos eram acrescentados pedidos pessoais dirigidos à Coroa Portuguesa que testemunham a relação do autor com o reino e, ao mesmo tempo, com a nova terra.

Conforme Cândido (2006, p. 99), os primeiros registos da literatura quinhentista produzida no Brasil aparecem como uma fusão entre a tradição literária europeia, já há séculos consolidada, e os novos estímulos da vida nos trópicos. Ainda segundo o autor, estes escritos surgem tanto de necessidades práticas, como administrativas e religiosas. Neste contexto, são produzidos cartas-relatórios, autos didáticos, cantos e sermões. Esse princípio político e religioso, de intenções imediatistas, serviu de diretriz ideológica para justificar a conquista, a catequese e a própria cultura intelectual portuguesa no Brasil (Cândido, 2006, p. 101).

O primeiro poema épico das Américas foi *De gestis Mendi de Saa*, de José de Anchieta, epopeia escrita em latim e editada anonimamente em Coimbra, em 1563, pelo tipógrafo régio João Álvares e da qual se conhece apenas um único exemplar da edição, na Biblioteca Pública de Évora. Cabe salientar que a sua publicação foi anterior à edição de *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, iniciada em 1556, concluída em 1571 e publicada em 1572. Ainda que contemporâneas, a epopeia de Camões foi desde a sua publicação considerada obra de referência, seguindo o modelo de Homero e Virgílio. Segundo Daher (2007), uma epopeia sempre emula outra, sendo esta uma tradição própria desse género literário. A epopeia de Anchieta, por sua vez, só se tornou disponível ao grande público em 1997 através de uma edição fac-similada da Fundação Biblioteca Nacional/Departamento Nacional do Livro no Rio de Janeiro.

A obra de Anchieta apresenta uma narrativa majestosa de feitos heróicos, que exalta e engrandece as personagens principais, os portugueses colonizadores cristãos. Estes, com a ajuda dos índios catequizados, lutam contra os franceses calvinistas que contavam com a ajuda de índios pagãos, tidos como selvagens, e canibais para fundar na América a França Antártica.

Trezentos anos após o surgimento da epopeia escrita por Anchieta, o género e a mesma temática ressurgem na epopeia *Confederação dos Tamoios* (1856), escrita pelo brasileiro Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811–1882), natural do Rio de Janeiro. A sua obra apresenta a mesma temática do Padre Anchieta: o surgimento da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro através da ação de Mem de Sá, porém sob um outro ponto de vista.

De facto, ambas as epopeias possuem as mesmas características básicas e comuns ao género: narram feitos heróicos e majestosos, com rigor formal e vocabulário rebuscado. No entanto, a epopeia de Magalhães, escrita em época romântica, possui outra estrutura e finalidade. Se na obra de Anchieta os feitos dos portugueses são elevados e ligados ao governo do rei de Portugal, a obra de Magalhães insere-se num intento programático de um grupo de literatos do século XIX (como Gonçalves Dias e José de Alencar) que pretende criar uma literatura brasileira que se afirme como independente da portuguesa, procurando no próprio passado a afirmação da identidade. Com o apoio e a pedido do Imperador brasileiro Dom Pedro II, que faz chegar a obra a Alexandre Herculano como exemplo de emancipação literária, procura contar a saga dos índios tamoios, que lutam pela liberdade contra os agressores portugueses — estes, sim, caracterizados como selvagens aventureiros. Tratava-se de um movimento para “promover o triunfo da literatura nacional, que no caso brasileiro deveria levar em conta a capacidade poética do índio”, transformando o indígena como símbolo nacional brasileiro (Cândido *apud* Schwarcz, 1998, p. 130). Como afirma Fernando Cristóvão, Gonçalves de Magalhães tinha feito equivaler a autenticidade à natureza deslumbrante do Brasil e ao elogio do povo, “especialmente dos índios, entendidos como repositório intacto de arte, poesia e



música.” (Cristóvão, 1994, p. 166) A *Confederação dos Tamoios* insere-se, assim, no interior do movimento que procura recuperar e reabilitar a imagem heróica dos povos originários brasileiros, de forma a responder à necessidade de um mito das origens da terra brasileira, que teria como fundadores o europeu e o índio. Tamoios, em língua tupi, significa “avós”, indicando serem os que vieram antes, ou seja, o grupo há mais tempo instalado na costa brasileira.

É sob esse novo aspecto que reaparece a maior parte dos registos sobre o período histórico de ocupação portuguesa em terras brasileiras: Gonçalves Magalhães (1811–1882), Manoel de Araújo Porto Alegre (1806–1879), Joaquim Norberto de Sousa Silva (1820–1891), Joaquim Manuel de Macedo (1820–1882), José de Alencar (1829–1877) e Gonçalves Dias (1823–1886) são autores do período. O próprio Imperador Dom Pedro II tomou a frente desse movimento, fazendo do romantismo brasileiro um projeto oficial, “em verdadeiro nacionalismo”. Além de propor a criação de gramáticas e dicionários, o próprio imperador começa a estudar o Tupi e o Guarani. (Schwarcz, 1998, pp. 130–131).

Na contramão do erudito, Myriam Campello apresenta a insurgente “A heróica cidade”, publicada em *Palavras São Para Comer* (2017), em polémico diálogo com o cânone já eternizado na literatura lusófona. Também tem como tema a ocupação portuguesa no litoral do Rio de Janeiro, no entanto, de forma muito diferente das descritas nos séculos anteriores. Conforme exploraremos adiante, o conto da autora brasileira dialoga polemicamente não só com o género épico e com as mencionadas obras de Anchieta e Gonçalves de Magalhães, mas também com o romantismo brasileiro, sobretudo com romance *Iracema* (1865) e os textos de *As Cartas Sobre A Confederação dos Tamoios*, de autoria do escritor brasileiro José de Alencar.

Esboçado esse contexto, busca-se fomentar, a partir da investigação do conto, elucubrações sobre aspectos identitários brasileiros e portugueses e os seus estereótipos, bem como sobre quais são as narrativas perpetuadas historicamente, enquanto outras são limitadas ao “rodapé da história” (Campello, 2017). Além disso, faz-se um levantamento das tendências da literatura contemporânea lusófona que aparecem na obra de Campello, em contraponto àquelas presentes nos escritos épicos sobre os mesmos eventos históricos, próprios da primeira fase do romantismo brasileiro. Para tanto, este artigo debruça-se sobre o momento histórico em que se passa a narrativa, bem como sobre aspectos linguísticos, discursivos e literários que compõem a obra campelliana.

Além destas considerações iniciais, este artigo organiza-se em diversas secções: uma que, de forma resumida, trata a historiografia produzida sobre o momento narrado por Campello, a que percorre brevemente a trajetória literária do épico ao contemporâneo da literatura lusófona, a de análise do conto “A heróica cidade” e considerações finais.

#### DA HISTORIOGRAFIA

O conflito narrado por Anchieta, Magalhães e, posteriormente, pelo conto de Campello, é a Batalha de Urucumirim, ocorrida em 20 de janeiro de 1567. Segundo o Inventário Nacional de Referências Culturais, o evento foi a “primeira grande vitória das armas portuguesas contra os franco-tamoios, na região da Guanabara” (2010, p. 35).

Conforme desenvolve a pesquisadora Helena Gomes, do Projeto República (UFMG), a baía de Guanabara, no século XVI, era um território em disputa entre Portugueses cristãos e Franceses calvinistas (Huguenotes), ambos os lados com a ajuda dos povos originários: os tupiniquins, indígenas catequizados, em apoio aos portugueses e os tamoios pagãos e canibais em apoio aos franceses, sendo ambos povos tupis. Portugueses e franceses chegaram ao Brasil com o mesmo intuito de posse, colonizador e explorador.

Frente à ocupação francesa, em 1566, por decisão da Coroa Portuguesa, Mem de Sá, então governador geral da América portuguesa, junta-se a seu sobrinho Estácio de Sá em busca da conquista definitiva do território carioca. É justamente a vitória portuguesa que levou à fundação da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, posto que nessa



data é celebrado o dia do santo cristão São Sebastião (Daher, 2007, pp. 35–39). Também é homenagem a Dom Sebastião, O Desejado (Doria, 2012, p. 33).

Conforme já exposto, os registos desse período são, na sua maioria, narrativas literárias. Posteriormente, ao longo do advento do movimento cultural-nacionalista fomentado por Dom Pedro II, a história se subordinou à literatura a ponto de termos indígenas serem introduzidos nos textos e ao léxico do português falado no Brasil (Schwat, 1998). Essas produções artísticas, por sua vez, constituíam-se, muitas vezes, de forma consonante aos gostos do império e funcionavam também como registos historiográficos.

Em termos históricos, tanto Daher (2007) quanto Campato Jr. (2008) possuem a mesma visão de que a colonização da terra brasileira possuía interesses económicos, culturais e religiosos. Económicos, posto que, assim como os portugueses, os franceses também procuravam tirar proveito das riquezas que o Novo Mundo apresentava; culturais, já que cada um procurava impor a sua cultura através do domínio das terras e dos índios brasileiros; e religiosos, uma vez que os portugueses eram cristãos e os franceses protestantes, divididos entre cristãos e protestantes calvinistas.

Sabemos que este foi o primeiro capítulo de uma série de lutas entre portugueses e franceses em terras brasileiras, que o francês Villegagnon era um cristão radical e intolerante, criando e aplicando leis implacáveis aos seus homens, racionalizando comida, proibindo encontros íntimos com as índias, que foi obrigado a enfrentar insurgentes e que por necessidade teve que pedir ajuda a Calvino. Com a chegada dos protestantes franceses, a sua vida tornou-se complicada em termos sociais, religiosos e políticos. Os franceses estavam divididos entre católicos e protestantes. Os protestantes deixaram a ilha e fundaram a Henriville no continente, onde hoje se localiza a praia do Flamengo, e onde se ergue uma casa de pedra, que os índios chamaram de Carioca, casa de branco.

Quanto aos índios, todos pertenciam ao ramo tupi-guarani. Os tupis viviam na costa brasileira e os guaranis viviam mais ao Sul, próximos ao Rio da Prata. Os tupis viviam em aldeias com quinhentas a duas mil pessoas. Por vezes, essas aldeias agrupavam-se para guerrear outras aldeias, inimigos em comum. Eram antropófagos rituais, comendo os seus inimigos para herdar a sua coragem:

*Os primeiros portugueses deram a grupos tupis diferentes nomes: tupiniquins, tupinambás, tamoios, temiminós. É fácil contar uma história, como sugerem aqueles primeiros cronistas, na qual tupiniquins eram aliados dos franceses e tupinambás, dos portugueses. [...] Mas não é claro que os próprios tupis se vissem assim distribuídos em ramos, cada qual com seu nome. (Doria, 2012, p.38–39)*

O grande feito do herói Aimberê, na *Confederação dos Tamoios*, foi ter reunido os tupis em luta contra o homem branco. Essa divisão entre tupiniquins e tamoios se encontra nas epopeias de Anchieta, de Gonçalves de Magalhães e outros.

### DO CÂNONE AO CONTEMPORÂNEO

Segundo Cerqueira (2014), *De gestis Mendi de Saa, ou Os feitos de Mem de Sá*, é o primeiro poema épico de tradição europeia das Américas e primeiro poema brasileiro publicado — ou seja, tendo sido escrito no e sobre o Brasil. Ainda que a obra tenha sido editada de maneira anónima em Coimbra, em 1563, a autoria é consensualmente atribuída ao padre jesuíta José de Anchieta. Para a elaboração desta épica histórica, Anchieta “teve ainda acesso pelo relato de testemunhas oculares” (Cerqueira, 2014).

Em termos estéticos, a epopeia de Anchieta segue a tradição dos autores novilatinos do Humanismo renascentista da Universidade de Coimbra, onde Anchieta estudou em 1548, tendo sido escrita em latim. Configura-se, portanto, como uma obra inserida nas manifestações literárias da época colonial, na aceção de José Aderaldo Castello (1969).



Já a epopeia de Gonçalves de Magalhães possui outra gênese, estética e finalidade, conforme exposto acima, faz parte de um movimento político-cultural de afirmação da literatura brasileira como independente da literatura portuguesa e de reabilitação do índio através do seu aproveitamento estético-literário. Conforme Silva (2014, pp. 10–11):

*[...] o poema de Magalhães faz parte de uma cadeia, que começou, como atestou Multiclássicos — Épicos, com a Prosopopeia, de Bento Teixeira, segue com O Uruguaçu, de Basílio da Gama, Caramuru, de Santa Rita Gusmão, e Vila Rica, de Cláudio Manoel da Costa, e prossegue, no romantismo, com o perdido Os Timbiras, de Gonçalves Dias, Anchieta ou o Evangelho nas Elvas, de Fagundes Varela, e O Guesa Errante, de Souza Andrade, só para lembrar, dentre tantos os mais conhecidos ou referidos. Esta cadeia não se rompe no Modernismo nem no Pós-modernismo.*

Além do movimento no qual estava inserida, a obra de Magalhães possui influências diversas, como a homérica, camoniana e dos árcades brasileiros. Elaborada a partir de 1837 e publicada em 1856, é constituída por cantos que narram a ação heróica de resistência indígena contra os portugueses: “Aimberê — protagonista do poema e apoiador dos calvinistas franceses — é o herói virtuoso que, em prol da Liberdade, consegue congrega em torno de si índios de tão diverso temperamento e diferentes etnias” (Campato Jr., 2014, p.17).

Em termos de recepção, a primeira epopeia “genuinamente” brasileira não foi bem aceita por todos os literatos. José de Alencar, que também fazia parte desse novo grupo de escritores brasileiros, foi aquele que mais criticou a *Confederação dos Tamoios*. Sustentou Alencar que a epopeia não apresentava as características ensinadas por Aristóteles, Homero, Virgílio, Camões e Chateaubriand, entre outros, tanto na sua forma quanto em termos de conteúdo. Segundo o autor, a obra de Gonçalves Magalhães não possuía versos bem estruturados, tampouco rimas, o seu andamento seria desprovido de lirismo, dinâmica, resultando num longo texto enfadonho que mais se aproximava da prosa.

Quanto ao conteúdo, José de Alencar também demarcou em grupos aqueles escritores que realmente conheciam a cultura indígena e aqueles que não a conheciam; aqueles que foram patrocinados por Dom Pedro II, daqueles que não o foram; aqueles que eram protegidos pelo monarca, daqueles que não o eram; aqueles que não possuíam uma visão e capacidade de descrever as belezas do Brasil, daqueles que a possuíam; aqueles que eram plagiadores daqueles que possuíam talento, capacidades inatas; aqueles que não sabiam escrever, daqueles que possuíam pleno domínio do português; aqueles que não sabiam definir com exatidão quem eram o herói e a heroína da saga, daqueles que sabiam. Das suas cartas críticas, publicadas no *Diário do Rio de Janeiro*, antes de serem editadas em livro, José de Alencar retira todo o material de teoria da literatura brasileira necessário para escrever a sua obra *Iracema*, a virgem dos lábios de mel mencionada por Campello. O romancista suspende as suas críticas ao enfrentar a oposição do próprio monarca Dom Pedro II: “É homem de valor, porém, muito mal-educado” teria dito (Shwartz, 1998, p. 135). Magalhães foi obrigado a corrigir a própria obra.

Na advertência, sobre a edição posterior, Magalhães afirma que procurou corrigir erros ocultos em seu manuscrito, justificando-se de várias maneiras, além de deixar claro que a sua epopeia se diferenciava das demais, inclusive das clássicas. Também se justificou ao sustentar que a forma, por demais rigorosa, facilita o trabalho do poeta, cerceando seu pensamento criativo e rigoroso:

*A repetição dos mesmos sons, que dá graça em certos lugares, é ridícula em outros, e prolongada, torna-se insuportável e soporífica, como o seria a música que não variasse de compasso e de notas; e jamais compensa em um poema heroico o dano que causa à energia do estilo, à gravidade do pensamento, à variedade das pausas, à a naturalidade da linguagem, à viveza do diálogo, à liberdade na escolha da*



*expressão, e à mais conveniente colocação das palavras; o que tudo se sacrifica à monotonia da rima e à simetria das estâncias, que não dão beleza alguma. (Magalhães, 2008, p. 854).*

Em outras palavras, defendia que a rigidez formal não comportava espaço à liberdade de criação, expressão e pensamento em seu conteúdo. Dentro dessa rigidez formal, Gonçalves Magalhães destaca os rigores dos versos em rima, justificando a instauração de uma nova epopeia mais lírica e menos monótona, a qual deverá servir de modelo para futuros trabalhos semelhantes. José de Alencar, por seu lado, critica o uso do género da epopeia como forma de tratamento do passado, considerando-o inadequado aos tempos modernos, mais cínicos e, por isso, incapazes de aceitar o herói épico e a construção de uma conjuntura épica credível.

Também o escritor italiano do romantismo Alessandro Manzoni escreveria que a epopeia construída a partir do modelo da *Ilíada* pouco tinha de moderna, sendo “l’epopea letteraria e artificiale, nata [...] dall’imitazione della primitiva e spontanea [...]. [...] con tutti gli svantaggi dell’imitare artificialmente ciò ch’era nato spontaneamente,” (Manzoni, 1881, p. 345)

É interessante que Georg Lukács, já no século XX, tenha expresso opinião semelhante à de Alencar e Alessandro Manzoni, considerando que, depois da revolução de 1848, a sociedade passou a demonstrar a vontade de se identificar com o que era narrado e descrito, afastando o romance da espécie de degeneração da epopeia de que o acusa em *The Theory of the Novel* (1920), vendo o romance histórico como forma muito mais adequada à expressão das ansiedades sociais pelo seu carácter de totalidade (Lukács, 1983). A novela histórica cumpriria, assim, na sociedade moderna, o papel que a épica tinha detido na antiga. O tratamento do herói mitificado da epopeia é também muito distante do herói médio do romance novecentista e dificilmente aceitável pelo novo leitor de tipo burguês.

Seguindo pelo mesmo caminho, ver-se-á como o conto de Myriam Campello destrói a pretensa informalidade da epopeia de Gonçalves Magalhães, e por meio do conto garante uma maior liberdade de criação, expressão e pensamento. Portanto, os mesmos argumentos utilizados por José de Alencar são utilizados pela autora em seu fazer literário, de forma ainda mais livre de amarras formais, em flagrante reelaboração do argumento romântico. As rimas, as aliterações e as palavras difíceis, já criticadas pelo próprio Magalhães centenas de anos antes, reaparecem no conto campelliano em tom satírico.

Se antes da epopeia de Gonçalves Magalhães os portugueses se apropriavam de toda e qualquer obra escrita em língua portuguesa, inclusive as escritas no Brasil colónia, com este poema épico inicia-se, também, uma nova época na Literatura Brasileira, isto é, a *Confederação dos Tamoios* passa a ser considerada como a primeira epopeia legitimamente brasileira, mesmo porque o herói já não é mais o português, mas sim o índio Aimerê e Iguaçú. A visão de José de Alencar, em *Guarani e Iracema*, é do tipo mítico, através do uso do indianismo no romance histórico, fornecendo ao Brasil um “par parental”, o europeu e o índio, não deixando de revelar o sacrifício de uma das raças a favor da invasora. As críticas a Magalhães valerem-lhe, no entanto, a desconfiança e inimizade do Imperador. Gonçalves Magalhães ganhou o título de único Visconde e Barão de Araguaia; José de Alencar teve a sua nomeação de Senador vetada por Dom Pedro II.

No conto de Myriam Campello, observa-se uma quebra muito maior com a tradição e emulação próprias das epopeias do Romantismo brasileiro, até mesmo pelo uso da paródia. Além de curto, satírico, escrito em linguagem acessível aos seus leitores, no conto nada existe de grandioso, não existe uma saga, herói, heroína, nem mesmo o português, o índio, ou a Igreja. Se existe algum herói, este é apenas um “portuga” trapalhão que, por acaso, consegue explodir o forte francês construído logo na entrada da baía da Guanabara. Do herói épico de Magalhães nada fica e do herói médio do romance romântico pouco se mantém, porque a contemporaneidade não permite a sustentabilidade da figura heróica.



O conto de Myriam Campello apresenta nova forma e conteúdo, mais astuto e interessante do que uma longa e anacrônica epopeia brasileira, escrita pelo poeta protegido pelo imperador Dom Pedro II. O conto apresenta maior liberdade, maior verdade, maior elasticidade, pois sai da pena de uma mulher carioca sem nenhuma proteção imperial.

A escrita de Campello caracteriza-se por elementos que seguem as tendências da literatura contemporânea em língua portuguesa, que apresenta características como a dessacralização pelo humor, a rutura com o cânone e o erudito, o recurso ao léxico mundano, dialogismos e uso da ironia, conforme exploraremos a seguir. A autora realiza, igualmente, de acordo com a modernidade literária, uma revisão dos mitos da nacionalidade e identidade brasileiras, desenvolvendo, como o fizeram autores, por exemplo, como João Ubaldo Ribeiro, uma reflexão crítica e afetiva da sua própria história passada e presente, sem negar a miséria e os erros e afastando-se da mitificação e idealização da história. É nessa reflexão que se encontra o futuro do Brasil, não no mito, mas nos cheiros e cores fortes, nos signos e sinais da natureza, como a jaca que Estácio terá na mão e o papagaio que decreta a fundação da cidade, sem nunca cair na armadilha fácil do pitoresco ou exótico.

Afastando-se do "fantasma do realismo", que Jefferson Agostini Mello e Ricardo G. Barreto (2011) consideram como um "medo" sentido pelos autores da nova geração, e da pressão editorial de massa (representada pelo interlocutor da narradora), a autora, sem cair em tendências ideológicas, procura estar atenta à união entre o seu posicionamento face à história e a técnica artística, a linguagem e os princípios estéticos. O conto apresenta-se também como espaço para a experimentação e para a exploração das margens, sejam elas a da escrita feminina, como a da revisão e recomposição da história através de relações meta e extratextuais.

Cosmopolita na escolha da temática e consciente da narrativa como uma arquitetura engenhosa, sem ter como limites as convenções, seguindo as tendências da literatura em língua portuguesa identificadas por Miguel Real (2012), Campello reflete sobre o seu próprio papel como escritora e explora as relações com a escrita, mas também as relações do artista de hoje com o que se espera dele. Tece, assim, uma estrutura nova, que não aceita no interior da criação outra autoridade que não a da mão que escreve. Como a sua personagem, não obedece a fronteiras e esteticamente alarga as categorias formais da estrutura narrativa.

### **"A HERÓICA CIDADE": PLANO DA EXPRESSÃO E PLANO DO CONTEÚDO**

As personagens apresentadas nas epopeias majestosas reaparecem no conto de Campello. É o caso de Mem de Sá e seu sobrinho Estácio, Catarina de Portugal ou Aimberê. No entanto, o aspeto formal é completamente reestruturado. Mesmo a pompa tradicional dos escritos mais antigos é substituída por uma acidez que não perdoa herói algum.

Mesmo a escolha do título constitui uma ironia em relação à suposta heroicidade do Rio de Janeiro, o que será confirmado ao longo da narrativa. A fundação da cidade do Rio de Janeiro nada tem de heróica. Uma cidade não possui condições de ser um sujeito ativo de ação e muito menos merecedor desse adjetivo. Conforme Campello escreve no conto, a cidade permanecia alheia às distintas posições dos seus ocupantes. Cabe ressaltar que, em 1823, a cidade recebeu o título de "Muito Leal e Heróica" por D. Pedro I, em carta imperial, na ocasião em que os habitantes apoiaram a permanência do então príncipe regente no Brasil. Esse dia ficou reconhecido nos registos historiográficos como o "Dia do Fico".

No conto em análise, história e ficção também se entrecruzam e a elas também se aplicam técnicas narrativas e criações estéticas muito particulares das obras de Campello. No texto, a narradora tenta contar ao leitor um fragmento histórico sobre a fundação do Rio de Janeiro, mais especificamente, a Batalha de Uruçumirim. No entanto, é frequentemente interrompida por um interlocutor anónimo, não identificado, em diálogo conflituoso com a autora sobre a melhor maneira de narrar a história. Como a obra se opõe aos clássicos supracitados, esse autor pode ser Aristóteles, Homero, Virgílio, Camões, Chateaubriand, Gonçalves Magalhães, José de Alencar ou até mesmo o



monarca Dom Pedro II. Tratando-se da objetivação de um conflito interno da própria autora, esse professor de epopeias ou de romance bem pode ser o seu *alter ego*. Pensando na relação entre autores e editoras comerciais, o interlocutor anónimo, apresentado apenas como “ele”, pode ainda ser um editor preocupado com a rentabilidade da obra. De qualquer forma, o seu interlocutor parece representar a escrita mais tradicional e clássica. É nessa narrativa metalinguística, na reflexão sobre a própria escrita e narrar, que se inicia o conto.

A desqualificação da narradora-mulher por parte do interlocutor-homem com quem conversa é uma constante. Em dado momento, o seu interlocutor clama: “Que modo idiota de narrar uma empolgante história épica” (Campello, 2017, p. 21) ou, em seguida, “É por isso que você não vai entrar nem para o rodapé da história [...] perde-se em delírios” (Campello, 2017, p. 22). O homem sempre destaca a falta de competência da narradora, as “baboseiras líricas”, as digressões, as “frivolidades e porcarias”. Sabemos que essa suposta inaptidão feminina para o discurso não é atribuída exclusivamente à personagem do conto estudado, mas foi estabelecida historicamente como parte constituinte do discurso dominante. Ficar de fora mesmo dos rodapés da história também não é exclusividade da narradora: por este viés, o conto tece a crítica a um distanciamento secular das mulheres do discurso historiográfico-ficcional de autoria maioritariamente masculina. O género épico, por exemplo, faz parte de um universo exclusivamente masculino. Este conflito entre narradora-interlocutor, sendo o segundo aquele que dita, exige, sugere e tem o poder, reflete a escrita heróica da epopeia que é masculina em oposição ao lirismo feminino, perdido em “frivolidades”.

A incapacidade de intuir a verdade dos factos como eles de facto devem ter ocorrido, sem participação heróica alguma, cria um distanciamento da verosimilhança que é desafiada por “A heróica cidade” através do tom satírico. Se, por um lado, a protagonista caçoa das tentativas masculinas de diminuí-la enquanto escritora (“quando me enfrentam assim ponho a cabeça para fora da toca e rujo como um rato”, Campello, 2017, p. 21), por outro, ela apenas procura uma versão mais verosímil, longe do imaginário ficcional masculino tão presente nas epopeias. Parece haver uma relação de poder entre as duas figuras — a narradora e a figura tutelar e de autoridade —, uma vez que a protagonista atende às demandas de seu interlocutor, ainda que a contragosto. Podemos pensar, entre outras possibilidades, numa relação antagónica entre escritora e editor; aluna e mestre; passado e presente; masculino e feminino; literatura religiosa e literatura pagã; e, evidentemente, literatura tradicional e literatura contemporânea.

Situam-se num outro nível narrativo as personagens históricas, como Mem de Sá e Estácio de Sá e o casal de índios Aimberê e Iguaçú. Assim, o conto divide-se em dois tempos — o tempo histórico e o da escrita comentada do conto, bem como em dois espaços — a redação, ou de composição do texto, e a baía de Guanabara, onde sucedeu a Batalha.

