



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

RAFAELA DE SOUZA VIANA

**A REPRESENTAÇÃO DE IMAGENS ARQUETÍPICAS DO FEMININO
NOS ROMANCES *SAB* E *ÚRSULA*: UMA REMANESCÊNCIA
MEDIEVAL NA LITERATURA CONTRA-HEGEMÔNICA DE
AUTORIA FEMININA LATINO-AMERICANA**

JOÃO PESSOA

2024

RAFAELA DE SOUZA VIANA

**A REPRESENTAÇÃO DE IMAGENS ARQUETÍPICAS DO FEMININO
NOS ROMANCES *SAB* E *ÚRSULA*: UMA REMANESCÊNCIA
MEDIEVAL NA LITERATURA CONTRA-HEGEMÔNICA DE
AUTORIA FEMININA LATINO-AMERICANA**

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal
da Paraíba, como requisito para obtenção do título
de mestre em Letras.

Orientador: Prof.^o Dr.^o Juan Ignacio
Jurado-Centurión López

JOÃO PESSOA

2024

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

V614r Viana, Rafaela de Souza.

A representação de imagens arquetípicas do feminino nos romances Sab e Úrsula : uma remanescência medieval na literatura contra-hegemônica de autoria feminina latino-americana / Rafaela de Souza Viana. - João Pessoa, 2024.

137 f. : il.

Orientação: Juan Ignacio Jurado-Centurión López.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Literatura de autoria feminina. 2. Gertrudis Gómez de Avellaneda. 3. Maria Firmina dos Reis. 4. Residualidade. 5. Arquétipos femininos. 6. Romance. I. López, Juan Ignacio Jurado-Centurión. II. Título.

UFPB/BC

CDU 82-31(043)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DO(A) ALUNO(A)
RAFAELA DE SOUZA VIANA

Aos dezoito dias do mês de julho do ano de dois mil e vinte e quatro, às quinze horas, realizou-se, por videoconferência, a sessão pública de defesa da Dissertação intitulada: “ A REPRESENTAÇÃO DE IMAGENS ARQUETÍPICAS DO FEMININO NOS ROMANCES SAB E ÚRSULA: UMA REMANESCÊNCIA MEDIEVAL NA LITERATURA CONTRA-HEGEMÔNICA DE AUTORIA FEMININA LATINO-AMERICANA”, apresentada pelo(a) aluno(a) Rafaela de Souza Viana, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de MESTRA EM LETRAS, área de Concentração em Literatura, Cultura e Tradução, segundo encaminhamento do Prof. Dr. Marco Valério Classe Colonnelli, Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. O (A) professor(a) Doutor(a) Juan Ignacio Jurado Centurion Lopez (PPGL/UFPB), na qualidade de orientador(a), presidiu a Banca Examinadora, da qual fizeram parte os professores doutores Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne (PPGL/UFPB) e Francisco Roberto Silveira de Pontes Medeiros (UFC). Dando início aos trabalhos, o(a) Senhor(a) Presidente convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida, foi concedida a palavra ao (à) mestrando(a) para apresentar uma síntese de sua dissertação, após o que foi arguida pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final, ao qual foi atribuído o seguinte conceito: APROVADO. Proclamados os resultados pelo(a) Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, eu, Juan Ignacio Jurado Centurion Lopez (Secretário *ad hoc*), lavrei a presente ata que assino juntamente com os membros da Banca Examinadora.

João Pessoa, 19 de julho de 2024.

Parecer:

A aluna apresentou a sua dissertação no tempo estimado e respondeu adequadamente as questões levantadas pelos membros da banca.

Documento assinado digitalmente
gov.br JUAN IGNACIO JURADO CENTURION LOPEZ
Data: 23/07/2024 17:42:46 -0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof. Dr. Juan Ignacio Jurado Centurion Lopez
(Presidente da Banca)

Documento assinado digitalmente
gov.br FRANCISCO ROBERTO SILVEIRA DE PONTES ME
Data: 27/07/2024 09:22:05 -0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof. Dr. Francisco Roberto Silveira Medeiros
(Examinador)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



Profa. Dra. Luciana Eleonora Calado Deplagne
(Examinadora)



Documento assinado digitalmente

LUCIANA ELEONORA DE FREITAS CALADO DEPL

Data: 27/01/2024 14:48:03 -0300

Verifique em <https://validar.r6.gov.br>

Rafaela de Souza Viana
(Mestranda)

Rafaela de Souza Viana

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela vida e pela luz nos caminhos trilhados até aqui.

Aos meus pais, Fátima e Naldo, pelo cuidado, incentivo e apoio incondicional.