No que tange ao plano da expressão, um único parágrafo constitui o conto. É, portanto, uma única constante para os acontecimentos históricos, sendo o texto feito de falas da narradora-personagem, do seu interlocutor, de digressões e comentários. No centro, encontram-se as figuras de linguagem que compõem toda a obra, emaranhando-se umas nas outras. Quando as personagens discordam sobre como deve ser apresentado o início do conto aos leitores, emprega-se a metalinguagem e a personificação: “Então eu berrei para a imaginação que dormia: ‘Início do conto, apresente-se!’ Assustado com meu grito, ela apareceu, rabo entre as pernas, e foi falando” (2017, p. 21). Algumas frases depois, emprega aliteração e avisa o leitor que gosta de fazê-lo: “A vida é apenas uma sucessão de hipóteses vagas ainda verdes, aventei vivaz (gosto também de aliterações)” (2017, p. 22).

Na escrita metalinguística que constitui toda a narrativa, o conflito entre as duas personagens funde-se com o conflito histórico. Além disso, coloca-se em contraste duas formas distintas de realização do fazer literário, a tradição e o contemporâneo, e a sua relação com os eventos históricos. Se, na Basílica na Tijuca, São Sebastião aparece auxiliando Mem de Sá, na obra de 1931, essa metafísica sacra é apresentada com tom satírico no conto: “para quem aprecia carochinhas” (2017, p. 24).



A obra de Alencar, *Iracema*, “a virgem dos lábios de mel” é referenciada na passagem, ao mesmo tempo que se pisca ao olho a Vinicius de Moraes (fazendo referência ao clássico da música popular brasileira, “Garota de Ipanema”, com música de Tom Jobim), retirando-lhe o caráter idealizado e mítico ao lembrar a antropofagia ritual: “quando a garota de Ipanema era uma índia com lábios de mel que não recusava a perna de um inimigo tostada em braseiro.” (2017, p. 22).

Se, nos clássicos, os indígenas eram divididos entre aqueles catequizáveis e os inimigos, aqui a índia que come a perna do inimigo é aproximada à figura de Iracema e da Garota de Ipanema, propondo a evidência histórica ao mítico. Não há heroísmo ou romantismo que maquie o que a narradora apresenta como o verosímil. O uso da paródia ajuda-a a proceder à dessacralização do passado como foi transmitido e, por consequência, do presente, convidando o leitor a refletir sobre o que é a verdade histórica e a sua fantasia e idealização, demonstrando que aquela não passa de uma negociação da escrita entre o que se quer escrever, o que é pedido a quem escreve e o seu resultado. Isto é, não há glória no passado, mas no olhar que o constrói.

A narradora também esboça a verdadeira causa dos conflitos de então, o tesouro da regente Catarina de Portugal, a quem chama de malcheirosa, que corria o risco de cair na mão dos franceses. Aponta que “a vida é uma sucessão de hipóteses vagas e verdes”, opondo-se à historiografia monumental. Assim, enumera factos que considera verosímeis, livres da “glamourização” épica: Rio de Janeiro era um arraial, com uma igreja, um poço, casebres de palha e um cercado; o rio carioca tinha águas cristalinas e não era o lamaçal de hoje; e “quase não havia comida”. Seu interlocutor algoz, como a protagonista mesmo o define, repreende-a, pedindo sangue na narrativa.

Campello brinca com a veracidade das palavras únicas, satirizando com as desqualificações com as quais o seu interlocutor a ofende. Desqualifica, por sua vez, as próprias narrativas épicas e as personagens heróicas: menciona um “portuga” que, ao colocar uma pedra num canhão, explodiu sem querer toda a pólvora que havia. Apresenta, assim, um caráter bufo como o “herói” do fim do ataque. Menciona ainda como motivo digno de nota o vinho Beaujolais Nouveau, cuja produção se dá na França e é fermentado por poucas semanas antes de ser comercializado, na terceira quinta-feira de novembro. Numa nova desqualificação do enredo heroico, conclui-se que os franceses se foram embora justamente por causa do vinho.

Quando ao final da narrativa, o seu interlocutor pede que “adicione um pouco mais de sentidos”, a narradora assim o faz, mas a sua descrição sensorial tem muito pouco a ver com aquelas épicas tradicionais. Menciona araras, uma jaca (que Estácio segurava ao morrer) e quem encerra o conto é um papagaio, que afirma “a cidade tá fundada”. Nada há de heróico aqui, mas sim de paródico, unindo símbolos da natureza do Brasil, como a jaca e o papagaio, à vitória militar, despojando-a de sentidos gloriosos e arrogantes.

Chama a atenção, ainda, para o facto de que quem funda a cidade é um papagaio, animal que não pensa, apenas repete. Há uma referência à verdade nascida de uma repetição que se perde no tempo, como nas epopeias. Ainda, a conjugação informal do verbo “estar”, ao se referir à cidade fundada, aparece como mais uma brincadeira desafiadora da pompa formal das epopeias.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conflito constitui a narrativa em várias instâncias: narradora e interlocutor discordam sobre a maneira de contar a história. Em uma visão mais ampla, Campello discorda e desconstrói a maneira épica de relatar o marco histórico e a pretensa verdade da história, porque esta é feita de muitos pequenos episódios e de várias pessoas, não se reduzindo a uma meia dúzia de eventos e algumas personagens heróicas. O próprio acontecimento narrado é uma batalha conflituosa entre indígenas, portugueses e franceses.

Segundo o interlocutor, as estratégias discursivas da narradora não são adequadas para uma narrativa emocionante de teor histórico. “Mas que modo idiota de narrar uma empolgante história épica cheia de intrigas e flechadas!”



(Campello, 2017, p. 21), reclama o homem ao deparar-se com a narração irreverente e pouco linear da narradora-personagem. Metonimicamente e a partir da metalinguagem, o conto alude à literatura contemporânea de autoria feminina em contraponto com os gêneros clássicos — de autores predominantemente masculinos —, como a epopeia. Numa crítica aos estereótipos de sexo/gênero, Campello brinca com o lirismo feminino e a epopeia masculina.

Além das questões de sexo/gênero, as identidades brasileira e portuguesa são motivo para reflexão. Numa desmontagem do estilo épico e do romantismo idealista, a narrativa faz o leitor refletir sobre a figura do português colonizador, ora heróico e romantizado, ora dimensionado como trapalhão; já a virgem dos lábios de mel, marcante figura da literatura brasileira, ou mesmo a posterior Garota de Ipanema, não negava a carne do inimigo enquanto refeição. Campello rompe com os imaginários canônicos das identidades nacionais, desconstrói-os, assim como desconstrói a métrica rigorosa do estilo épico, o seu vocabulário pomposo e as suas orientações temáticas.

No jogo de palavras que constitui o conto, caracterizado pelo uso da metalinguística e da intertextualidade, a autora afasta-se de uma literatura historiográfica magnífica e idealizada, com verdades únicas e eventos e personalidades definidoras. Sem deixar de haver no conto construções fantásticas, coloca-as de forma divertida, sem a pretensão da verosimilhança com que se construíam alguns dos relatos da história portuguesa no período da colonização. Faz-se, desta forma, uma denúncia ao anacronismo, à hipervalorização dos feitos heróicos na epopeia e mesmo uma crítica às rígidas estruturas acadêmicas de determinadas escolas literárias.

Em “A heróica cidade”, Campello subverte discursos literários e historiográficos canonizados: questiona a fundamentação histórica dos acontecimentos, contesta como a cidade foi fundada, ignora padrões estilísticos tanto do fazer historiográfico, quanto da literatura canônica, brinca com o leitor em constantes atividades metalinguísticas e reconta uma passagem da história do país de forma descontraída e com uma proposta estética peculiar.

Não se trata de uma ruptura drástica, mas de uma busca por vias artísticas inovadoras, de forma consciente e poeticamente culta. De natureza subjetiva e discursiva, os textos de base — historiográficos e literários — são elaborados e intelectualizados, sem perder a narradora o sentido do lúdico ou o tom prosaico e irônico. Ao mesmo tempo, Campello integra-se na tendência dos autores brasileiros modernos que, ainda que utilizem técnicas muito pessoais e tratem de temas diversos, refletem sobre si como brasileiros, sul-americanos, mas também europeus e africanos, povo de identidade mestiça.

No fundo, reescreve-se e recompõe-se o próprio passado, porque o presente não tem espaço para as epopeias românticas e idealistas. Por isso, a História pátria é vista sem mistificações e sem heróis nacionais, como se o presente precisasse dessa “normalização”, de uma História redimensionada pela “profanação” do passado nacional e pela quebra dos mitos.

A paródia do discurso historiográfico e dos textos literários de referência e a entrada do irônico e do satírico no conto colocam questões essenciais sobre a visão da História por parte de Campello. Se a intenção da narradora era aproveitar o discurso do historiador para provar a verdade do que conta, afirma, por outro lado, o caráter fictício do seu texto, negociado entre o interlocutor, interessado numa história “com sangue”, e o “eu” que narra e que encontra sentidos nas suas divagações, dissertações e subjetividade do lirismo. A História só pode, assim, ser a soma do *pastiche*, da citação e da alusão, distante da linearidade do discurso historiográfico tradicional. Campello expõe as convenções dos modelos e dos seus mecanismos, usando a paródia como forma revolucionária, já que une a História e a Literatura numa fusão de grotesco e de sublime, abrindo caminho para a reflexão sobre a identidade livre de condicionamentos cristalizados quer nos livros de história, quer na épica ou nas letras das músicas.

Da história formal e gloriosa do Brasil fica pouco quando se opta pelo recurso à paródia, à ironia e a um enredo feito de acasos e personagens invulgares, demonstrando que, afinal, na história, às vezes o que parece não é, sendo esta



feita de múltiplos acrescentos e perspectivas, sem diferenças nítidas entre lados bons e maus da história. Mas, como escreveu Roland Barthes, “há um lugar em que essa multiplicidade se reúne [...] o leitor [...] a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino [...]” (Barthes, 1987, p. 53)

#### REFERÊNCIAS

- Barthes, R. (1987). *O Rumor da Língua*. Edições 70.
- Campato, Jr. J. A. (2008). *A Confederação de Magalhães: Epopeia e Necessidade Cultural*. In I. Teixeira (Ed.), *Multiclássicos Épicos*. EDUSP, pp. 829–845.
- Campello, M. (2017). *Palavras São Para Comer* (1.ª ed.). Editora Oito e Meio.
- Cândido, A. (2006). *Literatura e sociedade* (9.ª ed.). Ouro sobre Azul.
- Castello, J. A. (1969) *Manifestações Literárias da Era Colonial*. Cultrix.
- Cerqueira, L. M. G. (2014). Anchieta e Camões, épica latina e vernácula no séc. XVI. *Matrizes clássicas da Literatura Portuguesa*, pp. 117–127.
- Cristóvão, F. (1994) *Diálogos da Casa e do Sobrado*, Ensaios Luso-Brasileiros e Outros. Edições Cosmos.
- Daher, A. (2007). *O Brasil francês*. Editora Civilização Brasileira.
- Doria, P. (2012). *Enquanto o Brasil nascia* (1.ª ed.). Editora Nova Fronteira.
- Lukács, G. (1983) *The Historical Novel* (H. & S. Mitchell, Trad., prefácio de Fredric Jameson). University of Nebraska Press.
- Magalhães, D. J. G. de. (s.d.). A Confederação dos Tamoios. In I. Teixeira (Ed.), *Multiclássicos Épicos* (1.ª ed., pp. 829–1093). EDUSP.
- Manzoni, A. (1881) Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione. In Fratelli Richiedi (Eds.), *Opere Varie*.
- Marajó, I. (2010). *Inventário Nacional de Referências Culturais*. IPHAN. Disponível em: [http://cmsportal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi%C3%AA\\_S\\_SEBASTI%C3%83O.pdf](http://cmsportal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi%C3%AA_S_SEBASTI%C3%83O.pdf)
- Mello, J. A., & Barreto, R. G. (2011). Novas paisagens e passagens da literatura brasileira contemporânea. In P. Thomaz & J. Martinez (Eds.), *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* (38).
- Real, M. (2012) *O Romance Português Contemporâneo 1950–2010*. Caminho.
- Santos Silva, A. M. dos. (2014). Prefácio. In J. A. Campato Jr. (Ed.), *A confederação dos Tamoios: Gênese, Retórica e Ideologia da Epopeia do Segundo Reinado*. Editora CRV, pp. 10–11.
- Schwarcz, L. M. (1998). *As Barbas do Imperador*. Companhia das Letras.

#### DECLARAÇÃO ÉTICA

**CONFLITO DE INTERESSE:** Nada a declarar. **FINANCIAMENTO:** Nada a declarar. **REVISÃO POR PARES:** Dupla revisão anônima por pares.



Todo o conteúdo do NAUS — REVISTA LUSÓFONA DE ESTUDOS CULTURAIS E COMUNICACIONAIS é licenciado sob Creative Commons, a menos que especificado de outra forma e em conteúdo recuperado de outras fontes bibliográficas.





**UMA RAINHA ENTRE A FICÇÃO E A HISTÓRIA: O PROTAGONISMO DE D. ISABEL DE ARAGÃO EM A RAINHA SANTA, DE ISABEL MACHADO**  
**A QUEEN BETWEEN FICTION AND HISTORY: THE PROTAGONISM BY D. ISABEL DE ARAGÃO IN A RAINHA SANTA BY ISABEL MACHADO**

[10.29073/naus.v6i2.809](https://doi.org/10.29073/naus.v6i2.809)

RECEÇÃO: 23 de novembro de 2023.

APROVAÇÃO: 14 de dezembro de 2023.

PUBLICAÇÃO: 28 de dezembro de 2023.

AUTOR/A 1: Francisco de Pontes , Pontífica Universidade Católica de Minas Gerais, Brasil, [edinaldopontesacademico@gmail.com](mailto:edinaldopontesacademico@gmail.com).

AUTOR/A 2: Aldinida Medeiros , Universidade Estadual da Paraíba, Brasil, [aldinidamedeiros@gmail.com](mailto:aldinidamedeiros@gmail.com).

## RESUMO

Sob a perspectiva dos estudos sobre a personagem de ficção e a personagem romanesca, o nosso artigo<sup>1</sup> tem como objetivo fazer uma breve análise sobre o protagonismo de D. Isabel de Aragão na Península Ibérica Medieval através do romance histórico contemporâneo português *A Rainha Santa* (2017), de Isabel Machado. Isso posto, esse estudo justifica-se pela necessidade de investigar o modo como a personagem de ficção, mais especificamente, a personagem romanesca, é construída no romance histórico contemporâneo português. Portanto, como ideia-tese, defendemos que é através dos recursos da metaficção historiográfica e da construção da personagem romanesca que Isabel Machado (2017) constrói a protagonista do seu romance, de forma que essa última ganha um teor realístico, assim como, um protagonismo maior se comparada com a figura da Rainha Santa representada no romance histórico tradicional. Metodologicamente, o nosso estudo consiste em uma pesquisa de cunho bibliográfico, com uma abordagem de interpretação textual, através da qual realizamos uma leitura interpretativa e crítico-reflexiva da narrativa literária e do aporte teórico relacionado aos estudos literários e historiográficos. Em conclusão, ao visualizarmos o perfil de D. Isabel de Aragão no romance histórico contemporâneo português, constatamos que, a protagonista analisada representa uma heterodoxia que é característica da metaficção historiográfica, o que, de certa maneira, configura a construção da personagem romanesca nos estudos literários históricos pós-modernos.

**PALAVRAS-CHAVE:** *A Rainha Santa*; D. Isabel de Aragão; Personagem Romanesca; Protagonismo; Metaficção Historiográfica.

## ABSTRACT

In the perspective of the studies about the fictional and novelistic character, this paper aims to do a brief analysis about the protagonism by D. Isabel de Aragão in the Medieval Iberian Peninsula through the portuguese contemporary historical novel *A Rainha Santa* (2017) by Isabel Machado. That said, this study justifies itself by the need to investigate the way how the fiction character, more specifically, the novelistic character is built into the portuguese contemporary historical novel. Therefore, as thesis idea, we have defended that it is through the features of the historiographical metafiction and the construction of the novelistic character which Isabel Machado (2017) builds the protagonist of her novel in a way which this last one gains a realistic content as well as a bigger protagonism

---

<sup>1</sup> Este artigo é um recorte da Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI) da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). A pesquisa contou com Bolsa Capes; foi desenvolvida no âmbito dos estudos de releituras do período medieval, do **Grupo Interdisciplinar de Estudos Literários Lusófonos (GIELLus)**.



if compared with the figure of the Saint Queen represented into the traditional historical novel. Methodologically, our study consists in a research with a bibliographical slant through which we have done an interpretative and critical-reflective reading about the literary narrative, and theoretical support related to literary and historiographical studies. In conclusion, by seeing the profile of D. Isabel de Aragão into the portuguese contemporary historical novel, we have noticed that the analyzed protagonist represents a heterodoxy which is a feature of the historiographical metafiction what somehow configures the construction of the novelistic character in the post-modern historical literary studies.

**KEYWORDS:** *A Rainha Santa*; D. Isabel de Aragão; Novelistic Character; Protagonism; Historiographical Metafiction.

## 1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Considerada como uma “categoria fundamental da narrativa” (Reis; Lopes, 2002, p. 314), a personagem de ficção consiste em um elemento do qual a obra literária ganha contornos verossímeis, isto é, ela transmite características que revelam uma estreita ligação entre ente de ficção e os fatos da realidade. Dito isto, essa entidade fictícia é responsável não só por endossar o desenvolvimento do enredo, mas também, por criar um vínculo de aproximação entre o leitor e a narrativa literária, desenvolvendo, dessa maneira, o que Carlos Reis (2005) enfatiza ser “a projeção de pessoas reais que se veem nas personagens de ficção” (Reis, 2005, p. 142). Em se tratando da personagem romanesca, mais especificamente, no processo narratológico, Cristina Vieira (2008) destaca essa frequente “aproximação do real a respeito dos seres fictícios” que estão inseridos no romance histórico contemporâneo, visto que, essa representação “acontece, principalmente, como decorrência da condição que o romance tem de reconstituir a História e o passado” (Medeiros, 2013, p. 2).

Assim, o objetivo do nosso artigo consiste em fazer um breve estudo sobre o protagonismo de D. Isabel de Aragão na Península Ibérica Medieval através do romance histórico contemporâneo português *A Rainha Santa* (2017), de Isabel Machado, mostrando como as ações desse ser fictício na narrativa machadiana portuguesa coincidem com os fatos e feitos históricos realizados pela figura histórica de D. Isabel, Rainha Santa de Portugal, no medievo europeu, representados nas biografias históricas que embasaram o nosso estudo. Dessa forma, dentre os pontos que propomos analisar, selecionamos os seguintes: o seu nascimento; o seu cuidado com os enfermos; a partilha de pães; as suas intervenções nos conflitos entre o seu esposo, o rei D. Dinis e o seu filho, o infante D. Afonso; e, o milagre das rosas. Ademais, na perspectiva dos estudos sobre a personagem de ficção e da metaficção historiográfica, pretendemos ilustrar como a romancista constrói a personagem principal, uma vez que, a relacionamos com o que Cristina Vieira (2008) classifica como “personagem romanesca”.

Portanto, como ideia-tese, defendemos que Isabel Machado (2017) constrói a protagonista do seu romance, de forma que essa última ganha um teor realístico, assim como um protagonismo maior se comparada com a figura da Rainha Santa representada no romance histórico tradicional<sup>2</sup>. Sendo assim, ao levarmos em consideração os fatos que compõem a historiografia medieval portuguesa, consoante Carlos Gimenez (2005), conseguimos observar que a romancista cria a sua personagem de um modo que tenta reproduzir as ações e os feitos que a Rainha de Portugal realizou entre os séculos XIII e XIV; de forma a levar o leitor a se questionar, por diversos momentos, o que é realidade e o que se configura como ficção a respeito da personagem feminina em tela. O que, de certa maneira, nos remete a Antonio Candido, sobre as três classificações de personagens de ficção, das quais, para o presente estudo, apoiamo-

<sup>2</sup> “No seio do Romantismo, surge o subgênero literário, o romance histórico, que foi o ponto de partida para futuras problematizações sobre a relação, nem sempre nítida, entre História (o passado) e a historiografia (o relato desses acontecimentos passados), o que já no século XX dará origem a diversas afirmações sobre as relações entre História e ficção histórica” (Medeiros, 2019, p. 36).



nos na segunda classificação, que consiste na “cópia fiel de pessoas reais, que não constituem propriamente criações, mas reproduções. Ocorrem estas nos romancistas retratistas” (Candido, 2018, p. 68).

Isso posto, esse estudo justifica-se pela necessidade de investigar o modo como a personagem de ficção, mais especificamente, a personagem romanesca, é construída no romance histórico contemporâneo português. Tendo em vista que, levando em consideração as concepções de Fátima Marinho (1999) e Cristina Vieira (2008), se comparado com as figuras presentes no romance histórico tradicional, as configurações dessas se apresentam de forma diferente das que compõem a narrativa literária e histórica pós-moderna. Isto é, a personagem romanesca D. Isabel de Aragão é dotada de um protagonismo que, segundo Linda Hutcheon (1991), é somente encontrado na metaficção historiográfica, por se tratar de uma narrativa híbrida, pela junção de acontecimentos históricos e ficcionais. Além disso, faz-se necessário e relevante ilustrarmos como os entes reais são construídos por escritores de literatura de ficção na contemporaneidade, evidenciando o modo como esses romancistas atuais tentam reproduzir as características de figuras históricas por meio de suas personagens de ficção de uma maneira a revelar uma certa heterodoxia, que Antônio Esteves (2010, p. 22) denomina como “uma releitura crítica da história”.

No que concerne ao encaminhamento metodológico, utilizamos como principal instrumento para análise da obra literária o estudo de cunho estruturalista. Ou seja, uma análise estrutural da narrativa, obtida através de uma leitura atenciosa, interpretativa e crítico-reflexiva do romance e do aporte teórico historiográfico e os textos teórico críticos sobre a figura de D. Isabel de Aragão. Como aporte teórico, dentre outros, recorreremos às ideias e concepções de Simone Alves (2013); Beth Brait (1987); Antonio Candido (2018); Isabel Costa (2019); Simone Ferreira (2016); Edward Morgan Forster (2005); Cândida Gancho (2006); Carlos Gimenez (2005); Linda Hutcheon (1991); Fátima Marinho (1999); Aldinida Medeiros (2013, 2019); Carlos Reis (2006); Cristina Vieira (2008).

*A Rainha Santa* (2017), de Isabel Machado, é um romance histórico contemporâneo português que tem como panorama histórico os conflitos entre três reinos da península ibérica na Baixa Idade Média: Portugal, Aragão e Castela. A obra é narrada em terceira pessoa, por um narrador onisciente e, em primeira pessoa, pela protagonista D. Isabel. Tendo como *leitmotiv* da narrativa a trajetória — do nascimento ao falecimento — da figura histórica D. Isabel de Aragão, Rainha de Portugal e Santa da Igreja Católica Apostólica Romana. Dentre as temáticas, ao longo do enredo, enfatizamos: a representação feminina no medievo europeu, o amor cortês, a maternidade, o patriarcalismo, a guerra civil, o autoritarismo monárquico, o teocentrismo, tendo mais destaque, a política e o sagrado. Entre Ficção e História, a personagem romanesca D. Isabel tenta lidar com todos esses elementos citados anteriormente, mas, os que sobressaem e moldam a imagem da referida protagonista consistem na sua maternidade, nos seus feitos políticos e na sua forte relação com o sagrado.

## 2. A PERSONAGEM DE FICÇÃO E A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA PORTUGUESA: UMA SÍNTESE

Em seu livro intitulado *A Personagem* (1987), Beth Brait discute com bastante nitidez alguns pontos principais sobre a construção e análise de personagens. Desse modo, a autora inicia o primeiro capítulo discutindo sobre o problema existente na definição e na diferença entre “personagem” e “pessoa” no processo de análise e investigação a respeito dos seres fictícios como um elemento fundamental na composição do texto narrativo literário. Dessa maneira, a teórica e crítica literária nos diz que:

*Se quisermos saber alguma coisa a respeito de personagens, teremos de encarar frente a frente a construção do texto, a maneira que o autor encontrou para dar forma à suas criaturas, e aí pinçar a independência, a autonomia e a ‘vida’ desses seres de ficção. É somente sob a perspectiva, tentativa de deslindamento do espaço habitado pelas personagens, que poderemos, se útil e se necessário, vasculhar a existência da personagem enquanto representação de uma realidade exterior ao texto (Brait, 1987, p. 11).*



Ao refletirmos sobre a citação de Beth Brait (1987), percebemos que, a autora nos faz refletir sobre a análise de personagens como parte fundamental da obra de ficção, uma vez que o próprio escrito literário é um campo de investigação amplo e fonte de grande parte de nossas respostas a esse respeito. Na opinião de Beth Brait (1987), devemos buscar no texto elementos que nos mostrem pistas sobre como o escritor construiu o seu ser fictício. Por conseguinte, conforme Cristina Vieira (2008), é através de recursos linguísticos e narratológicos que conseguimos identificar como o autor desenvolve as suas criaturas fictícias ao longo da narrativa.

Além disso, Beth Brait (1987) também discute sobre pensar a personagem como algo exterior ao texto, como algo presente na realidade do escritor. Dessa maneira, no que concerne essa concepção a respeito da personagem como um ente fictício que pode estar fora do texto, Isabel Machado (2017) enfatiza o seguinte com relação ao romance histórico contemporâneo português *A Rainha Santa* (2017): “Esta é uma obra de ficção, não é um livro de História. O romance histórico é um gênero literário que integra realidade e ficção” (Machado, 2017, p. 15), visto que, podemos defini-lo, de acordo com Hutcheon (1991, p. 21), como uma “metaficção historiográfica”, pois, percebemos que a romancista realiza a inserção de diversos comentários, através do narrador, no decorrer do romance. O termo “metaficção historiográfica”, por sua vez, foi cunhado pela teórica e crítica literária canadense Linda Hutcheon, em seu ensaio intitulado *Poética do Pós-modernismo: história, teoria e ficção* (1991), que, por conseguinte, associa-se ao conceito de romance histórico contemporâneo, uma vez que:

*Na maior parte dos trabalhos de crítica sobre o pós-modernismo, é a narrativa — seja na literatura, na história ou na teoria — que tem construído o principal foco de atenção. A metaficção historiográfica incorpora todos esses três domínios, ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (metaficção historiográfica) passa a ser a base para o seu repensar e a sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado (Hutcheon, 1991, p. 22, grifos da autora).*

Assim, as narrativas de extração histórica contemporâneas que contêm as características desse gênero literário, de acordo com Linda Hutcheon (1991, p. 289, acréscimo nosso), “tenta[m] desmarginalizar o literário por meio da confrontação com o histórico, temática e formalmente”. Além disso, a teórica ainda acrescenta que esses romances “tematizam as suas próprias interações com o passado histórico e com as expectativas historicamente condicionadas de seus leitores” (Hutcheon, 1991, p. 65). Na concepção de Linda Hutcheon (1991), essas produções literárias trazem para os fatos históricos uma nova perspectiva sob a ótica que se tem deles no presente, impedindo que a determinada realidade histórica em questão se torne fechada e teleológica. Parafraseando Linda Hutcheon (1991), na metaficção, o romancista mostra na sua obra o seu próprio processo de criação, sua percepção a respeito da teoria e a ficcionalidade do texto que ele/a está construindo.

Uma vez que, para Antônio Esteves, isso acontece “pelo uso de recursos literários como o emprego do relato histórico em primeira pessoa; monólogos interiores; descrição da subjetividade e intimidade das personagens” (Esteves, 2010, p. 22). Além de aspectos como a paródia, a ironia, a intertextualidade e o pastiche que, na concepção de Linda Hutcheon (1991), essas são características marcantes no romance histórico pós-moderno, em que há uma maior liberdade de criação ficcional se comparado com o romance histórico tradicional.

Na concepção de Esteves, nesse novo romance histórico, o romancista contemporâneo não se sente obrigado em realizar um trabalho de cópia do mundo externo — como geralmente identificamos no modelo scottiano, tradicional ou clássico —, pois é através da “transcendência histórica” das antigas formas e discursos da História que o autor “cria o seu próprio universo sem se sujeitar nem ao pacto da veracidade, que impõe o discurso histórico, nem ao pacto da verossimilhança, que mantinha, de certa forma, o discurso ficcional mais tradicional” (Esteves, 2010, p. 34).

Destarte, no que diz respeito ao ente fictício como algo exterior ao texto, como afirma Beth Brait (1987), percebemos isso claramente com D. Isabel de Aragão, personagem principal de *A Rainha Santa* (2017). No tocante a esse fato,



consoante Carlos Gimenez (2005), conseguimos, portanto, visualizar o contexto sócio, histórico, político e cultural do qual essa figura histórica pertencia, assim como, identificamos, com o desenrolar da narrativa, a construção do perfil e da personalidade da figura de ficção de Isabel Machado (2017) perante as características da sociedade portuguesa dos séculos XIII e XIV.

Assim sendo, com relação à construção dessa personagem, a romancista acrescenta: “Estudar a vida desta mulher extraordinária, criar uma personagem de ficção foi um enorme desafio e uma experiência fascinante” (Machado, 2017, p. 15). Ou seja, através dos elementos que compõem o romance histórico contemporâneo defendidos por Cristina Vieira (2008), tais como os processos narratológicos, conseguimos perceber como Isabel Machado (2017) constrói a sua figura fictícia, de maneira que essa última e a própria narrativa apresentam uma boa representação da conjuntura referente à Península Ibérica na Baixa Idade Média.

Desse modo, “o texto literário, concebido como espaço em que, por meio de palavras, o autor vai erigindo os seres que compõem o universo da ficção” (Brait, 1987, p. 18), apresenta-se como um ambiente rico para a visualização da construção de personagens. Destarte, de acordo com as reflexões de Cristina Vieira (2008) a respeito da construção da personagem romanesca, constatamos que, Isabel Machado (2017) tem uma extrema capacidade de construir a sua protagonista de maneira complexa e como a sua obra colabora positivamente para alcançarmos o nosso objetivo como investigadores do texto narrativo literário e histórico.

Portanto, segundo Fátima Marinho (1999), o romance histórico contemporâneo é dotado de diversos processos se comparado com o romance histórico tradicional e, dentre eles, identificamos com maior destaque a focalização heterodoxa. Nesse sentido, para Vieira (2008), essa focalização “permite que as personagens individuais ou coletivas habitualmente marginalizadas ganhem estatuto diferencial, relegando para o segundo plano diegético personagens a que habitualmente seria dado o relevo principal” (Vieira, 2008, p. 305). Tendo em vista que, em conformidade com Simone Ferreira (2017), “O romance histórico [contemporâneo], sob um viés ficcional, contrapõe e questiona estudos de cunho historiográficos centrados apenas na figura masculina” (Ferreira, 2017, p. 25, acréscimo nosso).

De fato, levando em consideração o exposto por Simone Ferreira (2017), e ao observarmos bem, vemos que *A Rainha Santa* (2017) foge à regra do que é apresentado no romance histórico tradicional. Primeiramente, por ter como figura principal uma personagem feminina. Segundo, o fato de a maior parte da narrativa ser contada sob sua perspectiva. E terceiro, ao invés de as ações do enredo serem protagonizadas única e exclusivamente pelas personagens masculinas, esses atos ganham destaque com a atuação de D. Isabel de Aragão. Ela é, portanto, o foco da obra literária em tela, podendo ser classificada como o que Cândida Gancho (2006, p. 13–14) denomina de narrador-personagem e, nesse caso em específico, narrador-protagonista.

Sendo assim, é a partir dessas reflexões a respeito do romance histórico contemporâneo, da personagem romanesca e das ações da Rainha de Portugal ao longo da narrativa, que podemos defini-la como protagonista: uma figura de ficção que executa um grande número e intensidade de ações no decorrer do enredo, tornando-se a entidade fictícia principal da história, não necessariamente, consoante Aldinida Medeiros (2019, p. 48), “o herói ou a heroína”, mas que ganha destaque em virtude de os fatos do texto literário serem executados por ele/a. Outrossim, esse ser fictício direciona o papel central para si mesmo durante toda a história através de suas ações, “destacando das demais personagens por aparecerem em sequências que dispensam a participação de outras personagens” (Vieira, 2008, p. 241). É, de fato, o que acontece com D. Isabel de Aragão, do seu nascimento à sua morte, isto é, do início ao fim do romance que compõe o nosso *corpus* de investigação.

Em suma, Isabel Machado (2017) afirma que é uma narrativa: “vista sobretudo através do olhar de D. Isabel, mas também através da sua relação de forças, de choque, de encontros e desencontros, das angústias, alegrias, tragédias, intrigas e do intenso drama que, acredito, acompanhou toda a sua longa convivência” (Machado, 2017, p. 15). Assim



sendo, através das características elencadas por Isabel Machado (2017) a respeito da configuração de sua personagem principal, temos a confirmação de que D. Isabel é a protagonista do romance em estudo, o que iremos ilustrar brevemente no tópico seguinte por meio de elementos da narrativa que esclarecem o seu protagonismo.

### 3. A ROSA NO TEMPO DAS CATEDRAIS<sup>3</sup>: O PROTAGONISMO DA PERSONAGEM ROMANESCA A RAINHA SANTA ISABEL DE ARAGÃO

Conforme Maria Filomena Andrade, em sua biografia intitulada *Isabel de Aragão: Rainha Santa, Mãe Exemplar* (2014), em 14 de fevereiro de 1272, nasce D. Isabel<sup>4</sup>, no paço de Saragoça, no reino de Aragão. E falece, aos sessenta e quatro anos de idade, em 04 de julho de 1336, na alcáçova de Estremoz, em Portugal. Era, portanto, uma infanta aragonesa, neta de D. Jaime I de Aragão (1208–1276), “O Conquistador”, e de D. Violante da Hungria (1205–1251). Sendo, por conseguinte, filha do infante D. Pedro III (1240–1285), “O Grande”, herdeiro do trono de Aragão e de D. Constança de Hohenstaufen (1249–1302), filha de Manfredo da Sicília (1232–1266) e neta do imperador do Sacro Império Romano-Germânico, Frederico II (1194–1250). Segundo Carlos Gimenez (2005), apesar de ter nascido entre os seus, D. Isabel foi levada por seu avô para a alcáçova de Barcelona, onde viveu com ele até o falecimento desse último, quando ela tinha seis anos de idade.

Ademais, consoante os estudos biográficos e historiográficos *O Rei D. Dinis e a Rainha D. Isabel*, de Fernando Barros Leite (1993) e *A Rainha Santa Isabel*, de António Vasconcelos (2005, 2007), essa enigmática princesa, considerada por toda a Europa Medieval como a pérola da Casa de Aragão, deve, portanto, toda a sua educação formal e religiosa<sup>5</sup> ao seu avô, D. Jaime I de Aragão, que a educou estritamente dentro dos preceitos da Santa Madre Igreja Católica Apostólica Romana. Pois, nas concepções de Fernando Barros Leite (1993) e de António Vasconcelos (2005, 2007), D. Jaime I acreditava que, mesmo ainda criança, Isabel era portadora de uma alma rara — como mostraremos adiante —, e que faria justiça à ascendência aragonesa que o seu avô cultivara, fazendo com que a princesa construísse uma ligação com o divino a ponto de mudar o trilhar do seu caminho. Assim como aconteceu com a sua tia-avó, Santa Isabel da Hungria (1207–1231), a quem D. Isabel recorreu por toda a sua vida.

Sendo assim, com relação ao surgimento de D. Isabel de Aragão, segundo Aldinida Medeiros (2013), no seu nascimento, uma membrana misteriosa que a envolvia suscitou uma tese — por autoridades religiosas do século XIII — de que, esse evento prenunciava a ligação direta da infanta com o divino. Por conseguinte, conforme Carlos Gimenez (2005), a princesa também teria um papel fundamental para desempenhar na Península Ibérica, além do fato de ser uma futura Rainha:

*Dizem que o céu se abriu de um momento para o outro, deixando ver o sol oblíquo de Inverno alumiar a cidade, e que o povo se deteve a admirar o fenómeno [...] A recém-nascida chegara ao mundo envolta numa membrana rara, que espantara físicos, homens de Deus e leigos. E correria uma premonição: vinha protegida a criança pelo bem que traria ao mundo. [...] No palácio real de Aljefaría nascera a neta do rei Jaime I de Aragão, filha do príncipe herdeiro, Pedro. Aquele rebento, que juntava os sangues dos mais ilustres reis da Cristandade, trazia boa fortuna e promessas de sólidas alianças ao monarca, merecidamente conhecido por*

<sup>3</sup> Referência ao tópico “A rosa no tempo das catedrais: Isabel”, no “Capítulo II: Do contexto e de como Evas assustam padres e homens”, da obra *Mulheres no romance histórico contemporâneo português* (2019, p. 74), de Aldinida Medeiros. Para mais informações, conferir a seção de referências bibliográficas.

<sup>4</sup> “Recebeu o nome de Isabel em homenagem à princesa Isabel da Hungria, irmã de Violante da Hungria, segunda mulher de Jaime I, avô de Dona Isabel de Aragão” (Ramôa, 2010, p. 63).

<sup>5</sup> “Uma das estratégias utilizadas por homens do período patrístico para considerar as mulheres como semelhantes a Deus, e que perdurou através da Idade Média, foi o modelo da *femina virilis* ou virago. Uma vez que a alma era considerada como espiritualmente masculina em relação ao corpo, ela normativamente se manifestava em corpos masculinos” (Schwartz, 2010, p. 111, grifos da autora).



*o Conquistador. O avô da princesa juntara à sua Coroa a ilha de Maiorca, o reino de Valência e o condado de Barcelona (Machado, 2017, p. 17, grifo da autora).*

De acordo com as concepções de Isabel Costa (2013), vemos que, desde o seu nascimento, D. Isabel já mostrava prenúncios sobre o seu futuro como um ser de uma conexão excepcional com o sagrado, deixando-se ser usada como instrumento do divino para remediar os mais humildes e necessitados com caridade e compaixão, assim como fez a sua tia-avó, Santa Isabel da Hungria, recebendo o nome dessa última como uma previsão sobre o seu futuro como Rainha e Santa: “ — Que lhe seja dado o nome da minha santa tia, a princesa Isabel da Hungria, senhora de virtudes e milagres — ordenou o pai da criança. E assim se fez” (Machado, 2017, p. 18). Diante disso, para Edward Morgan Forster (2005), “O teste de um personagem redondo é se ele é capaz de nos surpreender de maneira convincente” (Forster, 2005, p. 63). Nesse sentido, desde os seus primeiros momentos de vida, isto é, desde o início do romance, já constatamos que a personagem feminina é a protagonista da narrativa, pois, dentre diversos outros atos, esse é o primeiro que ela protagoniza mesmo recém-nascida. Tendo em vista que:

*A princesa crescera num ambiente de fervorosa prática religiosa, com Jaime I a tomar para si o dever de fazer sermões na corte. O rei justamente se orgulhava da têtpera que a pequena mostrava mal chegava à idade do entendimento. E da inteligência. Aquela mente de luz merecia o melhor e o rei ordenou que fosse educada com todos os preceitos. A neta revelava uma compreensão e uma alma raras, dizia-lhe a intuição de conquistador, que só com o último sopro de vida travou as batalhas para afastar os mouros das suas fronteiras. Manteve-a junto a si até à morte. O desaparecimento do avô deixou uma marca para a vida na pequena princesa de seis anos (Machado, 2017, p. 25).*

Dessa maneira, consoante Cândida Gancho (2006), na contemporaneidade, conseguimos ter acesso à uma nova configuração das criaturas fictícias, em concordância com estudos mais aprofundados sobre tal elemento narrativo. Na concepção de Carlos Reis (2005), uma boa parte dos seres fictícios são, desse modo, criados a partir do que é real, ou seja, inspirado no que existe ou existiu, sobretudo, quando se trata de figuras de ficção que fazem parte de uma narrativa literária histórica e romanesca. Portanto, isso se aplica à protagonista que analisamos, em virtude de ela ter sido criada a partir de uma figura histórica que já existiu, como discutimos no tópico anterior, e que, por conseguinte, recaí sobre esse ser fictício a tarefa de manter o desenvolvimento do enredo. Em adição, a respeito dessa responsabilidade que a personagem assume como uma categoria fundamental da narrativa, Cândida Gancho (2006) afirma que:

*A personagem ou o personagem é um ser fictício que é responsável pelo desempenho do enredo; em outras palavras, é quem faz a ação. [...] O personagem é um ser que pertence à história e que, portanto, só existe como tal se participa efetivamente do enredo, isto é, se age ou fala (Gancho, 2006, p. 10, grifos da autora).*

A partir desse argumento, observamos que, os seres fictícios desempenham um papel importante na narrativa, pois eles são responsáveis pela sua construção e desdobramento. Em outras palavras, de acordo com Edward Forster (2005), sem personagem não há narrativa, uma vez que esta é a força motriz do desenvolvimento do romance. Por essa perspectiva, percebemos que os seres fictícios estão entrelaçados ao enredo, ou seja, ambos precisam um do outro para existirem e, dessa maneira, ambos dão suporte um ao outro para que haja uma coerência narrativa.

Então, para que haja essa coerência, os seres de ficção são construídos em uma perspectiva de aproximação do real, em outras palavras, os personagens são moldados com características, na maioria das vezes, referentes ao perfil de seus criadores ou de acordo com as vivências desses ao longo do seu processo de criação fictícia, o que faz com a narrativa torne-se rica em características que transitam entre o real e o fictício. Portanto, de acordo com a concepção de Cândida Gancho (2006), a personagem é um ser inventado, mas há os que são realmente inspirados em pessoas reais, em outras palavras, são inspirados em experiências e vivências de seus criadores, lembrando que tais seres



fictícios são uma ‘imitação do real’, mas que se alicerçam no real para poder configurar-se na narrativa. Além disso, na concepção de Cristina Vieira (2008), “há os que os determinar, certas estratégias ou procedimentos do âmbito narratológico farão com que algumas personagens sejam especificamente romanescas” (Vieira, 2008, p. 230). Como é o caso de D. Isabel de Aragão, em virtude da frequência e intensidade de suas ações na obra de Isabel Machado (2017).

Destarte, o segundo protagonismo que selecionamos de D. Isabel na narrativa através de suas frequentes e intensas ações, consiste no cuidado com os enfermos, visto que, Carlos Gimenez (2005) enfatiza que esse feito também configura o hábito franciscano da Rainha de Portugal. Ademais, o romance inicia-se com a rosa da casa de Aragão, ainda aos nove anos de idade, em Barcelona, cuidando de um doente com as suas próprias mãos, o que muitos não fariam por repulsa ao leproso. No entanto, “não era a primeira vez que andava pelos asilos e igrejas da cidade a acudir a quem podia, mas mexer num homem ainda nunca fora visto e não era coisa de decoro para as mãos do que mais castas da filha do rei de Aragão” (Machado, 2017, p. 22). Por conseguinte, temos a confirmação das ações altruístas de D. Isabel para com um enfermo no seguinte trecho, narrado pela própria protagonista:

*Este pobre homem não irá juntar-se aos cadáveres que são descobertos todas as manhãs, prostrados nas ruas de Barcelona, onde não resistem ao frio do Inverno. Acredito que o salvei, como seria fácil salvar tantos outros desgraçados, se somente lhes fosse dado algum calor de gente, que honrasse a sua alma, e tratamento para curar as chagas do corpo (Machado, 2017, p. 22).*

Tendo em vista que, “o anjo que o devolve à vida era apenas uma menina” (Machado, 2017, p. 22). Esse é, portanto, apenas um dos muitos exemplos que encontramos ao longo da narrativa. Além disso, conforme a própria protagonista, não somente “o mais simples gesto de compaixão pode alterar o rumo de uma vida, como Jesus Cristo tantas vezes mostrou. Para viver, é preciso acreditar em alguma coisa” (Machado, 2017, p. 22).

Um outro episódio que mostra os cuidados da Rainha de Portugal com os doentes, consiste no momento em que D. Isabel — mesmo contra os protocolos destinados aos membros integrantes da Corte Real Portuguesa — decide fazer uma ceia, secretamente, para os gafos e leproso na Sexta-feira Santa, no paço de Santarém. Porém, mesmo tendo muita cautela ao retirá-los do paço após o jantar, um dos enfermos é visto pelos guardas e, por conseguinte, é espancado, causando-lhe um ferimento grave na cabeça. Diante disso, ao saber do acontecido, D. Isabel decide ajudá-lo da forma como pôde, tratando do doente com as suas próprias mãos:

*Isabel olhou em volta como se procurasse deitar a mão a alguma coisa para tratar do homem. Correu mentalmente tudo o que dispunha, mas nenhum dos pós e unguentos serviriam para estancar o sangue. De súbito, ocorreu-lhe uma ideia à lembrança. E pediu: — Mandai buscar ovos à cozinha e separai as gemas das claras. Rápido, que não tardarei a descer. Messi calou a dúvida e apressou-se a cumprir a ordem. A rainha virou-se então para Isabel de Cardona e Urraca Vasques. — Vinde comigo, preciso de água limpa e de arranjar uma forma de o fazer sair do paço sem ser visto [...] — Senhora, não toqueis, pela vossa saúde... — apressou-se a dizer Isabel de Cardona, pondo-lhe a mão sobre o braço. — Jesus Cristo morreu hoje na cruz por nós — lembrou a rainha com um ligeiro tom de repreensão na voz. — Não temeis por mim, pois eu não temo (Machado, 2017, p. 279–280).*

Dessarte, a constatação dos cuidados de D. Isabel para com o leproso se confirma no seguinte trecho, quando a rainha visita o gafo, em segredo, na casa de D. Urraca Vasques:

*Dois dias depois, a rainha foi visitar o doente em casa de Urraca Vasques. Instalado num pequeno alojamento junto às cavalariças, pelas muitas preocupações tomadas por dois fiéis criados, conseguira não ser vista por nenhum escudeiro nem moço de estrebaria da casa. Isabel, vestida com um pelote, a cabeça coberta pelo capuz, foi levada até ao doente. Notou que a testa estava descoberta, sem ligaduras de pano*



*a envolver a cabeça. Agachou-se, aproximando-se da ferida para observar: — É um milagre, senhora... o corte está quase sarado — disse a leal Urraca (Machado, 2017, p. 281–282).*

Em adição, D. Isabel não deixava de cuidar dos mais necessitados tendo como uma das suas ações mais conhecidas até hoje na cultura judaico-cristã, a partilha de pães. Um exemplo disso, vemos quando ela solicita a distribuição de pães aos criados na alcáçova de Coimbra, o que causa estranhamento na Corte Portuguesa ao presenciar esse hábito da rosa da Casa de Aragão:

*Resolveu dirigir-se ela própria às cozinhas para deixar o pedido e garantir que não haveria esquecimento e que as crianças enjeitadas receberiam diariamente os seus alimentos à hora marcada. Notou alguns olhares cruzados entre o pessoal, talvez pela estranheza da ordem. Na sua terra, era ela quem enchia os cestos com pães ou com sobras de banquetes para entregar a um ou outro asilo que conhecia, mas ocorreu-lhe que em Portugal talvez fizesse de outra maneira... mas intimidou-se de perguntar. O importante era deixar consolo certo aos meninos que não lhe saíam da cabeça (Machado, 2017, p. 113).*

Esses são apenas alguns dos muitos exemplos que encontramos no decurso do romance. Além disso, segundo a própria protagonista, não somente “o mais simples gesto de compaixão pode alterar o rumo de uma vida, como Jesus Cristo tantas vezes mostrou. Para viver, é preciso acreditar em alguma coisa” (Machado, 2017, p. 22). Portanto, apenas o cuidado dos enfermos e a partilha de alimentos não saciou o desejo da Rainha de “seguir o exemplo de Cristo, calando desejos e vontades, tornando-me capaz de seguir as virtudes que Ele nos mostrou” (Machado, 2017, p. 26, grifos da autora), dado que, a ação de doar-se de D. Isabel como Jesus Cristo fez, vai muito mais além do que o seu contexto sócio, histórico, político, cultural e religioso permitia.

Em vista disso, conforme a nossa análise crítico-reflexiva, D. Isabel de Aragão também construiu e ajudou a manter financeiramente locais e obras de caridade, tais como: o Mosteiro de Santa Clara-a-Velha, em Coimbra; o Hospital dos Necessitados, próximo ao Mosteiro de Santa Clara; as Casas de Recolhimento às Meretrizes, em Coimbra e em Torres Novas; o Hospital dos Inocentes, em Santarém; além de orfanatos e casas de abrigo espalhadas pelo reino de Portugal (Cf. Machado, 2017). Além disso, D. Isabel estava “voltada sempre para rezas e jejuns, dava pouca importância à beleza exterior. Desde cedo, procurou exaltar, em primeiro plano a beleza interior, o sentimento de caridade e bondade para como os excluídos e que viviam à margem da sociedade” (Medeiros, 2013, p. 5).

Levando em consideração o exposto, a partir dessa premissa de doar-se integralmente aos desvalidos, que D. Isabel desenvolve as suas ações através do romance, não só com o cuidado aos doentes, mas também, com o saciamento da fome dos mais necessitados, reverberando, dessa maneira, a sua famosa partilha de pães: “Mas aquele excesso de pão eram ordens da mulher, vagamente lhe disseram nos corredores por onde procurou, sabendo ele [o Rei] que a ocultavam, que desculpavam todos os desejos da rainha, que vivia para atender os outros” (Machado, 2017, p. 368, acréscimo nosso). A respeito desses constantes atos de caridade da protagonista aos carentes de pão, cuidados e compaixão, percebemos que o seu próprio marido desaprovava esse protagonismo, considerando a fervorosa dedicação de D. Isabel aos pobres como algo em demasia.

Além desse ato de distribuição de alimentos, D. Isabel também utilizava de seus próprios recursos pessoais para construir e ajudar a manter financeiramente diversas obras de caridade e locais ligados às instituições religiosas. Com isso, observamos que, Isabel Machado (2017) enfatiza essas ações da Rainha de Portugal no decurso do romance como uma forma de repetição desses atos da personagem feminina na sociedade portuguesa dos séculos XVIII e XIV, evidenciando ao leitor o protagonismo atuante de sua figura de ficção:

*Em cada gesto com que tiro maravilhas das bolsas que trago recheadas para distribuir, ou nos pães que entrego, tirados dos cestos ainda com odor reconfortante, acabados de sair dos fornos, encontro-me um pouco mais comigo, com quem sou, esquecida do que tenho de aparentar dentro da corte, esquecida da*



*tristeza que carrego. [...] eu afundo-me num imenso vazio interior, ainda que o sorriso e os cumprimentos que a delicadeza impõe não larguem a minha boca. Oculto-me entre os meus, sentindo-me estrangeira e estranha dentro de casa, mas benquista e amada na rua (Machado, 2017, p. 133–134).*

Mediante o exposto, percebemos como Isabel Machado (2017) constrói a sua protagonista ao demonstrá-la como uma frequente desenvolvidora de ações no desdobramento do enredo. Visto que, de acordo com Cristina Vieira (2008), “a personagem romanesca pode, portanto, ganhar maior autonomia face à acção” (Vieira, 2008, p. 236). Ademais, levando em consideração as passagens analisadas do romance e as concepções de Cristina Vieira (2008) a respeito dessa constante capacidade de a protagonista desenvolver maior parte das ações da narrativa, como acontece com D. Isabel, a teórica acrescenta: “a acção é um macro-processo narratológico sempre responsável por parte da construção de qualquer personagem romanesca. Até a obra centrada na mundividência do protagonista continua a sujeitar este ao processo construtivo da acção, mesmo que essa acção seja caótica ou rotineira” (Vieira, 2008, p. 234), o que, nos infere uma possível representação do real na construção dessa personagem romanesca.

Dessa maneira, mediante as reflexões de Carlos Reis (2005) sobre a representação do real, isso nos lembra o que Aristóteles ([335 a.C.], 2007) falava sobre a relação “personagem” e “pessoa”, sob a perspectiva dos estudos de narrativas, a partir do qual o filósofo grego citado expunha a relação entre a realidade e a imitação sob a perspectiva, naquela ocasião, das tragédias antigas. Com relação à essa reflexão, Beth Brait (1987) afirma o seguinte:

*Um aspecto relevante desses estudos é o que diz respeito à semelhança existente entre personagem e pessoa, conceito centrado na discutida, e raras as vezes compreendida, **mimesis** aristotélica. Durante muito tempo, o termo **mimesis** foi traduzido como sendo ‘imitação do real’, como referência direta à elaboração de uma semelhança ou imagem da natureza. Essa concepção, até certo ponto empobrecedora, das informações contidas no discurso aristotélico, marcou por longo tempo as tentativas de conceituação, caracterização e valoração da personagem (Brait, 1987, p. 29, grifos da autora).*

Dessa forma, conseguimos observar na protagonista D. Isabel uma “imitação do real”, isto é, a verossimilhança. Pois, levando em consideração o contexto no qual a personagem feminina está inserida, assim como, a conjuntura da qual o enredo da obra nos relata, e ao analisarmos as características das criaturas fictícias, conseguimos identificar a construção dessa figura de ficção com a contribuição das técnicas narrativas de Isabel Machado (2017) e a comparação com o contexto sócio, histórico, político e cultural de um Portugal Medieval. Pois, como defende Linda Hutcheon (1991), “Tanto os historiadores quanto os romancistas *constituem* seus sujeitos como possíveis objetos de representação narrativa [...] e fazem isso por meio das próprias estruturas e da própria linguagem” (Hutcheon, 1991, p. 149, grifo da autora).

Sabemos que a personagem é um ser inventado, mas há os que são realmente inspirados em pessoas reais, como é o caso de D. Isabel de Aragão. Além disso, segundo Edward Forster (2005), na maioria das vezes, tais seres fictícios consistem em uma boa imitação fiel do real, e que se alicerçam na realidade empírica para poder se configurarem na narrativa. O que, de certa maneira, nos remete ao que Antonio Candido (2018, p. 68) enfatiza sobre as personagens dos “romancistas retratistas” como as de Isabel Machado (2017), visto que, escritores como ela “não constituem propriamente criações, mas reproduções” (Candido, 2018, p. 68), não deixando, portanto, de ter a sua importância no decorrer do enredo.

Sendo assim, no que diz respeito à importância das personagens na narrativa, assim como a sua influência sobre o desenrolar da trama, Antonio Candido (2018) afirma que:

*[...] quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino — [...]. O enredo existe através das personagens; as personagens vivem o enredo. Enredo e personagem*



*exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam [...] (Candido, 2018, p. 53–54).*

Ao refletirmos sobre as concepções de Antonio Candido (1995) e ao levarmos em consideração o aspecto narratológico no relevo da construção da personagem romanesca apontado por Cristina Vieira (2008), conseguimos identificar a importância de D. Isabel no romance, assim como, a confirmação do desenrolar de suas ações na narrativa. Uma vez que, “[...] sendo um dos objetos criados pelo ato de narrar, a personagem romanesca está no epicentro dos fenômenos narratológicos, o que significa que a sua construção redunde numa questão puramente narratológica [...]” (Vieira, 2008, p. 227).