Ao meu orientador, professor Juan, pelo constante incentivo e pelas inúmeras reflexões compartilhadas em suas disciplinas e durante as orientações, responsáveis por despertar um novo olhar e guiar a minha trajetória acadêmica.

Aos professores do PPGL, pela contribuição ao longo desta pós-graduação.

Aos professores da graduação em Letras-Espanhol (2010-2014) e Letras-Português (2017-2021) da UFPB, por todo conhecimento compartilhado.

À professora Nadilza Moreira por apresentar, durante a disciplina optativa de Mulher e Literatura, presente na grade do curso de Letras-Espanhol no ano de 2013, a escrita de Maria Firmina dos Reis e de outras autoras oitocentistas à margem do cânone e que, com suas reflexões, reavivou meu interesse pela escrita de autoria feminina.

Às amigas Cátia e Mariana, pelo companheirismo e incentivo ao longo de 14 anos de amizade.

À professora Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne, ao professor Roberto Pontes e à professora Maria Aparecida de Oliveira, integrantes da Banca Examinadora, por aceitarem o convite de avaliar e enriquecer este trabalho com suas reflexões.

“A força da literatura transmite os resíduos da vivência do outro e ensina ao outro a ser algo muito diferente de antes da leitura.”

(Roberto Pontes)

“Nas nações em que a mulher é honrada, na qual sua influência predomina na sociedade, lá, com certeza, encontrarás civilização, progresso, vida pública. Nos países onde as mulheres são aviltadas, nada vive que seja grande: a servidão, a barbárie e a ruína moral é o destino inevitável a que estão condenados.”

(Gertrudis Gómez de Avellaneda, tradução própria).

“Oh! A mente! Isso sim ninguém a pode escravizar.”

(Maria Firmina dos Reis)

RESUMO

Esta dissertação tem como objeto de análise os romances *Sab* (1841), da autora cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda, e *Úrsula* (1859), da autora brasileira Maria Firmina dos Reis. Sendo essas obras escritas em sociedades constituídas por meio do processo de colonização de países ibéricos, encontramos nelas um imaginário sobre o feminino cujas impressões remanescem das visões elaboradas pelas sociedades cristãs ibéricas medievais. Nesse sentido, essa investigação parte da relação mito e arquétipo para observar como se dá a construção de modelos do feminino desde o medievo até o século XIX através da análise da formação cultural das imagens arquetípicas de donzela, órfã e mulher fatal. Investiga-se como o imaginário criado durante a Idade Média em torno do mito de Eva e de sua relação dicotômica com a imagem de Maria se manifesta nas personagens femininas presentes em *Sab* e *Úrsula* transfigurado nas imagens arquetípicas citadas. Para compreender como se dá o processo de assimilação e adaptação desse imaginário nas sociedades cubana e brasileira oitocentistas e, conseqüentemente, na literatura de Gertrudis Gómez de Avellaneda e de Maria Firmina dos Reis, apresentamos uma análise fundamentada pela Teoria da Residualidade, do professor Roberto Pontes (2017), associada à abordagem da semiótica da cultura, de Iúri Lótman (Machado, 2003), e à teoria arquetípica, de Carl Jung (2000, 2014, 2016). Contamos também, ao longo do trabalho, com o aporte de estudos de autoras e autores sobre as sociedades medievais, as sociedades cubana e brasileira oitocentistas e a literatura de autoria feminina. Desse modo, ao verificarmos a presença de um imaginário medieval remanescente nessas obras, constatamos como a presença da voz autoral das escritoras subverte o uso dessas imagens arquetípicas residuais para compor uma perspectiva contra-hegemônica com o intuito de criticar e denunciar a perpetuação dessas visões e de suas conseqüências para a vida das mulheres nas sociedades cubana e brasileira do século XIX.

Palavras-chave: Literatura de autoria feminina; Gertrudis Gómez de Avellaneda; Maria Firmina dos Reis; Residualidade; Arquétipos femininos.