Outrossim, o penúltimo episódio da nossa seleção que ilustra bem o protagonismo da Rainha Santa no decorrer do enredo, diz respeito à intervenção que D. Isabel faz em um conflito civil entre o seu esposo, o rei D. Dinis e o seu filho, o infante D. Afonso: “Passo noites em desordem, certa tormenta que se avizinha. Sinto presságio de guerra no ódio que voltou a instalar-se entre os meus” (Machado, 2017, p. 363). Quando, repentinamente, a rainha entra no campo de batalha montada em uma mula:

*— Parai! Parai, em nome de Cristo! Incrédulo, D. Dinis voltou a cabeça e deparou-se com a figura da rainha montada numa mula, de coroa sobre o véu e a mão direita elevada para ser vista. [...] Só o relinchar nervoso dos cavalos cortava o silêncio que caíra no campo de batalha, enquanto a extraordinária visão de uma mulher à garupa de uma mula avançava lentamente entre as duas hostes em contenda. Isabel pensara em tudo e ia de coroa sobre o véu para que a sua aparição fosse identificada de imediato. Só como rainha poderia alcançar a paz, falhadas todas as tentativas como esposa e mãe dentro de portas. — Parai, senhores, e ouvi-me. E pararam todos a ouvi-la. — Que dois reis de Portugal, presente e futuro, não derramem o seu sangue sobre o solo que os deveria unir [...] Esta é uma guerra que nem Deus nem o povo deste reino desejam (Machado, 2017, p. 364–365).*

Conforme o fragmento, vemos que, toda a cena é protagonizada por D. Isabel. Nesse episódio, ela não é só esposa e mãe, mas também, Rainha de Portugal em título, assim como, em atividade política, o que não era comum na conjuntura na qual ela estava inserida. Desse modo, observamos uma certa heterodoxia na ação da protagonista se comparado com a representação de D. Isabel no romance histórico tradicional, em que os aspectos diplomático e político dessa figura enigmática são pouco mostrados:

*O abraço fora custoso, mas Isabel evitara um banho de sangue em Alvalade. O som da sua voz lisa prevalecera sobre o do metal que rasgava a carne dos homens às portas de Lisboa. Ver uma rainha e um bispo a entrar por um campo de batalha não era uma visão qualquer e até a cegueira se dispunha a ver o quanto o fenómeno era graúdo (Machado, 2017, p. 366).*

Primeiro, de acordo com os moldes do sistema patriarcal, o âmbito destinado às mulheres se resume apenas ao privado, ao contrário do que era designado aos homens nesse contexto. Segundo, de acordo com Carlos Gimenez (2005), conforme as regras, normas e protocolos que as Rainhas da Baixa Idade Média deveriam seguir, elas não poderiam se posicionar politicamente de forma direta, como D. Isabel o faz nesse episódio e em muitos outros durante o enredo romanesco. Pois, deveria ser apenas um peão no jogo de xadrez político europeu, e não, posicionar-se como uma jogadora. Dessarte, ao refletirmos sobre essa cena protagonizada por D. Isabel no campo de batalha, como “Rainha Regente” — ao invés de uma mera “Rainha Consorte” —, constatamos o “vigor de transcendência da personagem” (Reis, 2005, p. 137), reafirmando, desse modo, o seu protagonismo atuante.

Um exemplo claro disso consiste na seguinte passagem, em que o rei D. Dinis repreende D. Isabel por essa quebra de protocolos que a protagonista comete com relação ao seu papel como mulher, mãe e rainha na Baixa Idade Média: “— Na vossa mansidão, senhora, nunca deixou de haver rebeldia. Disse D. Dinis, rei de Portugal, à D. Isabel de Aragão.



Ela franziu o sobrolho com genuína surpresa. Não se via mansa nem rebelde, mas ocorreu-lhe que o desacordo trazia sempre injustiça. — Permiti-me... — Basta — cortou o rei” (Machado, 2017, p. 324). Mediante o exposto, temos a confirmação do protagonismo dessa personagem feminina frente à conjuntura na qual ela estava inserida, visto que, em muitos momentos, a Rainha Santa foge do modelo de “anjo do lar” ao revelar não só uma heterodoxia com relação às suas ações para com o povo necessitado no reino de Portugal, mas por subverter o que é imposto à uma mera “Rainha Consorte”, isto é, a um ornamento das Casas Aragonesa e Portuguesa.

Assim sendo, conforme o protagonismo da Rainha Santa que observamos nos fragmentos da narrativa e de acordo com as reflexões de Beth Brait (1987), a Rainha de Portugal pode ser denominada também como uma “personagem redonda”. Pois:

*As personagens classificadas como redondas, por sua vez, são aquelas definidas por sua complexidade, apresentando várias qualidades ou tendências, surpreendendo convincentemente o leitor. São dinâmicas, são multifacetadas, constituindo imagens totais e, ao mesmo tempo, muito particulares do ser humano (Brait, 1987, p. 41, grifos da autora).*

Portanto, através das características da protagonista estudada, e levando em consideração as concepções de Beth Brait (1987) e de Edward Forster (2005) a respeito da configuração da personagem redonda, conseguimos identificar que a Rainha Santa é dotada de tais características. Na opinião de Carlos Reis (2005), esse é um momento “em que predomina uma concepção ‘mimética’ da personagem, e esta vem a ser uma entidade cuja figuração se torna cada vez mais complexa” (Reis, 2005, p. 143).

Dessa maneira, como uma ação máxima de ilustrar a “sua complexidade, apresentando várias qualidades ou tendências” (Brait, 1987, p. 41), D. Isabel protagoniza o “milagre das rosas”, o que nos mostra um dos ápices do seu protagonismo. Pois, nesse momento, a Rainha de Portugal e Deus tornam-se um só, visto que esse episódio chega ao conhecimento do Sacro Império Romano, proclamando, desse modo, a sua fama de santa por toda a cristandade e na Península Ibérica Medieval.

Destarte, enervado pelo hábito de mãos estendidas da rainha, que sempre distribuía pães aos mais necessitados, D. Dinis sente a falta de D. Isabel no paço e decide procurar a esposa. Encontrando-a fora do paço com os seus súditos, o rei a questiona: “— Onde ides, senhora? [...] — O que trazeis no regaço? [...] — Trago rosas, senhor [...] — Rosas, senhora? Em Janeiro? [...] — Descobri o vosso regaço — ordenou” (Machado, 2017, p. 368–369).

No que diz respeito ao milagre, segundo Isabel Costa (2013), ele indica a mudança de um estado físico de algo ou alguém. Os indícios desse evento aparecem na narrativa logo após o diálogo acima, quando: “O grito de uma ave cortou a espera ansiosa e o rei distraiu-se dela [D. Isabel], olhando instintivamente para o céu, de uma limpidez de vidro puro, que o sol atravessava. A intensidade da luz feriu-lhe a vista, mas logo regressou ao seu intento, o regaço da rainha” (Machado, 2017, p. 369, acréscimo nosso).

Já o modo como o milagre aconteceu, podemos observar no seguinte trecho, no momento em que o rei D. Dinis testemunha o milagre das rosas protagonizado pela sua esposa:

*Pestanejou. Seria da cegueira do sol. Levou as mãos aos olhos e esfregou-os. E voltou a fixar o regaço da mulher para confirmar que não era da sua vista. Isabel baixara as mãos e dos pães brotavam rosas... Rosas... Nem a sua imaginação de trovador lhe dera algum dia a experimentar tamanho fenómeno. Procurou o seu escudeiro e não o viu. Não viu ninguém. El-rei estava sozinho com a mulher, ou assim lhe pareceu, à primeira vista. Os únicos de pé (Machado, 2017, p. 369).*

Desse modo, em conformidade com Isabel Costa (2019), e de acordo com a nossa análise estrutural, interpretativa e crítico-reflexiva da obra, o milagre de D. Isabel não poderia configurar-se como um delírio d’el-rei D. Dinis: “Porque



as gentes em redor do monarca se haviam afundado, de joelhos no chão e mãos em prece, soltando pela boca louvores a Deus e à rainha. É santa! — bradavam” (Machado, 2016, p. 369). Portanto, notamos que a interpretação do seu milagre resultou na sua imagem de santidade, de mediadora, de intercessora e de corredentora, quando o narrador onisciente nos mostra a avaliação de terceiros na narrativa: “Uniam o nome do Senhor ao de Isabel, enquanto corriam a dar a nova do milagre que acabara de acontecer. Não tardaria que a Críandade lhe aclamasse o nome e até o Papa se vergou aos pés da rainha de Portugal. Santa, dissera a Igreja” (Machado, 2017, p. 369). Tendo em vista que, a protagonista “nasceu no período em que a religião católica já dominava ideologicamente a Europa” (Medeiros, 2019, p. 74).

Dessarte, mediante o exposto nos excertos, constatamos a esfericidade que D. Isabel é dotada no desenvolvimento de suas ações, definindo-a como uma figura de grande relevo para o enredo romanesco. Isso posto, no que diz respeito à importância, o poder de influência, a complexidade das personagens e como elas classificam-se na narrativa, Antonio Candido (2018) argumenta que:

*As ‘personagens esféricas’ não são claramente definidas por Forster, mas concluímos que as suas características se reduzem essencialmente ao fato de terem três, e não duas dimensões; de serem, portanto, organizadas com maior complexidade e, em consequência, capazes de nos surpreender. ‘A prova de uma personagem esférica é a sua capacidade de nos surpreender de maneira convincente (Candido, 2018, p. 63).*

Levando em consideração o que Antonio Candido (2018) defende, conseguimos identificar quando uma personagem é esférica, ou seja, quando ela é mais complexa do que as outras no decorrer da narrativa, através de suas ações e as surpresas que essa disponibiliza ao leitor. O que, de certa maneira, observamos nas ações de D. Isabel ao se destacar dos demais seres fictícios em virtude de seu protagonismo.

Um exemplo claro disso, consiste no milagre das rosas protagonizado pela personagem feminina, em que o mesmo a atribui uma aura mística, mítica e religiosa, reforçando a sua imagem de santidade: “O físico [...] chegou-se ao leito do doente e colocou a mão sobre a fronte do rei. [...] Mas a mão do monarca, tomada de uma força súbita, agarrou no braço do homem. — É santa, afinal? — gritou. O físico abeirou-se mais dele com modos bondosos: — Repousai, senhor” (Machado, 2017, p. 369). Sendo assim, ao refletirmos sobre esses fragmentos a respeito do milagre das rosas protagonizado por D. Isabel de Aragão, percebemos que, esse evento pode ser relacionado com o que Cristina Vieira (2008) define como uma configuração marcante da construção da personagem romanesca, como já mencionado antes: a ação.

Em síntese, ao analisarmos tanto o episódio do milagre das rosas quanto os demais expostos aqui, percebemos claramente que eles correspondem às características do primeiro tipo de processo narratológico que Cristina Vieira (2008, p. 237) classifica como “*in praesentia*”, visto que, como podemos constatar, há um “investimento de um programa de ações” (Vieira, 2008, p. 237) sobre a personagem feminina em tela. Além disso, a junção de todos esses eventos protagonizados por D. Isabel refletem “no devir temporal da diegese” (Vieira, 2008, p. 237), isto é, na imagem que se construiu e ainda se constrói dessa rainha na História, nos estudos historiográficos, hagiográficos e literários. Sendo D. Isabel de Aragão, portanto, uma figura que ainda desperta aptidão em muitos romancistas históricos contemporâneos que tentam construir uma personagem quase que realista da afamada Rainha Santa de Portugal.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O intento da escrita do nosso artigo consistiu em fazer uma breve análise sobre a protagonista D. Isabel de Aragão, mostrando como as ações que ela desenvolveu, na Península Ibérica Medieval, e base da trama do romance histórico *A Rainha Santa* (2017), reafirmam o seu protagonismo durante toda a narrativa. Com isso, investigamos, de forma concisa, como Isabel Machado (2017) constrói a sua figura de ficção na perspectiva do processo narratológico,



confirmando o que Cristina Vieira (2008) define como “a personagem romanesca”. Corroborando, por conseguinte, com a ideia-tese de Antonio Candido (2018, p. 68), ao constatarmos que, a autora é uma “romancista retratista”. Pois, Isabel Machado (2017) considera o “ponto de partida da realidade” (Candido, 2018, p. 68) ao construir a sua figura de fictícia como “uma cópia fiel ou uma reprodução” (Candido, 2018, p. 68) da figura histórica da Rainha Santa Isabel de Portugal, porém, com as particularidades da personagem romanesca na “metaficção historiográfica” (Cf. Hutcheon, 1991).

Analisamos, brevemente, quatro elementos que foram estudados de modo a ilustrar uma progressão do seu protagonismo no desenvolvimento da narrativa. Uma vez que, acompanhamos a trajetória da protagonista desde o seu nascimento até a sua morte; o que também define essa obra de Isabel Machado (2017) como um romance de formação. Dentre os pontos que estudamos, selecionamos os seguintes: o seu nascimento; o seu cuidado com os enfermos; a partilha de pães; as suas intervenções nos conflitos entre o seu esposo, o rei D. Dinis e o seu filho, o infante D. Afonso; e o milagre das rosas, sendo esse um dos marcos mais famosos acerca da vida dessa figura histórica magnânima não somente para o povo ibérico, mas também, para toda a Europa.

Em resumo, reforçamos a importância de estudar a personagem romanesca D. Isabel de Aragão e esclarecer que, através da Literatura, Isabel Machado (2017) tenta reproduzir as características da figura histórica em sua personagem fictícia, sobre as contribuições dessa protagonista feminina não apenas para a Península Ibérica, mas para toda a Europa Medieval, “a qual teve repercussão no século XIII por sua personalidade diplomática e benevolente. O romance expõe a voz da personagem contando a sua versão da história” (Ferreira, 2017, p. 25). Reafirmando, dessa maneira, o seu protagonismo como narradora-protagonista, a definindo, também, como uma personagem “redonda”, “esférica” e “*in praesentia*”, como apontado por Beth Brait (2006), Antonio Candido (2018) e Cristina Vieira (2008), respectivamente. Outrossim, concordamos com Aldinida Medeiros quando esta afirma “que sob o olhar de uma autoria feminina, mitos femininos são resinificados, sendo, portanto, notória a presença de personagens femininas de todas as épocas” (Medeiros, 2017, p. 7).

Em conclusão, ao compararmos as características da figura histórica de D. Isabel de Aragão através do estudo histórico de Carlos Gimenez (2005), de outros teórico-críticos e a protagonista em *A Rainha Santa* (2017), vemos que, por mais que a obra de Isabel Machado (2017) seja pautada sob os estudos históricos, biográficos e hagiográficos, a personagem feminina em análise é endossada de um protagonismo mais arraigado se comparado com os estudos sobre ela nas respectivas áreas mencionadas. Portanto, ao visualizarmos o perfil de D. Isabel no romance histórico contemporâneo português, constatamos que, a protagonista analisada representa uma heterodoxia que é característica da metaficção historiográfica, o que, de certa maneira, configura a construção da personagem romanesca nos estudos literários históricos pós-modernos.

## REFERÊNCIAS

- 
- Andrade, M. F. (2014). *Isabel de Aragão: Rainha Santa, Mãe Exemplar*. Temas e Debates.
- Aristóteles. (2007). *Poética*. Imprensa Nacional da Casa da Moeda.
- Brait, B. (1987). *A Personagem* (3.ª ed.). Ática.
- Candido, A. (2018). A Personagem do Romance. In A. Candido et al. (Eds.), *A Personagem de Ficção* (13.ª ed., 2.ª reimpr., pp. 50–80). Perspectiva.
- Costa, I. M. M. (2019). *Isabel de Aragão, Rainha Santa, no período medieval e na atualidade, uma visão comparatista entre textos literários e historiográficos* (Dissertação de Mestrado, Universidade Aberta).
- Esteves, A. R. (2010). *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975–2000)*. Editora UNESP.



- Ferreira, S. S. A. (2017). *Mito e Criação Literária: o repensar paródico dos mitos Inesiano e Isabelino*. Editora da UFPB.
- Forster, E. M. (2005). Pessoas. In *Aspectos do Romance* (4.ª ed., rev., pp. 45–66). (S. Alcides, Trad.). Globo.
- Gancho, C. V. (2006). Elementos da Narrativa: Personagem. In *Como Analisar Narrativas* (7.ª ed., pp. 10–15). Ática.
- Gimenez, J. C. (2005). *A Rainha Isabel nas estratégias políticas na Península Ibérica: 1280–1336* (Tese de doutoramento, Universidade Federal do Paraná).
- Hutcheon, L. (1991). *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção* (R. Cruz, Trad.). Imago.
- Leite, F. B. (1993). *O Rei D. Dinis e a Rainha Santa Isabel*. Autor.
- Machado, I. (2017). *A Rainha Santa* (2.ª ed.). Esfera dos Livros.
- Marinho, M. F. (1999). *O Romance Histórico em Portugal*. Campo das Letras.
- Medeiros, A. (2017). Prefácio. In Ferreira, S. S. A. (2017). *Mito e Criação Literária: o repensar paródico dos mitos Inesiano e Isabelino*. Editora da UFPB.
- Medeiros, A. (2019). *Entre Ficção e História: Isabel, A Rainha Santa de Portugal*. Revista Graphos, 15(1), 1–11. <https://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/16313>
- Medeiros, A. (2019). *Mulheres no romance histórico contemporâneo português*. Appris.
- Pontes, F. E. de. (2022). *Política e Teocentrismo em A Rainha Santa e A Rainha Vermelha: a representação feminina em perspectiva* (Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação).
- Ramôa, J. (2010). Isabel de Aragão, rainha e santa de Portugal: o seu jacente medieval como imagem excelsa de santidade. *Cultura. Revista de História e Teoria das Ideias*, 27, 63–81. <https://journals.openedition.org/cultura/356>
- Reis, C. (2005). Ad Usum Fabulae: a Ficção da Personagem. *Boletim Galego de Literatura*, (34), 131–146.
- Reis, C., & Lopes, A. C. M. (2007). *Dicionário de narratologia* (7.ª ed.). Almedina.
- Schwartz, S. (2010). *Marguerite de Porete: Mística, Apofatismo e Tradição de Resistência*. Numen. *Revista de Estudos e Pesquisas da Religião*, 6(1), 109–126. <https://periodicos.ufrj.br/index.php/numen/article/view/21648>
- Vasconcelos, A. de. (2005). *Rainha Santa Isabel. Volume I*. Alma Azul.
- Vasconcelos, A. de. (2007). *Rainha Santa Isabel. Volume II*. Alma Azul.
- Vieira, C. da C. (2008). *A construção da personagem romanesca: processos definidores*. Colibri.

#### DECLARAÇÃO ÉTICA

**CONFLITO DE INTERESSE:** Nada a declarar. **FINANCIAMENTO:** Nada a declarar. **REVISÃO POR PARES:** Dupla revisão anônima por pares.



Todo o conteúdo do NAUS — REVISTA LUSÓFONA DE ESTUDOS CULTURAIS E COMUNICACIONAIS é licenciado sob Creative Commons, a menos que especificado de outra forma e em conteúdo recuperado de outras fontes bibliográficas.





## CAROLINA MARIA DE JESUS: PATRIARCADO E OPRESSÃO DE GÊNERO EM “PEDAÇOS DA FOME”


### CAROLINA MARIA DE JESUS: PATRIARCHY AND GENDER OPPRESSION IN “PEDAÇOS DA FOME”


[10.29073/naus.v6i2.807](https://doi.org/10.29073/naus.v6i2.807)

RECEÇÃO: 23 de novembro de 2023.

APROVAÇÃO: 28 de novembro de 2023.

PUBLICAÇÃO: 28 de dezembro de 2023.

AUTOR/A 1: Tereza Pantoja , PPGEDUC-UFPA/CUTINS, SEDUC/Pa e SEMED/Cametá, Brasil, [tcvelosopantoja@gmail.com](mailto:tcvelosopantoja@gmail.com).

AUTOR/A 2: Maria Tavares , PPGEDUC-UFPA/CUTINS, Brasil, [lucilena@ufpa.br](mailto:lucilena@ufpa.br).

#### RESUMO

Este artigo tece considerações sobre patriarcado e opressão de gênero observados no único romance, até hoje, publicado de Carolina Maria de Jesus, *Pedaços da Fome* (1963). O intuito é colaborar com a visibilidade da escrita de autoria feminina negra, a partir do reconhecimento da contribuição dessa autora e dessa obra para historiografia literária brasileira. O trabalho se constituiu em uma abordagem qualitativa do tipo bibliográfica e interpretativa, conforme Minayo (2007). Como embasamento, partimos de as proposições de Holanda (2018); Saffioti (2004,2013); Ribeiro (2021); Bourdieu (2007); Lauretis (1994). A obra de Carolina, dentre tantas qualidades, é destaque pela maneira como aborda a realidade, uma literatura instigante para uns e impactante para outros, textos que discorrem sobre a vivência e convivência do ser humano com as mazelas sociais, que traduzem sentimentos avessos. *Pedaços da Fome* (1963), é uma narrativa com profundas questões para debates sobre gênero, raça e classe. Consideramos enfatizar às personagens do coronel Pedro Fagundes (pai da protagonista) e de Paulo Lemes (marido da protagonista) para observar questões do patriarcado e da opressão de gênero, constatando que a protagonista Maria Clara é a figura que mais padece com o autoritarismo e machismo de ambos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Carolina Maria de Jesus; Patriarcado; *Pedaços da Fome*; Opressão de Gênero.

#### ABSTRACT

This article reflects on patriarchy and gender oppression observed in the only novel, to date, published by Carolina Maria de Jesus, *Pedaços da Fome* (1963). The aim is to contribute to the visibility of black female authorship, recognizing the author's and the work's contribution to Brazilian literary historiography. The study adopts a qualitative, bibliographical, and interpretative approach, following Minayo's (2007) methodology. The theoretical framework is based on the propositions of Holanda (2018), Saffioti (2004, 2013), Ribeiro (2021), Bourdieu (2007), and Lauretis (1994). Among its many qualities, Carolina's work stands out for the way it addresses reality—a literature that is thought-provoking for some and impactful for others—texts that delve into human experiences and coexistence with social ills, expressing conflicting emotions. *Pedaços da Fome* (1963) is a narrative with profound implications for discussions on gender, race, and class. The article emphasizes the characters of Colonel Pedro Fagundes (the protagonist's father) and Paulo Lemes (the protagonist's husband) to examine issues of patriarchy and gender oppression, noting that the protagonist, Maria Clara, is the one who suffers the most from the authoritarianism and sexism of both men.

**KEYWORDS:** Carolina Maria de Jesus; Gender Oppression; Patriarchy; *Pedaços da Fome*.



## INTRODUÇÃO

*A escrita de Carolina é pungente, forte, densa, daquelas que incomodam e encantam ao mesmo tempo.*

*(Arruda, 2015, p. 16)*

A afirmação de Aline Arruda (2015) demonstra a potência dos escritos de Carolina Maria de Jesus, corroborando com nosso posicionamento acerca da relevância dessa escrita, que importuna, pois revela a face, da miséria, da fome, da pobreza, da opressão de gênero, raça e classe, e simultaneamente envolve, visto que a literariedade se torna um chamamento para refletir, conscientizar e combater as realidades manifestadas. O valor literário, social e político, de uma voz que se propaga para dar voz a tantas outras “Carolinas” e “Carolinos”, que se veem e se reconhecem na realidade pobre, faminta e oprimida transcrita nas obras dessa escritora.

A historiografia da literatura brasileira, e seu cânone, não deram o devido valor à obra de Carolina, quando esta aflorou, a escritora foi renegada, marginalizada, mesmo quando esteve no auge do lançamento de seu *Bestseller* “*Quarto de Despejo: Diário de uma Favelada*”. Embora seu livro tenha sido um sucesso de vendas, sua escrita foi duramente criticada, por Carolina ser quem era, mulher negra, pobre que se tornou favelada, ela era uma afronta e quiseram desqualificar suas qualidades literárias, escrevia sobre si e sua realidade.

De acordo com Raffaella Fernandez (2015), a autobiografia é fundamental nas obras literárias de Carolina, uma vez que a escritora, ao embasar-se em si mesma, reconstrói sua memória e seu cotidiano, e assim transmite e materializa sua escrita. Assim:

*Carolina de Jesus, enquanto escritora constrói-se como uma personagem autodidata, isto é, suas narrativas mostram como ela adquiriu conhecimento sobre as coisas “do mundo da vida” conforme foi sendo absorvida pelas palavras, pela linguagem, pelas leituras, e como ela própria está inserida na linguagem, sentia-se presa à matriz do conhecimento que precisa ser colocado no papel para sanar as perturbadoras, mas esclarecedoras, ideias (Fernandez, 2015, p. 291).*

Carolina sofria diariamente a exclusão social e a violência causada pelo racismo, machismo e sexismo. A participação feminina negra na história literária brasileira foi comprometida, pois mesmo travando muitas lutas, e alcançando alguns destaques importantes, foram vítimas desse processo de invisibilização e silenciamento. Nem todos reconheciam as mulheres como ser de direitos, subjugadas, ignoradas e marginalizadas pela historiografia da nossa literatura escrita por homens, para Michelle Perrot, o homem habituou-se demais a impor silêncio às mulheres (Perrot, 2017, p. 189).

Carolina Maria de Jesus é uma das representantes da luta do feminismo no Brasil, pois busca reverberar sua voz, suas ideias, sua arte, não aceita passivamente o silêncio relegado as mulheres pretas em nosso país em um contexto histórico de ditadura militar.

Nas palavras de Lélia Gonzalez:

*É inegável que o feminismo como teoria e prática vem desempenhando um papel fundamental em nossas lutas e conquistas, e à medida que, ao apresentar novas perguntas, não somente estimulou a formação de grupos e redes, mas também desenvolveu a busca de uma nova forma de ser mulher. (Gonzalez, 2011, p. 12).*

Carolina Maria de Jesus é a escritora — catadora de papel que revelou ao Brasil e ao mundo a dolorosa realidade da favela, vivenciada, em sua maioria, por uma população pobre, negra, sem teto, sem emprego formal e que vive a



dura realidade da fome, trazendo à lume as mazelas sociais muitas vezes invisibilizadas pelas políticas do Estado. A cinderela negra ficou conhecida por sua escrita autobiográfica, entretanto sua poesia e, sobretudo, sua ficção, ainda pouco conhecida, também são marcadas por dialogar com aspectos da realidade social brasileira, de maneira a provocar reflexões sobre questões de gênero, classe e raça.

A escritora nasceu na cidade de Sacramento, no sudeste de Minas Gerais, em 14 de março de 1914. De família humilde, era neta de escravos, filha de uma lavadeira analfabeta, tinha sete irmãos.

Em 1937, Carolina chega à São Paulo, momento em que a cidade iniciava seu processo de modernização. Com um mínimo de estudo, poucas eram as oportunidades de trabalho para uma mulher como Carolina. Engravidou, o que dificultou ainda mais a sua situação, pois na época não era comum empregar mãe solteira, e ela foi morar na rua.

Em 1948, Adhemar de Barros, governador paulista, e Paulo Lauro, prefeito da cidade de São Paulo, com o discurso populista, e tentando amenizar as mazelas sociais da metrópole em ascensão, passaram a acomodar pessoas em situação de despejo e moradores das ruas da cidade, em um terreno à margem esquerda do rio Tietê. Surgia então, a favela do Canindé, é nesse contexto que Carolina passou a morar na favela, onde, em condições sub-humanas, nasceram seus três filhos, João José (1948), José Carlos (1950) e Vera Eunice (1953).

Para garantir sua sobrevivência e a de seus filhos se tornou catadora de papel, recolhendo tudo aquilo que podia vender e ler. Com o apoio do repórter Audálio Dantas, que conheceu em 1958, seus registros sobre a vida na favela ganharam forma de diário, e um título instigante *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. Foi publicado em 1960, sendo um sucesso de venda e de crítica, a qual destacava, sobretudo, a veracidade dos fatos e a denúncia da miséria, da fome, do preconceito, da violência e tantos outros problemas vivenciados no contexto da favela. Com o abandono da mídia e das editoras, o esquecimento e o silenciamento da voz de uma escritora negra, que denunciava as mazelas sociais do Brasil em período de um Regime Militar, a romancista voltou às suas origens de catadora de papel. Carolina Maria de Jesus faleceu em 13 de fevereiro de 1977.

No romance, analisado, a protagonista é uma mulher aristocrata, branca e mimada, Maria Clara, filha de um coronel, que por um acaso do destino, casou-se com um falso dentista, um homem sem dinheiro e sem caráter. Eles vão para a capital paulista viver em um cortiço, e, mais tarde, na rua e, por fim, em uma favela. Sem saída e com seis filhos, ela batalha sozinha para sustentá-los, Maria Clara se vê obrigada a trabalhar como doméstica, lavadeira, costureira, sempre explorada e maltratada pelas patroas. Neste artigo sugerimos observar questões do patriarcado e da opressão de gênero na narrativa de Carolina Maria de Jesus.

#### **PATRIARCADO E OPRESSÃO DE GÊNERO EM *PEDAÇOS DA FOME* (1963): PEDRO FAGUNDES X PAULO LEMES**

O patriarcado, em linhas gerais, é considerado uma prática de dominação onde o gênero masculino se autodeclara superior ao gênero feminino, impondo-lhes uma posição subalterna, inferior e, em sua maioria, violenta. Ao longo da história percebemos que a soberania imposta pelos homens às mulheres influenciou um contexto social de opressão que há muito se perdura na sociedade, com comportamentos pré-estabelecidos e que não devem ser contestados para a “manutenção da ordem” (Saffioti, 2004).

Isto posto, Saffioti (2004) também evidencia que, por estar enraizado nas bases da sociedade, as convicções do patriarcalismo mantêm-se renovadas ao passar dos anos, e são perceptíveis em diversos espaços de convivência social na contemporaneidade. A dominação que a princípio acontecia com regularidade no ambiente familiar, com a modernização se desdobra para o mercado de trabalho. Contudo, é preciso apontar que embora o capitalismo tenha acentuado as ideologias de soberania dos homens às mulheres, essa alienação e violência é anterior a esse sistema



econômico. No contexto de *Pedaços da Fome* (1963), vamos observar os valores patriarcais e da opressão de gênero a partir das personagens do Coronel Pedro Fagundes e de Paulo Lemes.

Nas primeiras linhas do romance, temos a descrição do espaço inicial da trama, uma fazenda no interior de São Paulo, um lugar bucólico de muitos encantos campestres, onde o Coronel Pedro Fagundes:

*Mandou construir uma residência suntuosa. Dava gosto contemplá-la; todos que a viam, exclamavam — “que casa linda! É uma pena construir uma casa tão bonita no campo”. E queriam saber o nome do arquiteto que construiu aquele recanto tão poético. (Jesus, 1963, p. 15)*

A casa dos Fagundes chamava a atenção por ser muito luxuosa para uma propriedade no campo, contudo, a casa pomposa, certamente era uma forma de demarcar território e demonstrar poder, impor respeito, e deixar explicitamente que a família era detentora de grande fortuna.

Coronel Pedro Fagundes, esposo de Dona Virgínia e pai de Maria Clara, tinha orgulho da família, do patrimônio e principalmente da patente do exército, orgulhava-se em ser militar e ter sempre as ordens cumpridas por rodos a sua volta. Um típico pai de família que representa o poder patriarcal da época, uma figura emblemática:

*O Coronel, envaidecido com os elogios, sorria, e sorria, principalmente, quando sentado na cadeira de balanço, fumando um bom charuto, contemplava as pétalas das rosas e as fôlhas desprendidas espalhadas que o vento impelia de um lado para o outro, deixando o ar impregnado de seu perfume. [...] era enérgico e lépido. Era homem de ação. Não conhecia a tibieza, o que iniciava concluía. [...] Estava afastado do Exército, onde prestara inúmeros serviços, e pelos quais foi condecorado com a patente de Coronel: título que prezava e ostentava com orgulho. (Jesus, 1963, p. 15)*

O Coronel era bajulado por todos, empregados, amigos, e até por aqueles que só o conheciam de nome, suas decisões nunca eram questionadas e os pedidos eram ordens. Um homem conservador, íntegro, patrão justo, se considerava bom esposo e pai, um homem de sorte e feliz, envaidecia-se do casamento e da família: Adorava sua esposa, dona Virgínia, e sua filha Maria Clara. Dizia: “O meu lar é o meu tesouro; vinte anos que estou casado e sou de veras feliz”. (Jesus, 1963. p. 16)

Para o Coronel, um casamento duradouro precisa o homem ter maturidade, a mulher para ser boa companheira precisava ser culta, e cabia ao marido conduzi-la por este caminho, a boa esposa por sua vez deveria ser submissa, apaixonada e jamais criticar o esposo, no diálogo que segue é explícita essa ideia.

— *Você ainda gosta de mim?*

— *Ainda não aborreceu-se de minha companhia?*

— *Ainda sente prazer de viver ao meu lado? [...]*

— *Se estou fazendo essa pergunta é porque, em geral, os casais após um certo tempo de casados, começam a encontrar defeitos mútuos; e a pior coisa num casamento é quando um homem percebe e propala que a esposa não é sua companheira por ser inculta. Portanto, creio que cabe ao homem introduzir e guiar a mulher num núcleo culto, para que ela possa se tornar a sua companheira em todos os campos. E o homem, se ao casar-se não estiver com a personalidade formada, ou seja, com o espírito maduro, com o decorrer do tempo abandona o lar. E a mordacidade<sup>1</sup> da mulher reduz a força moral do homem, regredindo o seu valor.*

---

<sup>1</sup> Mordacidade — Crítica dura, áspera. Sarcasmo. Corrosivo. Sabor amargo. (<https://www.dicio.com.br>)



— *Eu não sou fútil. Imagina só se eu vou lhe desmoralizar, você que é meu tesouro! Que é a única coisa de valor que tenho no mundo. Apenas agradeço-lhe por você tratar-me bem. [...]*

*Pois é minha ilustre Virgínia. Eu ainda gosto de você, porque é boa dona de casa, boa esposa e boa enfermeira, quando estou doente cuida de tudo com desvêlo. Porque tudo que custa dinheiro merece cuidado. Você não deu-me motivos para que eu lhe repreenda em nada. Em fim estou contente com você minha Virgínia divina. [...] Quando eu era pobre você contentava-se com o que podia lhe dar. Não exigia nada. Soube suportar heroicamente as agruras da vida. Percebendo que você era digna de melhor condição de melhor existência resolvi lutar. O que sempre admirei em você, é o saber ter paciência. (Jesus, 1963. p. 16 -17)*

Observamos que o Coronel Fagundes endeusa Dona Virgínia, sua esposa, pois a considera perfeita, do lar, recatada, divina, dedicada, cuidadosa, passiva, qualidades de servidão que agradam o coronel. Dona Virgínia era tudo o que um homem de ideologias patriarcais poderia desejar, afinal nunca desagradara o marido, pois era contente com sua vida de dependência e subordinação, talvez não soubesse viver se não fora assim.

*A feminilidade, de outro lado, designa uma forma de submissão feminina romantizada, que assinala a interiorização dos códigos estéticos masculinos. Assim, as mulheres devem adotar uma atitude submissa e não concorrencial quanto ao poder, sendo a fragilidade, a doçura, a resignação encarada como características femininas. A mulher deve ser sorridente, simpática, atenciosa, submissa, discreta, contida e, até mesmo, apagada, invisível. (Ribeiro, 2021, p. 17)*

A mulher não deveria opor ou contrariar o homem, a esposa ideal era vista como recatada, relegada somente ao lar. Em vista disso a submissão é um fator de dominação da figura masculina sobre a feminina, estabelecendo condutas e normas para a mulheres, que não devem serem transgredidas.

Dona Virgínia, por sua vez, criara a filha Maria Clara nesses moldes patriarcais, ensinando-lhe tudo o que havia de necessário para fazer da moça uma esposa exemplar. O Coronel fez questão de enviar Maria Clara para estudar em um convento, não com o objetivo de ser freira, mas com a meta de ser uma mulher culta, educada, de boas maneiras, prendada, para o futuro marido orgulhar-se.

O Coronel ao pensar em um esposo para Maria Clara, desejava um homem de bem: “Minha filha já completou dezoito anos e em breve há de aparecer um bom pretendente. Um homem honesto e compreensivo. Ninguém sofre ao lado de uma pessoa correta.” (Jesus, 1963, p. 18). A filha além de muito bela, foi educada para casar e ser uma exímia dona de casa, era rica, tinha um bom dote, e certamente ninguém ousaria magoar ou maltratar a filha do Coronel.

Carolina em seu romance retrata a sociedade da época, o Coronel era um pai cuidadoso, autoritário, mas mimou Maria Clara ao extremo, por vezes deixava-se envolver pelas vontades da filha e cobrava de Dona Virgínia, a mãe, a responsabilidade em cuidar da jovem. O amor, o nome e o zelo do Coronel afastavam as pessoas de Maria Clara, que se sentia sozinha, melancólica, queria ser cortejada pelos rapazes, afinal estava na idade de casar-se, e se preparou para isso, contudo, o fardo de ser filha de um homem como o Coronel, lhe diminuía a esperança de conhecer e se relacionar com pessoas que não a visse como a princesinha do coronel.

*[...] A filha do coronel era uma boneca de porcelana.*

*Quando alguém lhe convidava para uma festa é porque pretendiam pedir um favor a seu pae.*



*Bajulavam a filha para cativar o pae. Se tocava uma valsa era aplaudida. Ninguém lhe criticava. Não observavam seus atos. Na festa de formatura o único que dançou com ela foi o seu pai. Depois sentou-se e ficou olhando suas colegas dançar com seus pares prediletos.*

*O título de seu pae era uma muralha impedindo que alguém lhe aproximasse.*

*Quando lhe serviam bebidas serviam-lhe em primeiro lugar. Só nas preferências dos homens ela percebeu que não tinha classificação.*

*Os jovens lhes desprezavam.*

*Foi ficando ressentida interiormente. Mirava-se no espelho, procurando em si defeitos físicos. Não encontrava-os. Pensou: “porque é que sou preterida”?*

*Ouvia as filhas dos colonos falar dos namorados com tanto prazer, enaltecendo as carícias como se os homens fossem divindades.*

*Aquêle entusiasmo que elas demonstravam lhe deixava inquieta. (Jesus, 1963. p. 22)*

Maria Clara sentia-se inalcançável por ser filha do Coronel, as pessoas quando se aproximavam pareciam sempre ter interesse em receber alguma vantagem de seu pai, isso a magoava, invejava as filhas dos empregados da fazenda pois eram cortejadas, e ela, moça bem afeiçoada, prendada, estudada, de posses, sequer tinha pretendente. Na fazenda estava muito triste, o ambiente rural lhe fatigava muito, queria ver e conhecer pessoas, assim, observando a filha deprimida o pai resolve ir para a cidade com o objetivo de alegrar a filha, ela poderia se distrair, ir ao cinema, conhecer um bom rapaz.

A herdeira dos Fagundes, idealizava a relação homem X mulher, em seus devaneios criava suposições, se questionava sobre a importância de se ter um companheiro, suspirava imaginando como seria amar e ser amada:

*Maria Clara pensava: “O que será que tem o homem no pensamento de uma mulher. Será que o homem proporciona tanto prazer assim? A ponto de empolgar a razão? Quando o homem briga com a mulher, que choradeira! Quando agrada outra mulher, vem o ciúmes. Depois vem as discussões. Depois vem a luta corporal. Depois vem a interferência da dona lei. Depois vem a incompatibilidade. Depois vem a separação. Depois vem a dúvida, será que ele tem outra? Êle: Será que ela tem outra? Quando êle olha outro homem pensa: será êste o meu rival? E passam a espionar-se. E recomeçam os olhares e a namorar outra vez: reconciliam-se.”*

*[...] “Pelo que vejo a coisa de mas valor no mundo é o homem.” Como invejava as heroínas dos romances. Sabia que era pecado ter inveja. Mas ela não podia dominar-se. De uma coisa estava certa: sejam as pessoas ricas ou pobres desejavam alguém ao seu lado.*

*[...] Ela também era mulher e desejava ser amada, ser venerada. Ocupar um lugar de desataque no coração de um homem. Receber seus olhares de ternuras. Os seus afagos. Por mais que ela se esforçasse não era notada. [...] nunca recebeu os elogios de um homem. (Jesus, 1963. p. 23/24)*

Uma sonhadora, mas não devemos julgá-la, afinal, geralmente, as moças ricas, estudadas, cultas, do século XIX/XX, eram moldadas para serem boas esposas e assim perpetuar os padrões da sociedade patriarcal, idealizavam a figura masculina como sendo a própria felicidade, e as mulheres sem um homem ao lado, estariam fadadas a serem infelizes. Vale ressaltar que, os maridos eram selecionados pelos pais, e em sua maioria, os casamentos eram arranjados, por conveniência, quase sempre objetivando ganhos financeiros.



Embora o Coronel realizasse muitas vontades da filha, certamente o marido, mesmo que escolhido pela moça, deveria ser aprovado pelo pai. A máxima de “O que importa é a felicidade de minha filha”, na verdade era um discurso camuflado, por detrás estava o ego insuflado do pátrio poder que deveria se cumprir a qualquer custo.

Eis que Maria Clara, no portão da casa na cidade, uma das mais belas residências, conhece um rapaz, bonito, bem-vestido, que lhe chama a atenção, principalmente porque lhe dirige um olhar de admiração, puxa conversa, é cortês e galante, dizia tudo o que a moça sempre quisera ouvir de um homem.

*Cansou-se de ficar na janela, foi para o portão. Fitou o espaço. A sua vista foi elevando-se até pousar no centro do céu onde a lua estava parada. Quieta como se tivesse meditando. O sol ia reclinando-se com seus reflexos cor de ouro. As aves estavam fagueiras e percorriam o espaço. Umas em direção ao sul. Outras dirigiam para o norte, chilreando, demonstrando contentamento. O olhar de Maria Clara circundava indeciso, pousava ora aqui ora ali, sem fixar-se em nenhuma parte. Sobressaltou-se quando viu um jovem de 22 anos ou 24 anos fitando-a com seus olhos pretos ovais. Aquele olhar terno perturbou-a. Era a primeira vez que um homem lhe dirigia um olhar de admiração. O jovem aproximou-se e sorriu-lhe. Exibindo seus dentes nívios como pauta.*

— Boa tarde, senhorita.

— Boa tarde, cavalheiro, respondeu Maria Clara, emocionada com a quela atenção.

*O jovem parou e perguntou-lhe: — Podia dizer-me as horas?*

*Maria Clara fitou seu relógio de pulso e disse-lhe em voz trêmula: — Cinco para três.*

— Obrigado, êle respondeu-lhe sorrindo e disse-lhe: — Vou tomar nota desse horário, por ser um momento em que vi a jovem mais bonita dêsse mundo. Era a primeira vez que ela falava com um homem estranho, estava com receio de cometer alguma gaffe. Mas ficou contente quando ouviu a frase “ela era bonita”.

— O senhor de onde vem?

— Da Capital. É a primeira vez que visito o interior, confesso que estou apreciando a tua cidade tranquila e ridente... já estou fatigado da vida agitada da capital.

*[...] Aqui a vida desliza sem aborrecimentos. Maria Clara ouvia aquela voz suave e ritimada.*

*Tinha a impressão de estar ouvindo em anjo falar num recanto celeste.*

— Pois eu já estou farta desta vida apática. (Jesus, 1963. p. 27/28)

Uma cena narrada com muito romantismo, parece até conto de fadas, tudo o que Maria Clara mais desejava estava acontecendo, estava a ser vista e tratada como mulher por um homem. No primeiro diálogo já falavam com intimidade, o rapaz foi muito ousado, e a jovem não lhe impôs limites, pois o galanteador lhe falava e tratava-a como a jovem sempre desejara.

Inocência, ingenuidade, ou puro romantismo, a protagonista encantava-se cada vez mais pelo moço, até então desconhecido, mas isso não importava, pois parecia que já se relacionavam a tempos, mas sequer sabiam o nome um do outro. E parte da donzela saber como se chamava o possível príncipe encantado.

*Ela perguntou-lhe: — O teu nome, por favor.*

— Paulo Lemes.



— *Profissão?*

— *Sou destista. E o teu nome?*

— *Maria Clara.*

— *O teu nome combina com a tua côr. A senhorita é nívea, parece que nunca tomou sol; para mim a senhorita é igual a orquídea que não recebe os raios solares.*

— *Mas a orquídea é maravilhosa, comentou Maria Clara.*

— *E a senhorita também.*

*Maria Clara sorriu apreciando o exame que Paulo fêz de sua pessoa. [...]*

*Paulo prosseguia: — eu sempre apreciei dois nomes próprios nas pessoas, mas o teu é muito bonito. A senhorita sabe a origem do seu nome?*

— *Não sei. Quer explicar-me? Eu sou curiosa...*

— *Clara quer dizer: Branco, puro, esclarecido.*

*Ela sorriu e pousou seu olhar no rosto de Paulo, observando os traços fisionômicos; e perguntou-lhe: — O senhor tem gabinete dentário em São Paulo?*

*Paulo perturbou-se um pouco. Vacilou com a pergunta de Maria Clara.*

— *Eu trabalho numa Clínica. Ainda não consegui dinheiro para montar um gabinete dentário, o que é difícil é formar-se. (Jesus, 1963. p. 29)*

O diálogo fluía, Paulo era galante e falava tudo o que Maria Clara queria ouvir, o interesse da senhorita era explícito, preocupava-se com as palavras que usara, uma vez que estava a conversar com um doutor da capital, emocionada e realizada, essas eram as palavras que definiam a jovem. Paulo, também interessado na moça, a convida para um passeio, uma volta pelo jardim público, situado em frente à casa de Maria Clara.

Sem saber que o pai de Maria Clara era o Coronel que dava nome à praça, teceu comentários que chamaram a atenção da mocinha, teria o rapaz algo contra os ricos? Este, responde que não contra todos, apenas contra os Coronéis e Generais que enriqueceram no ofício, interferem na política, e não deixam um homem governar um país tranquilamente (Jesus, 1963. p. 33). A jovem demasiadamente feliz, continuou o passeio e convidou Paulo para se sentarem no banco de sua família, que estava ocupado, mas que logo ficou disponível ao reconhecerem a senhorita Fagundes, é o momento que Lemes é informado que Maria Clara era filha do Coronel Pedro Fagundes.

Paulo ficou apreensivo com o que falara dos militares e do próprio Coronel, mas Maria Clara não se preocupou com os comentários do moço galanteador, queria saber como era São Paulo, a cidade “Princesa do Brasil”, e ele sabiamente lhe responde:

— *A capital é digna de ser vista e não descrita. Algum dia há de conhecê-la.*

— *E quem irá levar-me?*

— *Eu ou outro qualquer que tiver a ventura de casar-se com você.*

— *Eu prefiro que seja você. Ouvi dizer que a mulher que se casar com um homem paulista é atilado. É nobre e sensato. Que são homens decentes. Que prezam a sua dignidade. Que tem noção de deveres. Que são*



*previdentes aprendendo um ofício. Quem nasce em São Paulo tem possibilidades de aprender um ofício, porque São Paulo é a capital da indústria. E todos encontram trabalho. Quem nasce em São Paulo nasce em um escrínio de ouro por ser bom elemento. Paulo mordia os lábios, as palavras de Maria Clara o incomodava.*

— *Oh! Muito obrigado pela boa impressão que você tem do homem paulista, sinto-me honrado, você transformou meu coração em seu escravo.*

*Maria Clara sorriu-lhe.*

— *É bom ter um escravo perpétuo.*

— *Mas ele vai ter uma sinhá carinhosa. O teu coração sendo meu escravo será amarrado em uma corrente de ouro. (Jesus, 1963. p. 35)*

Paulo astuciosamente, envolvera Maria Clara em um enredo “de amor à primeira vista”, a donzela que sonhara em casar-se, não poderia ser mais bem agraciada do que ser cortejada por um doutor da capital paulista, sua vontade de conhecer o amor de um homem, lhe cegou completamente, e no primeiro encontro acontece o primeiro beijo, e combinam um segundo encontro para o dia seguinte.

Maria Clara apaixonada, bastou um beijo e belas palavras para que a jovem já não imaginasse sua vida sem Paulo. Inocência ou desvario o que levara a mocinha a apegar-se tão rapidamente a um desconhecido? A dependência emocional extrema reforça a persistência da imposição dos valores patriarcais, a mulher estava fadada a ser submissa, que para ela era algo natural sair do poder pai e passar para o poder do marido.

*O coronel ao notar que a filha chegara em casa fora do horário habitual, solicita a Dona Virgínia que converse com a filha:*

*O coronel saiu de manhã e recomendou a esposa para interrogá-la e descobrir onde ela esteve até aquela hora.*

— *“Não admito que ninguém transvie a minha filha.” [...]*

*Dona Virgínia abriu a bôca várias vezes para interrogá-la, mas faltou-lhe coragem. Amava imensamente aquela filha e não queria magoá-la. Não ousava dar-lhe ordem. Ela era a princesa do lar. (Jesus, 1963. p. 39)*

Pai zeloso que era, figura representativa do patriarcado, não poderia perder as rédeas da família, precisava saber onde e com quem sua filha estava, mas este não perguntara diretamente a jovem, afinal a mãe era a responsável em cuidar dos filhos, principalmente das moças. A mãe com o intuito de não aborrecer a filha não teve coragem de questioná-la, mesmo recebendo ordens do marido para interpelar a moça, nunca havia passado por aquela situação, não sabia como agir, assim, deixando Maria Clara à vontade para suspirar pelo belo moço por quem estava enamorada.

Ao idealizar sua possível vida de casada com Paulo, Maria Clara mergulhava em um mundo de fantasias, onde tudo seria perfeito, nada a desagradaria, teria um enlace feliz, repleto de luxo, cercada por pessoas de destaque da sociedade. Como boa esposa, e mulher submissa, faria tudo pela felicidade do marido, entregaria a direção de sua vida a ele, que certamente corresponderia a seus anseios.

No horário marcado do encontro, Maria Clara, muito ansiosa, não disfarça sua alegria ao avistar Paulo, o Coronel, por sua vez, observara quem era o responsável por expressão tão contente da mocinha.

A princípio o pai de Maria Clara se tranquiliza pois o que despertara na filha tamanho entusiasmo, a ponto de ela ficar falando sozinha pela casa, era um rapaz, e não uma possível insanidade. Mas, logo surgiram outras



preocupações, quem seria o rapaz, ele seria digno da princesinha do coronel? Seria ele um bom marido? Afinal, um bom chefe de família não deixa que estranhos violem seu lar e perturbem sua paz.

Ao se encontrarem no jardim, Maria Clara diz a Paulo para se sentarem no banco de sua família, fazia questão do mesmo lugar do primeiro encontro, novamente o banco estava ocupado, e o rapaz sugere que sentem em outro lugar, mas a jovem reafirmou: “— Eu quero sentar-me neste banco” (Jesus, 1963. p. 41), os dois homens ao reconhecerem a filha do Coronel, levantam-se e deixam o espaço livre para o casal. Paulo ficou admirado:

*— Como eles te obedecem? As mulheres a quem os homens obedecem ficam petulantes e deixam de ser mulher. É bonito a mulher meiga e amável.*

*— Pretendo ser amável com você, sorriu Maria Clara fitando-o.*

*— Você parece uma ditadora, pois eu esperava uma discussão. Eu sendo um cavalheiro tinha que defender-te. Eu ia lutar com dois homens. Às vezes a luta com um homem já é funesta e ter que enfrentar uma dupla, não sei se ia levar vantagem ou desvantagem porque eu nunca lutei.*

*— Eles são empregados do meu pai. Tomam conta dos armazéns. [...]*

*Paulo parou de falar e ficou pensando. Maria Clara ficou constrangida.*

*Ela não sabia que os homens gostam de ser obedecidos... (Jesus, 1963. p. 42)*

No trecho, é evidente o machismo de Paulo, que critica a posição de Maria Clara ao impor sua vontade a dois homens, expressa de maneira direta sua predileção por mulheres “meigas” e “amáveis”, que podemos interpretar como sinônimos de “passivas” e “submissas”, chamando-a de “ditadora”, em outras palavras: mandona, petulante, inconveniente.

Paulo não esconde sua personalidade repleta de valores patriarcais, é a personagem masculina, que assim como o Coronel, representam neste romance a figura do preconceito ao gênero feminino, reforçando o estigma de que as mulheres devem sempre submeter-se aos homens, afinal, “os homens gostam de ser obedecidos”, contudo, Paulo se contem, pois podia constranger Maria Clara e até aborrecê-la, e assim a jovem poderia afastar-se, caso fosse contrariada, uma vez que este já percebera que a moça era cheia de vontades e privilégios.

O rapaz, ao seduzir a jovem, tentando manipulá-la desde o primeiro encontro, já se mostra interesseiro, o que se desdobrará nos próximos acontecimentos, quando já usando de chantagem emocional pede um empréstimo de dinheiro à moça atribuindo a isso sua permanência na cidade.

*— Amanhã vou partir! falou Paulo [...]*

*— Porque você quer partir?*

*— Porque não sou daqui e tenho meus negócios lá em São Paulo.*

*— Pode saber do que se trata?*

*— Pode, como não, respondeu Paulo delicadamente. É que eu deposito dinheiro no Banco Francês e o mesmo não tem filiais no interior. Só nas capitais. E eu estou com pouco dinheiro.*

*Maria Clara ouviu em silêncio e disse-lhe:*

*— Se é questão de dinheiro eu posso resolver. E você poderá ficar mais uns dias. A tua companhia agrada-me. [...] Você é doutor, há de ser um companheiro magnífico.*



— *E você tem dinheiro disponível que possa emprestar-me?*

— *Eu tenho a minha mesada que o papai me dá todos os meses. Mas, não gasto porque não saio de casa. Não viajo. Não tomo parte nas festas porque permaneço mais tempo na fazenda do que na cidade. A casa é bonita mas eu não gosto de viver nos prados. A única distração é o gorgueio das aves.*

— *Querida Maria ... feliz aquêle que tiver uma casa, em qualquer lugar do mundo. Sendo assim eu aceito porque...*

*Êle parou de falar.*

— *O que foi Dr. Paulo/ Cita-me o que te aflinge?*

— *Você mesclou-se na minha vida. E eu não admito que você sofra por minha casa aborrecimentos. Ei de deixar-te em paz. Se o teu pai souber que você me dá dinheiro, há de prender-me dizendo que estou prevalecendo da tua inocência. Que sou um oportunista. E um homem desclassificado encontra muitas dificuldades para viver neste mundo, pelo que vi aqui nesta cidade até as pedras curvam-se aos teus desejos já que você quer favorecer-me, desde já os meus agradecimentos.*

— *E você permanecerá aqui mais uns dias.*

— *Está bem minha querida, para te ser agradável, eu fico. Concordou Paulo, acariciando as mãozinhas de Maria Clara. (Jesus, 1963. p. 43/44)*

Paulo Lemes aos olhos de Maria Clara era o homem perfeito para desposá-la, falava tudo que a mocinha queria ouvir, galanteador, belo, um doutor, de São Paulo, o que mais a donzela poderia sonhar, desejar? E percebendo o interesse da jovem, o rapaz se aproveita da situação para conseguir algum dinheiro.