RESUMEN

Esta disertación tiene como objeto de análisis las novelas *Sab* (1841), de la autora cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda, y *Úrsula* (1859), de la autora brasileña Maria Firmina dos Reis. Al ser estas obras criadas en sociedades constituidas a través del proceso de colonización de los países ibéricos, es posible encontrar en ellas un imaginario sobre lo femenino cuyas impresiones remanecen de las visiones elaboradas por las sociedades cristianas ibéricas medievales. En este sentido, esta investigación parte de la relación entre mito y arquetipo para observar cómo se da la construcción de modelos femeninos desde la Edad Media hasta el siglo XIX a través del análisis de la formación cultural de las imágenes arquetípicas de doncella, de huérfana y de mujer fatal. Se investiga cómo el imaginario creado durante la Edad Media en torno al mito de Eva y de su relación dicotómica con la imagen de María se manifiesta en los personajes femeninos presentes en *Sab* y *Úrsula*, transfigurados en las imágenes arquetípicas antes mencionadas. Para comprender cómo se da el proceso de asimilación y adaptación de este imaginario en las sociedades cubana y brasileña del siglo XIX y, en consecuencia, en la literatura de Gertrudis Gómez de Avellaneda y María Firmina dos Reis, presentamos un análisis basado en la Teoría de la Residualidad, del profesor Roberto Pontes (2017), asociado al abordaje de la semiótica de la cultura, de Iúri Lótmán (Machado, 2003), y a la teoría arquetípica, de Carl Jung (2000, 2014, 2016). Contamos también, a lo largo de este trabajo, con el aporte de estudios de autoras y autores sobre las sociedades medievales, las sociedades cubana y brasileña decimonónicas y la literatura de autoría femenina. De ese modo, cuando identificamos la presencia de un imaginario medieval remanente en estas obras, comprobamos como la presencia de la voz autoral de las escritoras subvierte el uso de estas imágenes arquetípicas residuales para componer una perspectiva contrahegemónica con el objetivo de criticar y denunciar la perpetuación de estas visiones y de sus consecuencias para la vida de las mujeres en las sociedades cubana y brasileña del siglo XIX.

Palabras clave: Literatura de autoría femenina; Gertrudis Gómez de Avellaneda; Maria Firmina dos Reis; Residualidad; Arquetipos femeninos.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 A TEORIA DA RESIDUALIDADE: UMA PERSPECTIVA CULTURAL E LITERÁRIA.....	16
1.1 Resíduo, imaginário, mentalidade, hibridação cultural, cristalização e endoculturação: conceitos-chave para entender a Residualidade.....	17
1.2 Ampliando o horizonte: a Residualidade e os arquétipos culturais.....	23
2 MULHERES EM CENA: DO MEDIEVO TARDIO AO SÉCULO XIX.....	35
2.1 Entre mulheres e escritoras: Gertrudis Gómez de Avellaneda e Maria Firmina dos Reis.....	45
2.2 Imagens residuais e arquetípicas do feminino: a donzela, a órfã e a mulher fatal.....	60
3 A DONZELA, A ÓRFÃ E A MULHER FATAL: A PRESENÇA DE RESÍDUOS MEDIEVAIS NAS IMAGENS ARQUETÍPICAS DO FEMININO EM <i>SAB</i> E <i>ÚRSULA</i>	78
3.1 De donzela a anjo do lar: Carlota e Úrsula	85
3.2 A órfã: Teresa, Adelaide e Úrsula	96
3.3 Da tentadora a mulher fatal: Carlota, Úrsula e Adelaide	102
3.4 Mulher, literatura e Residualidade	115
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	120
REFERÊNCIAS.....	123
ANEXO A (Informações extras sobre as autoras e suas obras).....	132
ANEXO B (Glossário de personagens de <i>Sab</i> e <i>Úrsula</i>).....	135

INTRODUÇÃO

Ao longo da história da humanidade, diferentes épocas e culturas criaram e disseminaram visões sobre as mulheres e sobre os papéis sociais atribuídos ao seu gênero. Na Idade Média, período do apogeu do cristianismo no mundo, encontramos um contexto sociocultural que propiciou a disseminação da visão misógina perpetrada pelo clero e nobreza medieval. Visão que com base nas representações de Eva e Ave possibilitou a formação de imagens arquetípicas, modelos do feminino, que deveriam ser evitados ou imitados, conseguindo, com isso, estabelecer o ideal de conduta esperada para as mulheres e restringi-las a um lugar concreto de pertencimento dentro do seio da sociedade.

Nesse sentido, é interessante observar como são as circunstâncias sociais que permitem a construção e disseminação dessas imagens no medievo. Se olharmos para a composição da formação pública da época, como aponta a historiadora Eileen Power (1979), compreendemos que se ela tivesse sido formada pelas classes baixas e não pelas altas poderíamos ter uma realidade distinta. Essa atitude medieval tão característica sobre a mulher somente poderia ser alimentada em uma sociedade onde Igreja e aristocracia tinham o poder de impor seu ponto de vista sobre as demais camadas sociais (Power, 1979).