Não percebendo a manipulação, Maria Clara oferece dinheiro a Paulo, este para não parecer interesseiro e impressioná-la ainda mais, diz que não deveria aceitar, pois o coronel certamente não aprovaria essa atitude e poderia achá-lo um aproveitador, mas que o faria para poder ficar mais uns dias na cidade e desfrutar da companhia da moça.

A personagem de Paulo Lemes se mostra além de mau-caráter, um manobrista, que com suas doces palavras conduzia as ações de Maria Clara conforme lhe fosse conveniente. A protagonista, achava estar vivendo uma história de amor, e já planeja para o dia seguinte, além de dar o dinheiro ao enamorado, um passeio de trem para desfrutar um pouco mais da presença do jovem.

Os pais da adolescente, Dona Virgínia e o Coronel Fagundes, observavam da janela a filha de conversa com um rapaz desconhecido, a retornar para casa a questionam:

— *Quem é aquêle homem?*

*Perguntou Dna. Virgínia, enérgica e disposta a pôr um ponto final naqueles encontros.*

— *É de São Paulo! E quem é de São Paulo é importante! Quem nasce em São Paulo pôr força tem que ser um homem culto porque é uma cidade industrial. É um núcleo em que as pessoas vão crescendo e emancidando-se.*

— *Que profissão exerce êste homem?*

*Perguntou o coronel que estava com o jornal aberto mas prestava atenção nas palavras de Maria Clara.*



— *É dentista. Disse-me que estava saturado dos bulícios da cidade. Que a vida na Capital é muito agitada. Aproveitou as férias para conhecer o interior. (Jesus, 1963. p. 45)*

A adolescente apaixonada, responde orgulhosa à mãe, que o rapaz com quem estava no jardim a conversar era paulistano, e por ser de São Paulo era importante. O pai perguntou a profissão do moço, e a filha vaidosamente informa que era dentista, e estava de férias no interior.

Mesmo com as informações que recebera da filha, Dona Virgínia diz não simpatizar com o rapaz, e pede a filha que se afaste daquele homem advertindo-lhe: “— Lembre-se que nós temos possibilidades para desfazermos d’ê num segundo” (Jesus, 1963. p. 46). Na mesma hora, Maria Clara revida à fala da mãe: “— E eu também tenho possibilidades para eliminar a minha vida num segundo, posso atirar-me debaixo de um trem [...]” (Jesus, 1963. p. 46), como uma adolescente rebelde, a mocinha deixa a sala e vai para seu quarto, pensando em Paulo e nos beijos do casal, a jovem “Estava disposta a lutar. Fazer o possível para não perdê-lo” (Jesus, 1963. p. 46).

Maria Clara vivia o momento que sempre desejava, e se tivesse que optar entre a família e o rapaz, sua decisão já estava tomada, o amor por Paulo lhe dominou a razão. Ansiosa pelo passeio do dia seguinte, a moça não conseguiu dormir e logo que surgiram os primeiros raios de sol ela vai para cozinha organizar gostosuras para ela e o rapaz.

*Aquela intranquilidade interior impediu-lhe o sono. Quando o sol surgiu com seus raios coloridos galgando o cimo celeste Maria Clara estava no seu quarto preparando-se para sair com seu ídolo. Dirigiu-se à cozinha. Fêz bôlo, café com leite e pôs na garrafa térmica, garfos de sobremesa, refrescos e pôs dentro de uma sacola, pensando: “Agora eu vou me casar. É necessário ir habituando-me a trabalhar na cozinha.” (Jesus, 1963. p. 47)*

A jovem para além da realização do sonho de casar-se, também se demonstrava satisfeita com sua condição subalterna e submissa de mulher, servir ao marido, trabalhar em casa, especificamente na cozinha. Então, para além da figura patriarcal e opressora representada pelas personagens masculinas do Coronel Fagundes e de Paulo Lemes, temos a figura feminina oprimida, na personagem de Maria Clara, que expressamente apresenta contentamento com a possibilidade de ser desposada e assim servir ao marido com presteza. A obra *Explosão Feminista* de Hollanda (2018), ressalta a condição de submissão da mulher, conforme trecho a seguir:

*Como se fosse um direito natural, o poder é reservado aos homens em todos os níveis enquanto as mulheres sofrem sob estereótipos e idealizações também naturalizadas. [...] O ato de naturalizar corresponde a um procedimento moral e cognitivo que se torna hábito. Por meio dele, passamos a acreditar que as coisas são como são e não poderiam ser de outro modo. Nem poderiam ser questionadas. (Hollanda, 2018, p. 63)*

A naturalização do patriarcado persiste na sociedade desde os oitocentos, justificavam a autonomia e autoridade dos homens a partir de princípios biológicos e religiosos. A opressão sofrida pelas mulheres considerava que a figura feminina deveria aceitar o silenciamento e a subalternidade impostos sem questionar, e assim perpetuar a condição de invalidação do ser feminino em detrimento do masculino.

Por um longo tempo de nossa história, o casamento perdurou como principal atribuição destinada à figura feminina, como é representado em *Pedaços da Fome* (1963). Maria Clara retrata, conforme contexto da época, a função social da maioria das mulheres, cuidar do marido, do lar, dos filhos, uma vez que a maior realização feminina naquele período era o matrimônio. De acordo com Heleieth Saffioti:

*A felicidade pessoal da mulher, tal como era entendida, incluía necessariamente o casamento. Através dele é que se consolidava sua posição social e se garantia sua estabilidade ou prosperidade econômica. Isto equivale a dizer que, afora as que permaneciam solteiras e as que se dedicavam às atividades comerciais, as mulheres, dada sua incapacidade civil, levavam uma existência dependente de seus maridos. E a asserção*



*é válida quer se tomem as camadas ociosas, em que a mulher dependia economicamente do homem, quer se atente para as camadas laboriosas, nas quais a obediência da mulher ao marido era uma norma ditada pela tradição. Sob a capa de uma proteção que o homem deveria oferecer à mulher em virtude da fragilidade desta, aquele obtinha dela, ao mesmo tempo, a colaboração no trabalho e o comportamento submisso que as sociedades de família patriarcal sempre entenderam ser dever da mulher desenvolver em relação ao chefe da família. (Saffioti, 2013, p. 63).*

As mulheres estavam destinadas a casar, a realização pessoal estava condicionada à união matrimonial com um homem, esse de acordo com os preceitos patriarcais seria seu guardião e responsável em prover e zelar pela família. A esposa, por sua vez, mesmo que recebesse autorização do marido para trabalhar fora de casa, seria submissa e obediente, era seu dever servir ao esposo.

Descontinuar os vínculos entre a mulher e a ideia de subalternidade e inferioridade perante o gênero masculino, sem dúvidas, é um dos principais desafios da história das mulheres e do feminismo. O casamento, é um exemplo clássico, que pela cultura patriarcal, presume, a indispensabilidade de um homem para ser o chefe de família e só assim a mulher será completa e feliz. Dessa maneira, observa-se a “estrutura de dominação” social, assim como preconiza Bourdieu (2007), uma ordenação forçosa de grupos que se autodeclaram dominantes e que é experienciada por todos. Em vista disso, as atividades produtivas e reprodutivas, se baseariam em uma divisão sexual de trabalho e a materialização de dominação seria resultante do que Bourdieu (2007) compreende como processo de “violência simbólica”.

*Sempre vi na dominação masculina, e no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência desta submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento, ou, em última instância, do sentimento. (Bourdieu, 2007. p. 07–08).*

Conforme o autor, a violência simbólica em desfavor do gênero feminino acontece e se propaga de forma sutil. Para além das divisões do trabalho, onde em sua maioria os cargos de chefias e direções são exclusividades dos homens, podemos observar sua propagação no contexto particular das relações conjugais, onde a esposa seria a responsável pelas ocupações de casa: arrumar, lavar, cozinhar, etc., dedicando-se exclusivamente ao lar, ao esposo e à família, deixando de lado suas aspirações particulares, invisibilizando sua identidade e o desejo de autonomia e liberdade.

A mulher de acordo com os padrões da cultura patriarcal, muitas vezes é representada na literatura brasileira de maneira peculiar, a figura feminina parece ter absorvido os preceitos culturais que lhe foram impostos, os processos de dominação são naturais, e assim aceitos. As personagens mulheres parecem sempre necessitar da presença da figura masculina, ou seja, a personagem feminina não existiria, não se sustentaria sem a figura masculina. A “ideologia de gênero”, uma expressão de Lauretis (1994), indica a possibilidade em observar alguns padrões socioculturais pré-estabelecidos pelo gênero masculino e que são reafirmados culturalmente.

*A partir de um esboço completo da crítica do patriarcado, o pensamento feminista permanecerá amarrado aos termos do próprio patriarcado ocidental, contido na estrutura de uma oposição conceitual que está ‘desde sempre já’ inscrita naquilo que Fredric Jameson chamaria de ‘o inconsciente político’ dos discursos culturais dominantes e das ‘narrativas fundadoras’ que lhes são subjacentes — sejam elas biológicas, médicas, legais, filosóficas ou literárias — e assim tenderá a reproduzir-se, retextualizar-se (...) mesmo nas reescrituras feministas das narrativas culturais (Lauretis, 1994: 207).*

Em função disso, a sociedade parece cerceada das relações binárias nas quais as mulheres habitualmente desempenham papéis de subordinação em relação aos homens. A falta de consciência feminina ou de forma



inconsciente, levam as próprias mulheres a reproduzirem discursos baseados na opressão, submissão e dependência, considerando que a mulher apenas se realizará se estiver em uma relação com um homem.

É partindo dessa estrutura de dominação que determinados textos literários se propõe a contrariar os fundamentos patriarcais institucionalizados culturalmente em nossa sociedade, construindo personagens femininas que desafiam o sistema patriarcal tão arcaico, buscando assim, recuperar a identidade e o direito de ser sujeito, para ser senhora e responsável por suas escolhas, sem a necessidade de estar à sombra masculina, que lhe tolhe e limita seu espaço.

No texto literário, a construção de uma personagem feminina, a título de exemplo, pode apontar traços de uma “ideologia de gênero”, enfatizando condutas femininas que as inferiorizem, e dessa maneira reafirmar e naturalizar o discurso patriarcal de que o gênero feminino é dependente do masculino. Considerando as relações de gênero, compreendidas aqui de forma ampla, como sendo estruturas solidificadas culturalmente, as quais, muitas vezes sugere representar a existência de uma ordem hierárquica, expressando uma superioridade masculina sobre as mulheres, e dessa maneira perpetuar uma cultura de dominação.

De acordo com esse contexto, é interessante trazer para discussão as representações das mulheres na literatura de autoria feminina, em especial a escrita das mulheres negras, e observar se as figuras representadas nesses escritos corroboram as imagens, geralmente criadas pelo cânone eurocêntrico, que caracterizam as personagens femininas como passíveis e subordinadas. É significativo igualmente buscar nessa análise a percepção da consciência cultural, e assim, identificar se há ou não estranhamento nas projeções de distinção em reconhecer, como o objetivo de validar os modos como a mulher é vista e descrita, como “sujeito” na sociedade.

Então, propomos observar que a protagonista de *Pedaços de Fome*, 1963, Maria Clara, vê com naturalidade a opressão patriarcal de gênero, mostrando contentamento com a vida de submissão que lhe estava reservada após o tão sonhado casamento.

Casamento que ocorrera às pressas, conforme vontade e imposição do Coronel, uma vez que esse temia pela honra da filha e pela integridade de sua moral, pois a moça saiu para passear de trem com o rapaz sem avisar seus pais, pois certamente não teria permissão para tal, logo, “em um minuto a notícia circulou, que Maria Clara havia fugido com um homem desconhecido e que o delegado foi buscá-la” (Jesus, 1963. p. 51). Após a intervenção do delegado, os jovens ficam frente a frente com o Coronel.

*Maria Clara ficou admirada quando chegaram em casa e encontraram um verdadeiro pandemônio. Pensou consigo, com olhar extasiado: — Que confusão, meu Deus! — Em pouco tempo chegou o padre e o juiz.*

*Maria Clara olhou Paulo, que havia ficado parado na porta indeciso e trêmulo, ladeado pelo delegado, até que o Coronel asseverou: — vão entrando!, e a voz enérgica avolumou-se dentro do cérebro de Paulo.*

*O delegado alterou sua voz e disse mansamente:*

*— Senhor Coronel, aqui está o homem! [...] O Coronel examinava Paulo de todos os ângulos como se estivesse examinando um objeto antes de comprá-lo. Paulo sentia as pernas tremer e um calafrio a percorrer-lhe o corpo. Depois sentiu frio. Tinha a impressão que estava dentro de uma geladeira ou um “iceberg”. Outrora tinha a impressão que estava dentro de um forno de uma padaria. [...] Paulo ergueu os olhos e enfrentou o olhar rígido que o Coronel lhe dirigia. O Coronel lhe perguntou com ironia:*

*— Quer dizer que o senhor é de São Paulo? E resolveu vir ao interior demonstrar suas proezas e perturbar minha tranquilidade. A minha filha disse-me que o senhor é dentista, que é um doutor. Mas a tua atitude prova o contrário. [...]*



— *O senhor veio perturbar a paz do meu lar! E comprometeu o nome de minha filha! A minha vontade é de acertarmos êste negócio de outra forma. Por mim eu te quebraria os ossos até que coubesse dentro de uma caixa de fósforos e o senhor não perturbava mais ninguém nesse mundo! [...]*

— *Pois, bem continuou o Coronel, o senhor vai casar com minha filha, vai ser genro do Coronel Pedro Fagundes. [...]* (Jesus, 1963. p. 51–53)

A personagem do Coronel para reafirmar os valores patriarcais, usa de todo seu poder e influência para encontrar Maria Clara e Paulo Lemes, considerando sua autoridade de pai e de patente, determina que o moço vai casar-se com a jovem. Usando de muita ironia, o Coronel expõe sua raiva e ao mesmo tempo tenta intimidar o futuro genro, explicitando que como sogro estará sempre a vigiar os passos do rapaz, para que este seja um bom marido.

As ameaças de Pedro Fagundes deixavam Paulo, que apenas ouvia, apreensivo. E quando o paulistano decide se pronunciar, é retrucado rispidamente pelo coronel:

*Paulo decidiu falar para certificar-se se a voz ainda existia, porque o coronel lhe atemorizava.*

— *Eu estava disposto a me casar com ela. Não previa estas ocorrências. O que é precipitado não é certo.*

— *Isto eu sei. O pior de tudo isto é que nós não lhe conhecemos. Não sei se você é um homem porque há milhares de homens que são homens no físico e verdadeiros biltres. Há certos tipos de homens piores que as meretrizes. E há os mentirosos. O mentiroso não tem noção de prevê o que a mentira acarreta. Eu classifico a mentira como um furacão. Eu deixo de falar com um mentiroso.*

[...] — *Vamos realizar a cerimônia! [...]*

*Quando terminou a cerimônia, Paulo impediu o Coronel de pagar. Deixe que eu pago, Senhor Coronel. — E retirou a carteira com duas cédulas de mil cruzeiros...*

*O Coronel observava o gesto de Paulo. Disse-lhe — Você está demonstrando que não é um tipo desprezível porque tem dinheiro para gastar nas horas difíceis da nossa vida. (Jesus, 1963. p. 54–55)*

Neste excerto do romance temos o confronto das duas figuras masculinas, Coronel Pedro Fagundes e Paulo Lemes, que em nossa análise, representam o patriarcado, e por conseguinte representam a materialização da opressão de gênero, a principal figura reprimida por estes é a protagonista Maria Clara, que é filha do Coronel e se torna esposa de Lemes. Os opressores em seu primeiro encontro entram em embate, Paulo mesmo amedrontado pela postura autoritária e tirana de seu futuro sogro, procura demonstrar que é “homem” e que não deixaria dominar-se pelo ditador.

Para tentar se desvencilhar do espezinamento do Coronel, o paulistano com muita soberba, faz questão de pagar o casamento, na tentativa de manter uma postura honrada perante aqueles que estavam no local, o Coronel, o padre, o escrivo, Dona Virgínia e Maria Clara, atitude responsável que recebe o reconhecimento de Pedro Fagundes, porém sem muita credibilidade. Contudo, o dinheiro que usara para efetuar aquela quitação era do próprio coronel, era parte do “empréstimo” que a jovem enamorada tinha disponibilizado ao rapaz, a todo custo, Paulo queria manter as aparências de homem íntegro, mas a máscara não se sustentaria por muito tempo.

Para não perder tempo, o jovem vigarista, ao ficar a sós com a esposa já indica que será um marido dominador, e logo lhe ordena: “— Vai preparar suas roupas porque hoje mesmo vamos para São Paulo. Mas leve tudo o que é teu. Você promete ser boazinha para mim, obedecer a todos os meus desejos?” (Jesus, 1963. p. 56), Maria Clara, feliz da vida com o casamento, responde de forma suave e cativa: “— Prometo, meu ilustre esposo.”, mostrando que estava pronta para ser uma boa esposa.



Paulo pretendia deixar a casa do Coronel o mais rápido possível, antes que o sogro descobrisse que o rapaz era um mentiroso, pobre e de má índole, mas Pedro Fagundes, mais uma vez com sua empáfia tenta demonstrar poder e diz não permitir a partida do genro, muito menos levando Maria Clara.

— *O senhor não pode ir deixando minha casa sem mais e nem menos, eu não creio nessa história de Dentista. Amanhã eu vou chamar um dentista para discutir odontologia. Se o senhor provar conhecimentos odontológicos e ficar provado que estudou, aí eu lhe entrego a minha filha. Eu sou como São Tomé, quero ver para crer. Não vou consentir que ela sem experiência da vida vá lhe acompanhar.*

[...] *preciso ver se êste homem tem possibilidades para proporcionar-lhe o confôrto de que você está habituada. A minha filha não conhece preocupações. Eu sempre fui o cérebro pensante na minha casa. (Jesus, 1963. p. 58–59)*

O Coronel casara a filha para preservar a imagem da família, porém, tinha suas desconfianças para com o rapaz que desposara Maria Clara, temos mais um enfrentamento entre as personagens que representam na narrativa a sociedade patriarcal. O fazendeiro queria certificar-se que estava entregando a filha a um homem digno, e que pudesse proporcionar-lhe o conforto e as mordomias que a jovem sempre tivera ao viver sobre a responsabilidade do pai.

Pedro Fagundes e Paulo Lemes parecem disputar quem tem maior poder sobre a protagonista:

[...] *Maria Clara convidou Paulo para ir ver a casa.*

— *Vou mostrar-lhe tôdas dependências.*

*O coronel com voz forte impediu-lhe.*

— *Hoje não! Só depois que ele provar que é dentista. Vou mandar meu advogado, em São Paulo, averiguar que espécie de homem é o senhor, sua categoria social. Não posso dar liberdade a um estranho na minha casa. Não sei se êle é um ladrão!*

[...] — *Mas papai, êle agora é da família!*

— *Não defenda-o. Nem você, nem eu, conhecemos êste homem. **Minha filha**, êste homem é de São Paulo, uma cidade grande. E lá existe homens que tem aparência de santo e são verdadeiros demônios. São as pragas das grandes cidades. É contra os desconhecidos que devemos precaver-nos.*

[...] *Paulo se viu aliviado quando viu o coronel desaparecer no interior da casa.*

*Paulo se viu a sós com a **sua** linda espôsa. Correu para junto dela e beijou-a carinhosamente. [...] O teu pai não tem o direito de interferir-se na nossa vida. **Você pertence-me!** (Jesus, 1963. p. 59–60) [grifos meus]*

A rivalidade por exercer o pátrio poder sobre Maria Clara é evidente, ambas as personagens, na figura de pai e marido, intitulam-se detentor de posse sobre a figura feminina da jovem. Carolina Maria de Jesus reforça essa ideia de posse masculina utilizando-se das expressões possessivas: *Minha filha* (por parte do Coronel), e *Você pertence-me!* (por parte de Paulo), as falas também apontam para a condição de submissão feminina, uma vez que a moça acata as ordens recebidas, tanto do pai quanto do marido, de maneira passiva, objetificando-se, aceitando assim a condição de inferioridade frente às figuras masculinas.

Com a realização do casamento, Paulo, ao se tornar marido de Maria Clara, também se sente dono da jovem, e passa a ser na narrativa a principal figura opressora da moça, este será o responsável por todas as tribulações e privações



que acontecerão na saga da protagonista após a mudança repentina para a capital. O marido ordena que a esposa deixe a casa do pai em sua companhia:

— *Maria! Prepara as tuas malas e vamos embora hoje mesmo!*

[...] — *Oh Paulo. Não posso! Não devo fazer isto!*

— *Está bem, já que você não quer acompanhar-me, fique e eu vou sozinho. E você nunca mais há de ver-me!*

[...] *Oh! Paulo o homem quando casa deve ser um pilar na vida de uma mulher.*

— *Está bem, Maria. Você fica. Eu vou-me embora! Aqui dentro dessa casa é que eu não fico! Você aqui tem tudo. E eu não tenho nada. Nem tranquilidade, nem liberdade! Quem é que você prefere... eu, ou teu pai? (Jesus, 1963. p. 61–62)*

Paulo, uma das personagens que figura como representante do patriarcado, além de valer-se da condição de marido e ordenar-lhe que a esposa partisse com ele, também apresenta sua face opressora, e chantageia emocionalmente a jovem, levando a mocinha a abandonar seu lar e sua família: “— Está claro que é você, meu doce amor!” (Jesus, 1963. p. 62). A fuga do casal para São Paulo, durante a madrugada, foi arquitetada por Paulo Lemes e aceita por Maria Clara, a jovem para não desagradar o marido concorda em sair às escondidas.

Lemes explica o plano de escapada à esposa, e aproveita o ensejo para expor o que pensa sobre o sogro, critica duramente o Coronel chamando-o de tradicionalista, dominador e prepotente, Paulo se autodenomina superior ao pai de Maria Clara, reafirma seu orgulho e o alívio de ter deixado a casa de Pedro Fagundes. Comemora como se fosse uma vitória e o troféu era a esposa, a mocinha agora era só dele.

O jovem casal estava a caminho da capital, ao chegarem em São Paulo Maria Clara se encanta com a cidade e como muita curiosidade enche o marido de perguntas, o qual sem nenhuma paciência é ríspido com moça.

*Ao meio dia, Maria Clara e Paulo chegaram em São Paulo. Ela fitava a cidade admirando-a:*

— *Que deslumbramento! Que monumentos empolgantes!*

*Ao chegar na praça da Sé, Paulo despediu o motorista.*

— *Que praça maravilhosa!*

*Paulo disse:*

— *É aqui que vamos residir.*

— *Há facilidade para encontrar criada?*

*Paulo fingia não ouvir as perguntas de sua esposa. Tomou outro taxi e colocou as trouxas no porta mala. E mandou tocar para Guarulhos.*

[...] *Paulo, para onde vamos?*

— *Puxa, como você é cacete! Espere e verá.*

— *Oh! Paulo! Eu não estou habituada com respostas ríspidas.*



— *Sim. Sim. Dna Maria Clara Fagundes, eu percebi. No jardim, com aqueles infelizes que estavam sentados no teu banco. Você tem a mesma mania de pretensão do teu pai. Está claro. Filha de cangaceiro aprende a matar. Ficam impiedosos. Você deve estar habituada a dirigir ofensas aos outros. Vocês ricos vivem bajulando-se. Um rico não gosta de inimizar-se com outro rico, mas nós os pobres vocês não consideram. Vocês é quem predominam e selecionam as classes. Só porque podem frequentar os melhores teatros e os pobres vocês classificam de gente humilde... e existe cada quadrúpede rico!*

— *Oh! Paulo, você magoa-me! Por que é que você disse-me “Maria Clara Fagundes”?*

— *Porque eu tenho certeza que você não vai ter prazer de usar o meu nome. (Jesus, 1963. p. 70)*

A chegada a São Paulo e a transformação de Paulo Lemes, esses dois pontos da trama apontam para as drásticas mudanças que iriam acontecer na vida de Maria Clara, a protagonista não fazia ideia dos rumos que sua vida tomaria. O romance nesse momento muda de espaço, do interior para a capital, o bom moço mostra sua verdadeira face, a opressão de gênero na relação matrimonial se intensifica, e a jovem passará por experiências que demarcam também as temáticas de classe e raça, tratando de forma verossímil questões sociais como a miséria e a fome.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Carolina Maria de Jesus contraria todas as regras de seu tempo, era mulher, preta, pobre, semianalfabeta, mãe solteira, catadora de papel, que se tornou favelada, e escritora da realidade, como afirmou Clarice Lispector, e por isso talvez tenha sido preterida pelas editoras e leitores de seu tempo.

Carolina Maria de Jesus não escreveu apenas diários, escreveu poemas, romances, provérbios, peças teatrais, letras de música, etc., uma diversidade de gênero que apontam para a grandiosidade dessa escritora.

Os escritos de Carolina não são aleatórios, ao observamos a produção escrita publicada e ao tomarmos conhecimento da existência de um vasto acervo ainda inédito, percebemos a reafirmação do compromisso da autora para com a literatura, afinal o seu sonho era ser escritora.

*Pedaços da Fome* (1963), é uma narrativa com profundas questões para debates sobre gênero, raça e classe. Consideramos enfatizar às personagens do coronel Pedro Fagundes (pai da protagonista) e de Paulo Lemes (marido da protagonista) para observar questões do patriarcado e da opressão de gênero, constatando que a protagonista Maria Clara é a figura que mais padece com o autoritarismo e machismo de ambos.

Dessa maneira, Carolina Maria de Jesus, em seu romance *Pedaços da Fome* (1963), nos permite considerar a reafirmação de seu projeto literário, que para além das denúncias das mazelas sociais, figura dar voz aos silenciados de nossa história. Uma obra que merece ser divulgada e revisitada por seu valor histórico, sociológico e literário, é preciso ecoarmos a voz de Carolina Maria de Jesus para que esta não seja mais preterida pela historiografia literária brasileira, e nem diminuída apenas a escritora de diários.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arruda, A.A. (2015). *Carolina Maria de Jesus: projeto literário e edição crítica de um romance inédito* (Tese de Doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais).

Bourdieu, P. (2007). *A dominação masculina* (5.ª ed.). Bertrand Brasil.

Fernandez, R. (2015). *Processo Criativo nos Manuscritos do Espólio Literário de Carolina Maria De Jesus* (Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas — UNICAMP).



Gonzalez, L. (2011). *Por um feminismo afro-latino*. In *Caderno de formação política do círculo Palmarino* (1, pp. 12–21). Batalha de Ideias.

[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/271077/mod\\_resource/content/1/Por%20um%20feminismo%20Afro-latino-americano.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/271077/mod_resource/content/1/Por%20um%20feminismo%20Afro-latino-americano.pdf)

Hollanda, H. B. de (Ed.). (2018). *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade* (2.ª ed.). Companhia das Letras.

Jesus, C. M. de. (1963). *Pedaços da fome*. Águila Ltda.

Lauretis, T. de. (1994). A tecnologia do gênero. In H. B. Hollanda (Ed.), *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rocco.

Perrot, M. (2017). *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros* (7.ª ed.). Paz e Terra.

Ribeiro, R. D. (2021). *Feminismo: O que as feministas querem* (1.ª ed.). Feminismo Literário.

Saffioti, H. I. B. (2004). *Gênero, patriarcado, violência*. Editora Fundação Perseu Abramo.

Saffioti, H. I. B. (2013). *A Mulher na Sociedade de Classes: mito e realidade*. Expressão Popular.

#### DECLARAÇÃO ÉTICA

**CONFLITO DE INTERESSE:** Nada a declarar. **FINANCIAMENTO:** Nada a declarar. **REVISÃO POR PARES:** Dupla revisão anônima por pares.



Todo o conteúdo do NAUS — REVISTA LUSÓFONA DE ESTUDOS CULTURAIS E COMUNICACIONAIS é licenciado sob Creative Commons, a menos que especificado de outra forma e em conteúdo recuperado de outras fontes bibliográficas.





## “MEDITAÇÕES”: REFLEXÕES SOBRE AS CRÔNICAS DE ANA PLÁCIDO ESCRITAS NO CÁRCERE

### “MEDITATIONS”: REFLECTIONS ON ANA PLÁCIDO’S CHRONICLES WRITTEN IN PRISON

[10.29073/naus.v6i2.805](https://doi.org/10.29073/naus.v6i2.805)

RECEÇÃO: 23 de novembro de 2023.

APROVAÇÃO: 29 de novembro de 2023.

PUBLICAÇÃO: 28 de dezembro de 2023.

AUTOR/A 1: Conceição Flores , Universidade Potiguar, Brasil, [conflores.natal@gmail.com](mailto:conflores.natal@gmail.com).

AUTOR/A 2: Fabio da Silva , Universidade Federal Rural de Pernambuco, Brasil, [famamario@gmail.com](mailto:famamario@gmail.com).

#### RESUMO

Ana Plácido (1831–1895) e Camilo Castelo Branco (1825–1890) ficaram estigmatizados pelo escândalo de adultério ocorrido na sociedade portuguesa oitocentista. Condenados e presos na Cadeia da Relação do Porto, ela a 6 de junho de 1860, ele a 1 de outubro de 1860, foram absolvidos e soltos em 16 de outubro de 1861. Nesse período, escreveram obras que testemunham as agruras do cárcere: Camilo Castelo Branco, *Memórias do cárcere* (1862), Ana Plácido, *Luz coada por ferros* (1863). Este ensaio toma como objeto de estudo “Meditações”, conjunto de crônicas que integra a obra *Luz coada por ferros* de Ana Plácido, a fim de refletir sobre a sua biografia, focalizando as dores e anseios da autora patentes nas crônicas. A escritora demonstra ter uma visão à frente do seu tempo sobre a condição da mulher, bem como uma coragem inusitada para uma senhora do seu tempo, ao expor-se perante a sociedade patriarcal portuguesa e apontar a hipocrisia social vigente.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ana Plácido; Autobiografia; Crítica Social; *Luz Coada por Ferros*; “Meditações”.

#### ABSTRACT

Ana Plácido (1831–1895) and Camilo Castelo Branco (1825–1890) were stigmatized by the adultery scandal that occurred in nineteenth-century Portuguese society. Convicted and imprisoned in the Porto Prison, she on June 6, 1860, he on October 1, 1860, they were acquitted and released on October 16, 1861. During this period, they wrote works that testify to the hardships of prison: Camilo Castelo Branco, *Memórias do Cárcere* (1862), Ana Plácido, *Luz coada por ferros* (1863). This essay takes as its object of study “Meditações”, a set of chronicles that integrate the work *Luz coada por ferros* by Ana Plácido, in order to reflect on her biography, focusing on the pains and desires of the author evident in the chronicles. The writer demonstrates that she has a vision ahead of her time regarding the condition of women, as well as an unusual courage for a lady of her time, when exposing herself to the patriarchal Portuguese society and pointing out the current social hypocrisy.

**KEYWORDS:** Ana Plácido; Autobiography; *Luz Coada por Ferros*; “Meditations”; Social Criticism.



*Escrevo isto como mulher para as mulheres.*

*(Cixous, 2017, p. 129).*

Ana Plácido (1831–1895) e Camilo Castelo Branco (1825–1890) protagonizaram um adultério que escandalizou a sociedade portuguesa oitocentista. Romances célebres do século XIX<sup>1</sup> eternizaram o adultério feminino, estigmatizando a mulher que sucumbe ao amor e abandona o marido. O caso de Ana Plácido e Camilo, como tantos outros, resultou do matrimônio burguês, “casamento-venda” (Macedo & Amaral, 2005, p. 170), arranjado pelas famílias com objetivos financeiros. Ana Plácido, por pressão direta do pai,<sup>2</sup> casou em 28 de setembro de 1850, no dia seguinte a completar dezenove anos (cf. Natária, 2008), com Pinheiro Alves, um rico comerciante do Porto, que regressara do Brasil, bem mais velho. Sobre a celebração desse casamento, Manuel Teles esclarece:

*[...] a jovem Ana Plácido casaria, em envergonhada cerimónia íntima, na expressamente alugada para o efeito Quinta de Vilar d’Allen, na saída do Porto para Valbom. O noivo, Manuel Pinheiro Alves, um ‘brasileiro’ de quarenta e três anos, comparsa de seu pai no negócio dos fretes marítimos, terá obtido as primícias das suas dezenove primaveras, segundo Camilo insinua e António Aires confirmará, em troca de socorro financeiro ao pai da noiva, que se encontraria em grandes embaraços financeiros (Teles, 2008, p. 49).*

Antes do casamento, Ana Plácido já estava enamorada de Camilo Castelo Branco, que conhecera num baile, encontro que ela irá narrar em “Meditações”. Nove anos após o casamento com Pinheiro Alves, em 1859 — o casal já tinha um filho, Manuel Augusto Plácido Pinheiro Alves<sup>3</sup> (1858–1877) — Ana Plácido foge para ir viver com Camilo. O marido instaurou um processo por adultério, baseado num relato de um familiar da acusada. Andaram foragidos, mas acabaram por se entregar à justiça. Ela, a 6 de junho de 1860, ele, a 1 de outubro de 1860, tendo ficado presos na Cadeia da Relação do Porto, sendo absolvidos e soltos a 16 de outubro de 1861.

Camilo já era um conhecido escritor quando foi preso e na cadeia escreveu alguns dos seus livros célebres, como, por exemplo, o consagrado *Amor de perdição* (1862) e *Memórias do cárcere* (1862). Por seu turno, Ana Plácido também produz diversos textos enquanto esteve encarcerada e os reuniu em *Luz coada por ferros*, publicado em 1863. Assim, *Memórias do cárcere* e *Luz coada por ferros*<sup>4</sup> registram a visão que os autores tinham sobre as vivências entre as grades e como as transformaram em narrativas: Ana Plácido, centrada mais numa experiência autobiográfica emocional, escreveu novelas, contos, meditações (espécie de crônicas que relatam as suas opiniões e sentimentos, geralmente associados a injustiças); Camilo relatou histórias que escutava dos prisioneiros, geralmente em torno do tema amoroso, tentando não falar de si, mas acabando por escolher narrativas com enlacs amorosos tão fortes quanto o seu e o de sua amada.

Este ensaio visa refletir sobre a biografia da autora, dores e anseios expressos em “Meditações”, conjunto de sete crônicas que integram *Luz coada por ferros*. Ana Plácido, nas páginas introdutórias do livro, dedicadas à memória da irmã Maria José Plácido, afirma que “grande parte destes escritos nasceram na calamitosa época do cárcere e do

---

<sup>1</sup> Entre esses romances estão: *Madame Bovary* (1857) de Flaubert, *Anna Karinine* (1875–77) de Tolstói, *O primo Basílio* (1878) de Eça de Queiroz.

<sup>2</sup> Carlota Pedro relembra que tal prática, dos casamentos arranjados e baseados em jogos de interesse, era comum na sociedade burguesa oitocentista: “O casamento nas classes mais abastadas deveria decorrer em condições de lhes garantir a riqueza, mesmo que contrariando possíveis inclinações amorosas das raparigas. A maior aspiração dos pais correspondia à escolha do noivo ideal, pelo que era fundamental que a educação feminina cultivasse ou sublinhasse os principais encantos inerentes à condição feminina” (Pedro, 2006, p. 61).

<sup>3</sup> Alguns biógrafos suspeitam que essa criança seria fruto do relacionamento extraconjugal com Camilo.

<sup>4</sup> *Luz coada por ferros* possui nove narrativas e, em sua maioria, “apresenta estórias de imposições amorosas, casamentos impostos e arranjados, uniões que se realizam visando o sistema econômico e interesses familiares, jogo social no qual a mulher predomina como vítima” (Silva, 2020a, p. 48).



escárnio de meus algozes, nunca saciados das torturas que me infligiram.” (1995, p. V). As palavras da autora mostram o sofrimento moral que ela sofreu nesse período, sem adentrar em detalhes do ambiente prisional. Contudo, por meio das *Memórias do cárcere*, Camilo descreve que o lugar onde estavam presos como insalubre e lúgubre:

*[...] o ar glacial e pestilento, [...] as paredes pegajosas de humidade, [...] as abóbodas profundas e esfumeadas dos corredores, [...] pessoas de má sombra, e olhar desconfiado. [...] Às nove horas da noite, correram os guardas os ferrolhos. [...] Tinha adormecido às quatro horas, quando as sentinelas cessam de bradar o alerta, que rompe em oito vozes, puxadas de quarto em quarto de hora. Às cinco horas despertou-me o estrépito dos ferrolhos de muitas portas e também da minha que se abriam. [...] A horas de jantar, entrou o guarda a bater os ferros da minha janela. (1983, p. 51, 55, 56).*

A escrita foi, portanto, uma forma de resistência encontrada pelo casal para (sobre)viver naquelas condições. Ana Plácido e Camilo Castelo Branco estavam presos em celas individuais na Cadeia de Relação do Porto. Mas salvo as poucas linhas que transcrevemos, não encontramos notas autobiográficas em *Memórias do cárcere*. Podemos inferir como o sofrimento moral era intensificado pelo sofrimento físico que o ritual carcerário impunha aos prisioneiros e pelas condições deploráveis que impressionaram D. Pedro V quando visitou Camilo na cadeia, tendo, por isso, posteriormente, mandado fazer obras naquele espaço.

Lembremo-nos que Júlio César Machado, conhecido escritor e folhetinista, que ia a cadeia visitar o casal, é convidado a fazer a introdução de *Luz coada por ferros*. Afirmar assim o crítico sobre a obra placidiana:

*Não sabe talvez a autora deste livro, que estamos num país em que a primeira coisa que uma senhora de talento tem que fazer-se perdoar, é o seu talento mesmo. É tão cómodo dispensar-se uma pessoa de ter espírito, que os sensorões nacionais formaram uma seita para castigar os que o têm.; entre os homens a forma de punir o talento é desviá-lo dos destinos públicos, não lhe recompensar o heroísmo da luta, e, depois de o desdenhar, caluniá-lo um dia; entre as senhoras o que usa, é espalhar o boato de que a sua superioridade não as deixa atender a mais do que ao egoísmo e à vaidade, sem consentir nunca que as domine a veemência de sentimentos, que formam o condão e a sorte da mulher.*

*Não perdoam facilmente, essas a que os jornais do gênero chamam no dia imediato ao baile “rainhas da festa”, que uma entre elas, tão formosa como elas, como elas tão senhora, se permita além de conversar, sorrir, amar, dançar, — pensar! As mães indicam-na às meninas como perigosa, os burgueses evitam olhá-la, os noivos temem-se, e os tolos, que andam em maioria, dizem consigo que uma senhora que tem espírito é uma senhora que se afasta do seu fim, e que eles não se acham preparados, de um dia para o outro, a conversar num baile com uma senhora que pensa, porque vão a um baile para se distraírem, e não para terem trabalho (1995, p. VI, VII)*

O que Machado expõe é a misoginia em relação ao trabalho literário das escritoras e aponta para o caráter inovador da escrita placidiana. A mulher que não cumpre os cânones oficiais estabelecidos pela sociedade poderia ser difamada, pois estaria agindo por “egoísmo e vaidade” e não se submeteria “à veemência dos sentimentos”, que seriam “o condão e a sorte da mulher”. Estigmatizada como “perigosa” pelas outras mulheres, “temida” pelos pretendentes, a “mulher de talento” arriscava a sua reputação social e moral numa sociedade provinciana e mesquinha que lhe determinava somente o papel de mera espectadora. Ousar tornar-se partícipe da cultura era aventurar-se por um território dominado pelos homens e estar sujeita à maledicência pública. Evidentemente, nas entrelinhas do discurso de Machado está a defesa de Ana Plácido, conhecida como mulher adúltera pela sociedade.

Júlio César Machado refere-se à desconfiança em relação aos escritos placidianos, falando dos boatos que corriam acerca da autora:



*Por isso, o que há para estranhar em que de um talento tão delicado e grave como o da autora de Luz coada por ferros se tenham arreçado uns, desconfiado outros, e alguns espalhado rumores na intenção de pôr em dúvida se devesse ela própria, ela senhora, ela portuguesa, ela que passou no mundo sem ninguém lhe observar nunca ares de literata e ridículos de preciosa, desastroso distintivo das musas nacionais, se é ela realmente, ela sozinha quem escreve os artigos que a Revista contemporânea tem ufanamente publicado com as iniciais de A. A.?! (1995, p. VIII).*

O escritor também relata os rumores dos que suspeitavam ver semelhanças de estilo entre “o elegante romancista” e a autora, chegando a afirmar: “mas o que há direito a esperar, é que não confundam o estilo que se assemelha com o estilo que lhe serve de norma, por mais parecidos que sejam.” (1995, p. XI). Mais à frente, retoma a defesa, referindo que “a um homem de letras [...] não lhe é permitido hesitar um momento em reconhecer no estilo da senhora D. Ana Augusta uma fisionomia, que, embora semelhante à de outro nas feições, sensivelmente se discrimina no todo.” (1995, p. XII).

Finaliza a introdução, advertindo os leitores e as leitoras a não procurarem nos enredos só “os segredos dessa triste existência” nem tampouco “o mesmo tipo de heroína, como se a autora estivesse sempre em modelo para os seus desenhos”, pois:

*Um dos melhores merecimentos deste livro é justamente o de se conhecer no entusiasmo da paixão, na veemência das apóstrofes, depois no tom resignado das almas superiores mas infelizes, em pequenos toques de estilo, na serenidade de algumas queixas, no perfume de afetuosa sensibilidade epistolar, a inteligência subtil e mimosa, que está mesmo revelando o sentimento feminil. (1995, p. XIII).*

Não podemos perder de vista que essa introdução foi redigida por um escritor português da segunda metade do século XIX. Lendo o texto, fica subentendido que parece estarmos perante uma antecipação das formulações de Julia Kristeva em relação ao labor literário feminino, que considera o texto escrito por mulheres como “jogo, trabalho, produção, prática” que se estabelece a partir de “um jogo interdiálético: a instância ‘semiótica’ (a pulsional; a feminina-maternal) e a instância ‘simbólica’ (a normativa, a masculina-paternal)” (apud Richard, 1990, p. 47). Isso significa que Júlio César Machado parece ter compreendido bem o texto de Ana Plácido, pois aponta tanto para uma filiação masculina, camiliana, quanto para uma linhagem da instância autoral feminina inovadora.

Ana Plácido, movida pelo desejo de utilizar a escrita como forma de refutar as injustiças sofridas e de afirmar todas as desvantagens sociais contra as mulheres, antecipa corajosamente o chamado de Cixous. Como afirma a feminista francesa:

*É escrevendo, de e para a mulher, e assumindo o desafio do discurso governado pelo falo, que a mulher irá afirmar e ocupar outro lugar diferente daquele que foi reservado, em e pelo símbolo, ou seja o silêncio. (Cixous, 2017, p. 137).*

O “desafio do discurso” foi enfrentado por Ana Plácido nos tempos difíceis do cárcere. Ela ousou romper o silêncio, deixando nas suas “Meditações” crônicas do seu sofrimento, expondo-se perante a sociedade patriarcal oitocentista. Esses textos, numerados de I ao VII, têm cariz autobiográfico, como nos explica a nota de rodapé de Gonçalves de Bastos, que informa tratar-se do relato de uma “infeliz senhora” que viveu as amarguras do cárcere, razão pela qual a sua alma lhe pediu “ensaios de inteligência que lhe prometessem para o futuro trabalhos de mais fôlego e mais segura garantia à sua substância” (1995, p. 62). Revela-se, assim, o caráter experimental dessa sua escritura inicial, bem como a alusão a ser esse o ofício almejado pela autora como meio de obter algum rendimento por seu labor, além de enfatizar que ela escreve “porque o escrever lhe é um desafogo às lágrimas” (1995, p. 62).



Encarcerada, Ana Plácido estava com o filho e uma empregada, numa cela individual, cercada por livros, o que lhe permitiu escrever. Camilo Castelo Branco é quem nos dá essa informação ao narrar a cena do encontro entre D. Pedro V e Ana Plácido e, embora omita o nome da senhora, o leitor sabe a quem ele se refere com os três asteriscos representativos do nome Ana: “— Saberá Vossa Majestade — disse o carcereiro — que é o quarto da Sr.<sup>a</sup> D. \*\*\*./ O rei entrou, e a senhora foi chamada do corredor onde tinha o seu asilo de trabalho./ Com a senhora veio um menino nos braços de sua ama.” (1983, vol. II, p. 123).

Escrito no “seu asilo de trabalho”, o texto “Meditações” é dirigido à sociedade e serve também como um exame de autoconsciência e autorreflexão, configurando-se como uma narrativa de memórias pessoais e de denúncia dos padrões morais. A narradora desafia a sociedade, “já que pois acolhes, ó mundo, a infâmia com brandura, aceita agora a impiedade que só tu fazes.” (1995, p. 62). Quais seriam as “impiedades” que o mundo infligia? A primeira delas, o despotismo paterno que firmava contratos nupciais, visando as vantagens econômicas, assegurando o futuro das filhas. Ana Plácido escreve: “trespassam-te a um homem repulsivo, quando mal conheces a magnitude do sacrifício e o valor da mercancia. [...] [pois] a cobiça previdente de um pai cuidadoso em demasia no porvir de seus filhos” (1995, p. 63) torna a mulher mera mercadoria disponível. Uma das palavras chama, em especial, a nossa atenção: o verbo trespassar. De uso comum na linguagem comercial, designa a venda de um comércio, não a venda do imóvel, ou seja, o dono do imóvel continua sendo o proprietário; por outro lado, trespassar significa também penetrar. A autora tem plena consciência que seu pai a “vendeu”, porém continuou dona de seu próprio corpo, já de posse pelo “comprador”. É essa lucidez que entra em conflito com os padrões morais e a faz cair na autocomiseração, nas invectivas contra a religião:

*Ó religião, tu abres os braços para esmagar os crédulos que te fantasiaram um refúgio no desvalimento. Ao primeiro toque do infortúnio, cais alquebrada sob o peso da tua gélida inércia. A teu lado erguem-se triunfais o crime e o roubo; e a impiedade, galardoada pelas felicidades da vida, é um desmentido à tua legenda do amor ao próximo...*

*Perdão e misericórdia para a infeliz, Senhor!*

*Acaso! Tu não podes ser Deus!... (1995, p. 65)*

Ana Plácido mostra a sua indignação e revolta contra a hipocrisia social que, em nome da religião, acolhe ladrões e criminosos e pune os amantes. Ou seja: “Ao mesmo tempo em que tece uma crítica à religião, os seus textos ficcionais não abandonam o seu carácter devocional, visto que espera a justiça divina e não a social (que tanto critica nos seus textos)” (Silva, 2022, p. 116). Movida pelas memórias, ela narra o desabrochar da paixão e o ambiente romanesco onde ocorreu o primeiro encontro com Camilo:

*Em uma sala de baile, no meio do esplendor das luzes e do aroma de mil vasos entumescidos de flores, uns olhos disseram-me ao coração “vive” — um sorriso fez-me estremecer todas as fibras que estavam intactas. [...] Os anos correram morosos na tempestade; a vereda oscilou em vulcânicas convulsões; mas esta visão primeira do amanhecer, aquele olhar caído em seio virgem, jamais pôde ser esquecido!... (1995, p. 88).*

A narradora rememora romanticamente o baile onde o seu olhar se cruzou, pela primeira vez, com o de Camilo. Foi um *coup de foudre* que marcou a vida dos amantes para sempre. Como os romances que o Romantismo eternizou, aquele seria um amor pautado por vários incidentes. A protagonista considerava-se “vítima dos cálculos e da ambição” (1995, p. 89) de seu pai e de Pinheiro Alves com quem era casada, mas encarava o seu martírio, afirmando “Venha tudo, que tudo sofrerei por ti, e resignada!” (1995, p. 89). O texto vai oscilando entre a esperança e o desalento da narradora que ora divide com o leitor o encontro com o amado: “Aquele ser ideal, que eu alindava com as perfeições dos querubins, estava lá, era ele, reconheci-o com os olhos fechados. Senti-me ébria de um gozo suavíssimo, compreendi enfim o mistério das imponderáveis alegrias de nos sentirmos viver em duplicado.” (1995,



p. 108), ora narra o que a irmã Maria José, a quem o livro é dedicado, profetizou: “Luz e trevas, glória e martírio” (1995, p. 109), antecipação do doloroso calvário percorrido pelos amantes.

As “Meditações” são pautadas pelo tom confessional e angustiado da narradora, mas chama a nossa atenção a consciência que ela tem de se saber mulher e de pretender mudar a sua trajetória através da literatura. É como se ecoasse premonitoriamente no seu pensamento a convocatória de Cixous: “A mulher precisa se colocar no texto — como no mundo e na história — através de seu próprio movimento.” (2017, p. 129). E Ana Plácido parece ter se preparado para esse “movimento” por meio do seu vasto leque de leituras, que vão da Bíblia à prosa doutrinária, da poesia aos romances. A prosa do Padre Manuel Bernardes, do Padre Francisco de Sousa e de Frei Luís de Sousa é conhecida por Ana Plácido que usa epígrafes dos dois últimos. Quanto a Manuel Bernardes, é Júlio César Machado quem nos diz que ela já o fizera ler a *Nova Floresta* e ter sido por ela apresentado aos “seiscentistas do seu conhecimento” (1995, p. XI), entre eles, D. Francisco Manuel de Melo.

A paixão placidiana pela leitura é declarada. Ela confessa sentir-se “endoidecer de amores, pelo autor de *Os Lusíadas*, por Garrett e tantos outros nomes ilustres”. Declara que aguarda “sedenta e faminta cada nova criação de Alexandre Herculano, Mendes Leal e Castilho” (1995, p. 86). Afirma que essa plêiade é a “única que engrandece este Portugal, que busca esmagar-lhes o talento, e tão mal preza seus filhos” (1995, p. 87). Apesar de omitir o nome de Camilo, sente-se a sua presença através da ironia latente em “este Portugal que tão mal preza seus filhos”, pois ele já era um escritor de prestígio quando foi preso. Quanto a escritores estrangeiros, Ana Plácido cita: Racine, André Chenier, Wieland, Chateaubriand, Lamartine, Victor Hugo, Balzac, Xavier de Maistre e Alphonse Karre. Também menciona autoras: Rosely de Lorgues, Mme de Staël, Georges Sand. Em relação às portuguesas, refere-se à Marquesa de Alorna e a Catarina Balsemão. Podemos ver que as suas leituras vão desde os clássicos até os seus contemporâneos, o que permite traçar um perfil de leitora culta e atualizada, que também lia fluentemente em francês. Por isso, Fabio Mario da Silva afirma que:

*Tais referências revelam uma abrangência de leituras de romances de costume, românticos, clássicos renascentistas, autores estrangeiros consagrados e obras de índole religiosa, principalmente a Bíblia Sagrada, fontes as quais, ao que tudo indica, são as principais referências de formação cultural da autora.*  
(2022, p. 36)

Façamos uma pausa para determo-nos no título escolhido por Ana Plácido para falar de si: “meditações”. Do latim, *meditatio, onis* significa “preparação, prática, exercício, trabalho, estudo” (Torrinha, 1945), comportando também o sentido mais conhecido de meditação, reflexão. Na nossa língua, associamos, via de regra, essa palavra ao campo religioso ou filosófico. Vislumbra-se, no entanto, que Ana Plácido tem uma intenção clara ao intitular o conjunto de crônicas de “Meditações”, ou seja, pretende que sejam um “laboratório” do exercício da escrita. E mais à frente, escreve: “Hoje, quando os meus verdugos me supõem dias terríveis de desesperança e amargura, eu digo à alma que suba, à inteligência que se ilumine, e de pronto uma chama misteriosa me aclara esta difícil ascensão.” (1995, p. 90). Quando poderíamos supor, num primeiro impulso, que Ana Plácido estaria recorrendo à religião para enfrentar os sofrimentos, esclarece: “entrego-me ao idealismo vago e indefinido, e encontro um mito só meu.” (1995, p. 91). Qual seria esse mito todo seu, “um centro luminoso”, entrevisto nas trevas do cárcere, que a deixa “febril” (1995, p. 91) e a encoraja a sofrer pacientemente? O “mito todo seu”, o “centro luminoso” é a literatura. Não só a literatura por meio da leitura, mas pelo fazer literário.

Na sua lucidez e modernidade, Ana Plácido conclama as “mulheres de Portugal” a pôr fim à “inatividade”, a se desligarem “de certas apreensões, procurando no livro e no estudo dos bons mestres um refrigério para os tristonhos dias da velhice” (1995, p. 91). As “apreensões” seriam, provavelmente, o preconceito que a mulher instruída enfrentava na sociedade e a velhice, pois por volta dos cinquenta anos a mulher já era considerada idosa. Esse é um conselho que ela dá às suas leitoras e para si mesma reserva outra missão:



*Sei que não podemos aspirar a um nome distinto como o de madame Staël, ou Georges Sand. A estas dotou-as a subtileza do engenho, a grandeza do gênio, a vivacidade sublime que não possuímos desde que a marquesa de Alorna, e Catarina Balsemão passaram sem herdeiras. Não dêmos ao homem a fácil vitória da nossa inércia. Entremos desassombradas nesse trilho em que os mesmos espinhos nos fazem esquecer outras dores. (1995, p. 91, 92).*

Ana Plácido tem plena consciência dos limites impostos pela sociedade, afirma que é “fraca porque [...] mulher, pobre, oprimida pela inveja e pelo ódio” (1995, p. 102), mesmo assim afirma que “não sucumbirá”. A narradora refuta, assim, a sua “inércia” diante da condição de inferioridade imposta, como sabemos, culturalmente às mulheres. Por isso, ao assumir a “debilidade feminina”, estereótipo muito em voga em pleno século XIX, reproduzido na literatura romanesca, “Ana Plácido questiona também quando essa “debilidade” feminina (associada à força física e à lógica) pode se configurar como uma mais valia que permite acesso ao conhecimento e desenvolve a inteligência.” (Silva, 2022, p. 123).

Invocando o exemplo de autoras estrangeiras e portuguesas, convoca as mulheres a desafiar os preconceitos masculinos e romper a inércia em que se encontram. Por isso, Cláudia Pazos Alonso vê nessas considerações de Plácido uma tentativa de delinear uma genealogia feminina na literatura portuguesa:

*In other words, by paying tribute to her local predecessors (and their gift of genius), she tentatively envisaged the possibility of a Portuguese female genealogy based on past creative achievements. It logically followed that, given that Portugal had produced gifted women writers in the recent past, there was no reason why there could not be more of the same calibre in the near future. This leads Plácido to rehearse the idea that there could be a new generation of Portuguese female writers and, moreover, that she might lead the way. (2020, p. 68).*

As mulheres foram educadas durante séculos para serem apenas boas esposas e boas mães de família, a perspectiva dessas mulheres burguesas era a de gerir a casa e assegurar a continuidade da família, através de filhos que iriam herdar o patrimônio acumulado. A escrita e a literatura foram um feudo masculino abalado pelas pioneiras que romperam com o primado masculino. A história das mulheres mostra casos como o de Ana Plácido, de escritoras que nos legaram seus textos, nos quais podemos acompanhar as ousadias femininas do passado que abriram caminho para as mulheres do presente.