Como observa José Rivair Macedo (2002), a Idade Média foi um período controlado pelos homens, como dito acima, nem todos os homens, mas aqueles com vínculos no clero e na nobreza, cujos valores eram ditados pelos princípios cristãos e o ideal de guerra. Esse cenário restringiu a participação social feminina e definiu o seu papel dentro da sociedade medieval, como podemos ver expresso nos símbolos que designavam, na sociedade e em suas produções culturais, uma relação de oposição entre os papéis e os lugares que ocupavam ambos os sexos: “o homem, a espada; a mulher, a roca. Ao homem, um símbolo de força, virilidade e violência; à mulher, um símbolo do trabalho doméstico” (Macedo, 2002, p. 10). Assim vemos que ao homem é dado “[...] o símbolo de uma atividade realizada nos campos de batalha; às mulheres, o símbolo de uma tarefa realizada na vida privada” (Macedo, 2002, p. 10). Macedo (2002) ainda ressalta que esses símbolos são estereótipos desmentidos pela realidade histórica, ou seja, eles não se concretizam quando olhamos para a pluralidade feminina da época, não obstante, é um pensamento que ganha força por sua disseminação.

A esse respeito, Power (1979) explica que as ideias formuladas pelo clero e pela aristocracia sobre as mulheres durante a Alta Idade Média foram levemente modificadas, às vezes para pior, pela classe emergente durante os três últimos séculos desse período, onde se

verifica que a classe trabalhadora, a que sustentava a classe alta, assim como o homem comum, não tinha lugar de escuta e não se articulava para fazê-lo (Power, 1979).

Diante desse contexto, a literatura, como também as demais expressões artísticas, será um dos meios utilizados para idealizar a imagem das mulheres e compor um retrato de sua moral, conseguindo, assim, estabelecer modelos de conduta que eram aprovados ou condenados por seus autores. De acordo com Macedo (2002, p. 65),

A descrição e a classificação dos comportamentos femininos seguiam critérios religiosos ou morais. Assim, perfilam-se imagens de uma mulher luxuriosa e pecadora, de uma mulher essencialmente casta e virtuosa, que personifica a salvação, de uma dama e de uma mulher ardilosa por natureza, sempre disposta a trapacear o homem. Todos esses elementos tornam-se importantes para a compreensão dos sistemas de valores daquela época e dos códigos de comunicação presentes num discurso que deve ser lido como expressão do pensamento masculino (Macedo, 2002, p. 65-66).

Vale a pena destacar que a Idade Média não foi a primeira época a disseminar visões negativas sobre as mulheres. A associação da mulher com o mal foi criada e alimentada através do tempo pelos mitos, símbolos e imagens que foram utilizadas para expor e difundir explicações sobre a origem da vida e do sobrenatural. A desigualdade entre os sexos, comenta Macedo (2002, p. 14), “[...] remonta aos primórdios das sociedades organizadas e hierarquizadas, ao aparecimento das civilizações”. A situação da mulher no mundo clássico, por exemplo,

[...] teve seu reflexo na religião grega e romana, onde prevalece o patriarcado. Na vida cotidiana da Grécia e de Roma são reproduzidos boa parte dos valores atribuídos à mulher na mitologia. Dessa maneira, a cultura clássica admitiu que as mulheres eram naturalmente inferiores aos homens. Gregos e romanos elaboraram teorias filosóficas, mitos e cultos que contribuíram para relacionar a mulher com o Mal (Serrano, 2005, p. 10, tradução própria)¹.

Este trabalho centra seu olhar sobre os resíduos advindos da Idade Média, principalmente nos séculos finais que a compõem, já que nesse período se difundiu as bases do pensamento cristão-patriarcal que mais adiante se tornaria uma das bases culturais dos países colonizados pelos povos ibéricos, como é o caso de Cuba e Brasil, nacionalidade das autoras cujas obras aqui serão analisadas. Salienta-se, porém, que o medieval também absorveu visões sobre as mulheres provenientes de outros períodos históricos, como da Antiguidade, o que contribuiu para a construção do pensamento e do imaginário medieval.

¹ Do original em espanhol: “[...] tuvo su reflejo en la religión griega y romana, donde triunfa el patriarcado. En la vida cotidiana de Grecia y Roma se reproduce para la mujer buena parte de los valores que se le atribuye en la mitología. Así, la cultura clásica admitió que las mujeres eran naturalmente inferiores a los hombres. Griegos y romanos elaboraron teorías filosóficas, mitos y cultos que contribuyeron a relacionar a la mujer con el Mal.”