“Escrevo isto como mulher para as mulheres” (Cixous, 2017, p. 129) são as palavras da epígrafe que encima este ensaio e parecem ter sido escritas pela corajosa Ana Plácido que, nas “Meditações”, expõe o sofrimento, divide a infelicidade e as suas ambições com os leitores e suas leitoras, esperando adesão das mulheres à literatura. Ou seja, o que se deixa antever em “Meditações” é que ao narrar o aprisionamento, seja ele o físico ou o psíquico, ficcionando fatos da vida, filosofando sobre as condutas sociais, resgatando imagens memorialísticas:

*é repensar a sua condição feminina e, ao mesmo tempo, discretamente, afrontar a sociedade patriarcal. Esse afrontamento contra as injustiças, que a autora vê como consequência de uma burguesia hipócrita e sem escrúpulos, é uma defesa não apenas dos seus sofrimentos, mas também das mulheres, quando defende a instrução feminina como acesso à iluminação (conhecimento) para um mundo além do espaço privado da casa. (Silva, 2020b, p. 142)*

Assim, as crônicas de “Meditações” encontramos a dicotomia entre “liberdade” e “aprisionamento” através de uma escrita que quer falar das injustiças sofridas. Por fim, lembremo-nos que Ana Plácido trabalhou incansavelmente durante toda a vida, fosse publicando com seu nome, ou usando os pseudônimos masculinos Gastão Vidal e Lopo de Souza ou ainda escrevendo anonimamente. Publicou em periódicos da época poemas e novelas, tendo feito



inúmeras traduções. Além disso, fez o trabalho invisível de colaboradora fiel de Camilo que, acometido de cegueira, contou com o seu permanente auxílio e dedicação.

Passado mais de um século, as histórias da Literatura Portuguesa insistem em deixar a maioria das escritoras na invisibilidade ou registrando em poucas linhas ou em notas de rodapé seus nomes e atividades literárias. É, pois, graças aos estudos de gênero que autoras do passa do, como Ana Plácido, têm sido resgatadas do limbo da história e inscritas em antologias e dicionários de pesquisadores que se dedicam à história da escrita de autoria feminina.

### REFERÊNCIAS

- Alonso, C. P. (2020). *Francisca Wood and Nineteenth-Century Periodical Culture Pressing for Change*. Legenda.
- Castelo Branco, C. (1983). *Memórias do cárcere* (Vol. I e II). Mem Martins: Europa-América.
- Cixous, H. (2017). O riso da Medusa. In I. Brandão et al. (Eds.), *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970–2010)* (L. E. de F. Calado Deplagne, Trad.) (pp. 129–155). EDUFAL; Editora da UFSC.
- Macedo, A. G., & Amara, A. L. (Eds.). (2005). *Dicionário da crítica feminista*. Edições Afrontamento.
- Machado, J. C. (1862). *Scenas da minha terra*. Edição José Maria Correa Seabra.
- Natária, A. (2008). *Portuguesas com história — século XIX*. Círculo de Leitores.
- Pedro, C. M. C. A. (2006). *Educação feminina no século XIX em Portugal: em busca de uma consciência* (Tese de mestrado). Universidade de Lisboa.
- Plácido, A. A. (1995). *Luz coada por ferros*. (Ed. fac-similar da 1.ª edição de 1863). Lello & Irmão Editores; Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão.
- Richards, N. (1990). De la literatura de mujeres a la textualidad femenina. In C. Berenguer & E. Ortega (Eds.), *Escribir en los bordes* (pp. 39–101). Editorial de mujeres cuarto propio.
- Silva, F. M. da. (2022). *Ana Plácido e as representações do feminino no século XIX*. Tavares & Tavares. (Prefácio de C. P. Alonso)
- Silva, F. M. da. (2020a). Notas de reflexão sobre *Luz coada por ferros*, a obra de estreia de Ana Plácido. In A. M. Mendes, F. M. da Silva, & I. C. S. Barroca (Eds.), *Literatura e resistência: corporeidade, gênero e decolonialidade* (pp. 48–61). Avant Garde Edições.
- Silva, F. M. (2020b). “Entre a Luz e a escuridão. Uma leitura das ‘Meditações’, de Ana Plácido”. *Revista Todas as Musas*, 12(1), 137–144. Disponível em [https://www.todasasmusas.com.br/23Fabio\\_Mario.pdf](https://www.todasasmusas.com.br/23Fabio_Mario.pdf)
- Teles, M. T. (2008). *Camilo e Ana Plácido. Episódios ignorados da célebre paixão romântica*. Edições Caixotim.

### DECLARAÇÃO ÉTICA

**CONFLITO DE INTERESSE:** Nada a declarar. **FINANCIAMENTO:** Nada a declarar. **REVISÃO POR PARES:** Dupla revisão anónima por pares.



Todo o conteúdo do NAUS — REVISTA LUSÓFONA DE ESTUDOS CULTURAIS E COMUNICACIONAIS é licenciado sob Creative Commons, a menos que especificado de outra forma e em conteúdo recuperado de outras fontes bibliográficas.




## ANA PLÁCIDO E AS REPRESENTAÇÕES DO FEMININO NO SÉCULO XIX, DE FABIO MARIO DA SILVA (2023)

[10.29073/naus.v6i2.845](https://doi.org/10.29073/naus.v6i2.845)

RECEÇÃO: 1 de dezembro de 2023.

APROVAÇÃO: 13 de dezembro de 2023.

PUBLICAÇÃO: 28 de dezembro de 2023.

AUTOR/A: Cátia Canedo , Universidade de Brasília, Brasil, [catia.canedo@hotmail.com](mailto:catia.canedo@hotmail.com).

Ana Plácido é uma escritora que viveu à margem do seu amante e cônjuge, Camilo Castelo Branco. Fernanda Cabral Dumas, ao lado de estudiosos camilianos, foi uma das primeiras críticas a pensar a obra de Plácido de maneira mais detalhada e acurada. Depois disso, seguiram-se muitos trabalhos individuais sobre a autora, como, por exemplo, os de Paulo Motta Oliveira, Cláudia Pazos Alonso, Adriana Mello Guimarães, Maria Eduarda Borges dos Santos, Conceição Flores e Andréia de Castro. Contudo, é a partir do livro de Fabio Mario da Silva, *Ana Plácido e as representações do feminino no século XIX*, e diversos artigos esparsos publicados pelo professor e pesquisador, que a obra da escritora tem vindo a ser analisada com mais assiduidade e com maior profundidade.

A obra publicada por Silva, resultado do seu pós-doutorado realizado na Universidade de Lisboa, sob supervisão do camiliano Ernesto Rodrigues, é dividida em três partes. Na primeira delas, são discutidos alguns problemas em torno da mulher, das leis que as desprestigiavam e dos estereótipos de gênero que ajudaram a criar diversos preconceitos sobre o labor intelectual feminino, contribuindo para uma prática de gênero que valida certas posturas de opressão e de violência contra as mulheres em oitocentos. Para Silva, Ana Plácido aborda essas opressões nos seus textos ficcionais, apesar de algumas vezes aceitar com resignação o fim fatídico das mulheres, mas alerta as suas leitoras como tão opressoras são a sociedade e os homens que regem as leis, pois mantêm as mulheres sob jugo. Fabio Mario da Silva conclui, sobre esse primeiro capítulo, o seguinte:

*Ser mulher (mãe, esposa e senhora do lar) e ser escritora no século XIX são perfis femininos que entram em conflito, porque violam os padrões de família e de feminilidade para a época. [...] Ana Plácido também fala [...] dos problemas de género e da desvantagem social, no mundo burguês, que as mulheres possuem em relação aos homens. (2023, p. 45–46).*

Já o segundo capítulo vai versar sobre a formação educacional de Plácido, os tipos de leituras que realizou, a sua formação cultural burguesa, com ênfase na aprendizagem de línguas e de normas de comportamento feminino. Nesse sentido, evoca-se a biografia da autora, no período que foi perseguida e encarcerada, o que lhe inspirou a escrever narrativas nas quais as suas personagens femininas acabam por estar em ambientes de clausura e de isolamento. Neste capítulo, é revelado, pela primeira vez na crítica placidiana, um conto intitulado “Visões” e a sua respectiva análise, na qual o pesquisador concluiu, ao notar laivos do (ultrar) romantismo:

*Ana Plácido, devido à sua formação religiosa burguesa e à influência dos escritores românticos, acaba por assumir, através da sua personagem do conto “Visões”, um posicionamento contrário aos filósofos racionalistas, não deixando de antever uma outra concepção de filósofo, baseada na sua visão romântica: a do que vê além da vida terrena, do senso comum, um acalento para a alma, na concepção cristã de vida eterna do espírito. (2023, p. 78)*

O terceiro e último capítulo trata da problemática do adultério e da separação, num século no qual não existia o divórcio, revelando a desvantagem das mulheres, pois a maioria das personagens placidianas vivem casamentos infelizes. Por isso, na obra de Plácido, as suas personagens femininas acabam mortas nos finais das narrativas, porque



o modelo social burguês não comporta um padrão que não seja da mulher casada (através, muitas vezes, de casamentos arranjados e forçados com homens mais velhos e ricos), honesta e subserviente. É também objeto de análise a estrutura patriarcal e de temas tabus que Plácido refere, mesmo que sucintamente em sua obra, como o assédio (em *Aurora*) e o estupro (num texto publicado em *Luz coada por ferros* e dirigido ao amigo jornalista Júlio César Machado). Não se deixa de refletir também sobre a cumplicidade feminina e o seu reverso, a rivalidade, geralmente desencadeada pela disputa amorosa. Em suma, a prefaciadora da obra, professora da Universidade de Oxford, Cláudia Pazos Alonso, ressalta a importância desse estudo: “o presente trabalho de Fabio Mario da Silva tem o inegável mérito de se focar inteiramente nela, desta forma, não só evitando o risco de dispersão excessiva, mas também trazendo à tona novas achegas para o entendimento de uma obra emblemática.” (2023, p. 12). Assim, Fabio Mario da Silva torna-se o principal nome quando se pensa em estudar e entender a obra de Ana Plácido e a condição feminina no século XIX, trazendo novos olhares e perspectivas atuais sobre o combate ao machismo e a violência, mesmo que simbólica, contra as mulheres.

### REFERÊNCIAS

Silva, F. M. da. (2023). *Ana Plácido e as representações do feminino no século XIX* (C. P. Alonso, Prefácio). EdUFRPE.

### DECLARAÇÃO ÉTICA

**CONFLITO DE INTERESSE:** Nada a declarar. **FINANCIAMENTO:** Nada a declarar.



Todo o conteúdo do NAUS — REVISTA LUSÓFONA DE ESTUDOS CULTURAIS E COMUNICACIONAIS é licenciado sob Creative Commons, a menos que especificado de outra forma e em conteúdo recuperado de outras fontes bibliográficas.



**ATOS NÃO SILENCIADORES: O AUDIOVISUAL COMO RECURSO E CRÍTICA SOCIAL.  
ENTREVISTA COM ROBERTA FERNANDES E RODRIGO CERQUEIRA**  
***NON-SILENCED ACTS: AUDIOVISUAL AS A RESOURCE AND SOCIAL CRITIQUE.***  
***INTERVIEW WITH ROBERTA FERNANDES AND RODRIGO CERQUEIRA***


[10.29073/naus.v6i2.870](https://doi.org/10.29073/naus.v6i2.870)

RECEÇÃO: 19 de dezembro de 2023.

APROVAÇÃO: 19 de dezembro de 2023.

PUBLICAÇÃO: 28 de dezembro de 2023.

AUTOR/A 1: Vanessa Cavalcanti , Universidade Federal da Bahia, Brasil, [vanessa.cavalcanti@ufba.br](mailto:vanessa.cavalcanti@ufba.br).

AUTOR/A 2: Ana Sani , Universidade Fernando Pessoa, Portugal, [anasani@ufp.edu.pt](mailto:anasani@ufp.edu.pt).

### NOTAS BIOGRÁFICAS

Roberta Fernandes — Jornalista e diretora de cinema, tem seu trabalho diretamente ligado a temas sociais. Foi vencedora do Grande Prêmio Canal Brasil de Curtas 2018 com “Se Você contar”, um filme sobre abuso sexual infantil que participou de festivais no Brasil e no exterior. Dirigiu também para a televisão os documentários “Congo Santo” e “Acerca da Pele”. Em 2023, estreou no cinema seu primeiro longa-metragem, Ato Final, um documentário sobre o feminicídio e com Prêmio LISBIFF 2023. Diretora da Andaluz Filmes — <http://www.andaluzfilmes.com.br/>

- ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-3069-8832>
- Email: [roberta@andaluzfilmes.com.br](mailto:roberta@andaluzfilmes.com.br)



Rodrigo Cerqueira — Jornalista, doutor em História e documentarista. Trabalhou como repórter do jornal O Globo entre 1999 e 2003, e como professor e pesquisador entre 2005 e 2017. Dirigiu as séries de TV “Relatos Ausentes” e “Sou Casaca”, exibidas no Canal Futura, e codirigiu os documentários “Congo Santo” e “Acerca da Pele”. Atuou como montador e produtor executivo em várias outras produções, incluindo o longa-metragem Ato Final. Diretor da Andaluz Filmes — <http://www.andaluzfilmes.com.br/>

- ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-6827-0719>
- Email: [rodrigo@andaluzfilmes.com.br](mailto:rodrigo@andaluzfilmes.com.br)



Ana Isabel Sani — Professora Associada com Agregação da Universidade Fernando Pessoa (UFP), Portugal. Título de Agregado em Estudos da Criança e Doutorada em Psicologia da Justiça pela Universidade do Minho (UM); Investigadora integrada no Centro de Investigação em Estudos da Criança na UM. Cooordenadora do Observatório Permanente Violência e Crime (OPVC) da UFP. Membro da Open Council of Europe Academic Networks (OCEAN). Desenvolve investigação nos temas da vitimação e proteção da criança. Os estudos centram-se no fenómeno da violência doméstica (crianças e mães) e a sua ligação ao apoio psicossocial (intervenção psicológica e de estruturas sociais de apoio), segurança (forças de policiais) e sistema de justiça (promoção e proteção da criança e justiça criminal).

- ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1776-2442>
- Email: [anasani@ufp.edu.pt](mailto:anasani@ufp.edu.pt)



Vanessa Ribeiro Simon Cavalcanti — Historiadora e professora universitária, com experiência de mais de trinta anos no campo da educação, estudos feministas e direitos humanos. Doutorado em Direitos Humanos e Relações Internacionais pela Universidade de León (Espanha) e estágios pós-doutorais em Humanidades pela Universidade de Salamanca, Espanha (CAPES e CNPq). Docente permanente ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo da Universidade Federal da Bahia. Integrante do Instituto de Sociologia da Universidade do Porto e no Centro de Investigação em Educação de Adultos e Intervenção Comunitária da Universidade do Algarve (Portugal).



ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-5689-8206>

Email: [vanessa.cavalcanti@ufba.br](mailto:vanessa.cavalcanti@ufba.br)



### PARA COMEÇO DE CONVERSA, UMA INTRODUÇÃO

Entre Salvador, Porto e Coimbra, Roberta Fernandes e Rodrigo Cerqueira foram acompanhados em lançamentos, atividades acadêmicas e percorrendo experiências. Novembro e dezembro assinalaram os tempos de maior intensidade e a entrevista objetiva captar justamente esse momento tão profícuo e percurso pós-produção, em fase de larga divulgação do documentário Ato Final (Andaluz Filmes, 2023) e da trajetória de premiação (Lisboa Indie Film Festival, LISBIFF 2023) e expansão de público do filme para além do brasileiro. A divulgação ocupou espaços universitários, como a Sessão fílmica e debate<sup>1</sup>, na Universidade Fernando Pessoa (Porto) e no Gender Work Series, na Universidade de Coimbra<sup>2</sup>.



FONTE: Sessão na Universidade Fernando Pessoa, dezembro de 2023.

Com ampla divulgação no Brasil, a dupla chegou a Portugal dentro do contexto festivo e de incentivo às novas produções (sejam nas modalidades de documentários, animações ou filmes experimentais) e celebração de artistas independentes. No intervalo de um mês — lançamentos com rodas de debates em várias cidades — e o reconhecimento em primeira mão no estrangeiro.

Com uma história em comum, dois jornalistas se reuniram com a intenção de contar histórias em imagens e tecer críticas sociais. Iniciada em 2016, a dupla fundou uma produtora (Andaluz Filmes) e tem como fundamentos de ação a tripé olhar, contar e transformar. As experiências utilizam linguagem audiovisual e convidam para um olhar



incomodado, de estranhamento e de troca de lugares. Afirmam que contam “histórias sobre coisas que talvez você conheça, mas nunca olhamos para elas como da última vez”.

O segundo estímulo (contar) também revela a noção de público ampliado, produzindo conteúdo em formatos, linguagens e telas. Para realização dessa premissa, o objetivo é convidar e provocar as pessoas “em todos os suportes que elas utilizam”, desde o uso aberto na internet até salas de cinemas ou mesmo nas televisões. “Ou o contrário. Ou só exista nos smartphones de quem nos segue nas redes sociais. Sendo uma boa história que mexeu com o nosso olhar, nós vamos querer contar”.

Por último, e não menos relevante, transformar e, por isso mesmo, diálogos como recursos basilares. Mencionam os dois o estímulo: “Saímos às ruas com nossos olhares inquietos para contar histórias que tirem as ideias do lugar em que elas costumam estar. Quando ligamos a câmera, não estamos apenas olhando o mundo, estamos interferindo nele”.

### SOBRE EXPERIÊNCIAS AUDIOVISUAIS

AIS e VRSC: Depois de curtas, entrar na linha documentário é uma passagem importante não só do ponto de vista profissional, mas também pessoal e fortalecimento de eixos temáticos de cariz mais social. Começamos, portanto, pelo “Ato Final” (2023, Andaluz Filmes). O que representa essa mudança de olhares, tempo e produção?

RF e RC: Do ponto de vista profissional, essa mudança marca um evidente aprimoramento, refletindo a formação que as experiências anteriores nos proporcionaram. Estamos construindo uma carreira que segue um curso bastante comum no meio audiovisual. Começamos com filmes pequenos, de baixo orçamento. Eles foram bem-sucedidos no mercado, o que possibilitou chegar a produzir este longa-metragem que é “Ato Final” (Documentário, 73 minutos, cor, 2023). Ao olharmos para essa sequência de trabalhos, percebemos que, mesmo não tendo sido algo planejado, pode-se ver um padrão a se construir. Se relaciona e tem a ver com nossa postura diante da realidade.

RF: Comecei a fazer documentário movida por inquietações de cunho social e tenho percebido que esse recorte temático se impõe a mim naturalmente ao longo dos anos. Compreendo, com isso, que a seleção de temas começa a fazer parte da minha maneira de fazer filmes, como eu questiono o que me cerca e como quero que meu trabalho contribua para mudar ou conservar o que vejo. O olhar sobre a realidade e o compromisso em transformá-la são elementos indissociáveis nos filmes que fazemos na produtora desde o primeiro, e agora já se pode ver que essa intenção está a se concretizar.



FONTE: Diretora Roberta Fernandes no set de filmagem Ato Final, 2023.

RF e RC: Do ponto de vista profissional, estamos a construir uma carreira, um portfólio. Não é comum começar com grandes produções porque é necessário ter conhecimento básico, abordagem técnica, entender como funciona o mercado e, além disso, ter recursos para o desenvolvimento de projetos. É muito difícil conseguir isso sem ter tido muito empenho anterior. Em geral, começamos com curtas-metragens, com pequenas participações em outros



trabalhos, para os poucos conseguir alcançar os maiores formatos. Isso abre caminhos para telefilmes e, consequentemente, longametragens. É muito difícil já começar fazendo longametragem. É possível, mas não é comum. Por isso, a marcação na mudança para esse formato é o caminho que fomos construindo.

RF: No meu caso, já tem algum tempo que trabalho com audiovisual e agora — depois de uma especialização — e de trabalho contínuo, consigo dirigir e produzir uma longa-metragem. Isso é fruto de uma caminhada, de um processo de amadurecimento dentro do mercado e profissionalismo também. Do ponto de vista pessoal, percebo que os temas sociais são os que me acompanham. São aqueles que me auxiliam, especialmente aqueles que foram elaborados com temática de direitos humanos e outras questões que são mazelas da sociedade. Essas escolhas mostram o meu lugar. Eu consigo compreender com isso não só a maneira como gosto de trabalhar, mas como quero trabalhar nos próximos projetos. Deste modo, sou movida por esses temas, mas não só isso. Vou percebendo como posso contribuir com esse motor. Tudo isso marca mesmo a compreensão do meu posicionamento no mercado e como eu vou pretendo desenvolver projetos e realizações futuras.

### UM ATO E NOVAS EXPERIÊNCIAS

AIS e VRSC: Tendo como enredo violências de gênero em sua forma mais extremada (feminicídios), como foi a escolha de narrar entre o ficcional e o real a partir de mulheres? Lançado em novembro último e já premiado em Portugal, qual foi objetivo principal dessa produção?

RF: No filme, desenvolvo o conceito de escalada da violência em relacionamentos íntimos que, na maior parte dos casos, é o que leva ao crime de feminicídio. Desenvolvo essa hipótese no documentário com auxílio de duas linhas narrativas: uma é feita no palco com atrizes profissionais (responsáveis por expressar a subjetividade das mulheres vítimas de relacionamentos abusivos); outra é construída com a participação de mulheres sobreviventes de tentativas de feminicídio e vítimas de violência doméstica. Essas últimas contam histórias reais e apresentam em seus relatos a progressão da violência em relacionamentos abusivos.

Com essas duas linhas, tentamos lançar luz sobre o crime cometido contra mulheres por questão de gênero e, com isso, questionar a estrutura e o comportamento social machista que mata mulheres todos os dias. O filme busca uma comunicação direta com o público. Quem sai da sessão não tem dúvidas da razão pela qual mulheres são mortas por seus parceiros.



FONTE: Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. [https://ces.uc.pt/imagens/44206\\_cartaz -  
Conversa feminista com Roberta Fernandes e Vanessa Cavalcanti - web .jpg](https://ces.uc.pt/imagens/44206_cartaz_-_Conversa_feminista_com_Roberta_Fernandes_e_Vanessa_Cavalcanti_-_web_.jpg)



## CIRCULANDO SABERES: O REGRESSO TAMBÉM ÀS UNIVERSIDADES

Muitas foram as experiências de viés acadêmico-universitário e aqui gostaríamos de destacar o intercâmbio realizado na Universidade Federal da Bahia, Universidade Fernando Pessoa (Porto) e Universidade de Coimbra. As conexões e as aproximações são importantes, afinal, ao reunir personagens fictícios e reais também assinalam a abertura e o uso de linguagens diferentes que podem ser utilizadas do ponto de vista acadêmico.

AIS e VRSC: Estiveram no I Simpósio Internacional sobre Femicídios, realizado em Salvador, Bahia, no final de novembro de 2023, onde também realizaram lançamento e debate. Juntamente com outras linguagens e artes (fotografia, charges, música, cordel e vídeo-dança), a presença da Andaluz Filmes se deu por um longa-metragem. Qual o papel das artes e do documentário como recurso-linguagem-difusão de conhecimento no que se refere aos estudos sobre problemas sociais tão complexos?

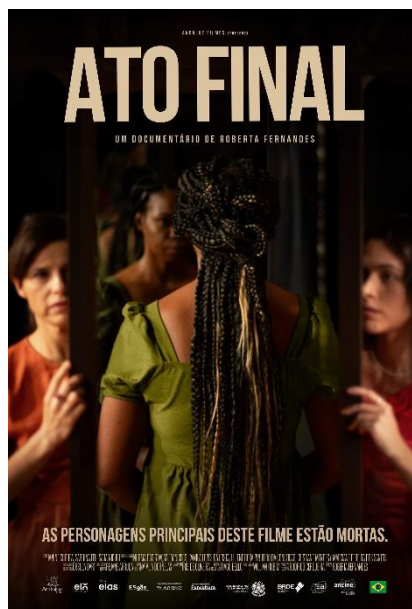
RF e RC: Nossa experiência com a exibição dos nossos filmes, seguida por debates, nos mostra que a arte tem o poder de tocar profundamente as pessoas que a acessam e que pode, se usada de maneira responsável e ética, provocar o pensamento crítico na sociedade. Esse é um passo muito importante no processo de transformação social como o entendemos e é por isso que, sempre que possível, preferimos exibir nossos filmes em lugares que permitam realizar debates após a sessão.

Nas manifestações da plateia as pessoas se reconhecem, se opõem ou se apoiam, partilham experiências, e todos se modificam de alguma maneira. Nem sempre a reflexão acadêmica ou o debate político está acessível a toda gente e é capaz de gerar efeitos como esse. Há barreiras de acesso que são menores no caso de filmes e outras artes e, por isso, essas criações podem cumprir um papel importante de transformação.



FONTE: Instagram Atofinal, <https://www.instagram.com/atofinalofilme>, 2023.

Um documentário como “Ato Final” apresenta argumentos e alguns poucos dados sim, mas vai além disso, porque toca as pessoas emocionalmente, gera identificação entre elas e as personagens, gera reflexão por vias que, na maior parte das vezes, os meios convencionais de informação não conseguem.



**FONTE:** Capa do documentário Ato Final. Andaluz Filmes, 2023.

RF e RC: O trabalho feito na Andaluz Filmes (produtora especializada em documentários) tem se estruturado com o olhar atento a questões sociais, quase sempre a partir de inquietações, indignações. Com isso, uma série de sentimentos bons e ruins nos acompanham nesses sete anos de trajetória.

Ao nos aprofundarmos em temas delicados e nos aproximarmos de realidades duras, de vulnerabilidades, nos propomos a sofrer, em certa medida, motivados pela crença de que os filmes que fazemos, que seguem essa linha, têm um papel social importante e por isso devem ser realizados.

Mas esse papel não é dar respostas ao público. Nós não temos resposta para a maioria das perguntas que nos fazemos durante uma produção e dificilmente temos ideia de como solucionar as questões que nos inquietam nos trabalhos. Mas as soluções podem ser construídas coletivamente, desde que façamos as perguntas certas e haja engajamento. Então, o nosso propósito é incitar que se pense sobre um tema, que se tenha empatia por quem sofre injustiças e se compreenda por que sofrem. Quando construímos um projeto, nos agarramos a esse compromisso e seguimos até o fim e é nessa hora, quando distribuimos os filmes, que temos os melhores sentimentos. É nas exibições e nos debates com o público que vemos o efeito dos filmes nas pessoas e isso não tem preço.

### DECLARAÇÃO ÉTICA

**CONFLITO DE INTERESSE:** Nada a declarar. **FINANCIAMENTO:** Nada a declarar.



Todo o conteúdo do NAUS — REVISTA LUSÓFONA DE ESTUDOS CULTURAIS E COMUNICACIONAIS é licenciado sob Creative Commons, a menos que especificado de outra forma e em conteúdo recuperado de outras fontes bibliográficas.

<sup>1</sup> Na UFP, a sessão fílmica contou ainda com o comentário do Professor Doutor Renato Essfelder (Jornalista, cronista, escritor e professor universitário) e a moderação do Professor Doutor Luís Santos, docente na UFP e investigador do Observatório Permanente Violência e Crime (OPVC), <https://opvcufp.com/about/>. Informações disponíveis em <https://www.ufp.pt/sessao-filmica-e-debate/>

<sup>2</sup> Na sessão de dezembro de 2023 do GenderWorkSeries. Informações disponíveis em <https://ces.uc.pt/pt/agenda-noticias/agenda-de-eventos/2023/conversa-feminista-com-roberta-fernandes-e-vanessa-cavalcanti>

**Revista Lusófona de  
Estudos Culturais e  
Comunicacionais**  
*Cultivando conhecimento*