Cony Arróliga e Lidia García (1992) comentam que a mitologia ocidental, formada pelo legado greco-romano e pelo pensamento cristão, constitui o cerne do pensamento da civilização ocidental. Assim, temos na Antiguidade, na tragédia grega de Sófocles, a figura de Jocasta, mãe e esposa de Édipo, que representará o princípio da vida e também a morte. Ainda na Antiguidade, complementam as autoras, as deusas mães pré-históricas serão convertidas em mães ou esposas e suas figuras estão associadas à de um deus masculino, Zeus, que representa o princípio da autoridade paterna (Arróliga; García, 1992). Na Idade Média, Eva, a representação da mulher tentadora, mito que justifica a opressão das mulheres, terá na figura de Maria, a redentora e obediente, sua antítese. Pensando no contexto da península ibérica, a historiadora Mary Del Priore destaca que

[...] a ideia da menoridade da mulher não era prerrogativa do mundo ibérico. Ao contrário: trata-se de uma constatação identificada em outras culturas, ou seja, os destinos femininos estavam inextricavelmente ligados a determinados sistemas religiosos (Del Priore, 2020, p. 19).

A partir da perspectiva apresentada, este trabalho se centra na análise da remanescência de um imaginário medieval nos romances oitocentistas de cunho abolicionista *Sab* (1841), da autora cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda, e *Úrsula* (1859), da autora brasileira Maria Firmina dos Reis². Dentro dessa configuração, nos interessa investigar como o imaginário acerca da mitologia cristã medieval em torno das imagens de Eva e Maria transfigurado nas imagens arquetípicas de donzela, de órfã e de mulher fatal se apresenta através das personagens Carlota e Teresa, do romance de Avellaneda, Úrsula e Adelaide, do romance de Dos Reis, personagens brancas com diferentes condições de classe, o que vai possibilitar a compreensão do processo de formação e perpetuação desse imaginário e, conseqüentemente, a sua repercussão social no que diz respeito às visões e aos lugares atribuídos às mulheres das sociedades cubana e brasileira no século XIX. Assim, ao investigar como se dá a manifestação dessas imagens arquetípicas, podemos observar a presença do resíduo cultural medieval enquanto elemento cultural e literário na escrita de autoria feminina latino-americana durante a centúria oitocentista.

Para um melhor desenvolvimento do trabalho, o estudo está organizado em quatro capítulos. O primeiro capítulo será dedicado à compreensão dos aspectos gerais que constituem a Teoria da Residualidade com base nos estudos do Professor Roberto Pontes

² Para posterior consulta, no anexo A, na página 132, estão disponibilizadas informações sobre as publicações de *Sab* e *Úrsula*, notícias, documentários e portais da web que apresentam informações biográficas e estudos teóricos sobre a vida e a escrita das autoras.

(2017); em um subcapítulo, abordamos os conceitos-chave para o desenvolvimento de uma análise residual; em um seguinte subcapítulo, o estudo da residualidade no contexto literário e cultural. Para tanto, contamos com a perspectiva da semiótica da cultura, de Iúri Lótmán, cuja abordagem cultural nos auxilia a compreender como se dá o processamento de informações dos mais variados textos produzidos por uma determinada sociedade. Em seguida, discorremos sobre a análise residual através da análise de arquétipos presentes na obra literária. Apresentamos, então, algumas das teorias desenvolvidas sobre os arquétipos, a começar pelo estudo da psicologia feito por Carl Jung (2000, 2014, 2016) para que seja compreendida a relação entre a formação das imagens arquetípicas com o inconsciente humano; depois, discorremos sobre a teorização dos arquétipos literários feita por Eleazar Meletínski (2019). Desse modo, combinando a psicologia analítica e a crítica literária, vemos como a análise desses elementos possibilita uma nova perspectiva para a interpretação dos elementos residuais presentes no texto literário.

Nosso segundo capítulo é dedicado à compreensão do contexto sócio-histórico que alicerça a formação das visões sobre os corpos femininos. A partir dessas visões são elaborados os modelos de representação das mulheres, assim, para compreender esse cenário social contamos com os estudos de Eileen Power (1979) George Duby (2011, 2013a, 2013b), José Rivair Macedo (2002) e Hilário Franco Júnior (2010a, 2010b). De maneira específica, em um subcapítulo, discorremos sobre a escrita de autoria feminina desde a Idade Média até o século XIX. Em outro subcapítulo, com base nos estudos de Brígida Pastor (2002), sobre as obras de Gertrudis Gómez de Avellaneda e de Eduardo de Assis Duarte (2018a), sobre a obra de Maria Firmina dos Reis, abordamos os dados biográficos e as principais características do fazer literário dessas autoras oitocentistas, para que assim seja possível reconhecer a presença de suas vozes autorais nas ressignificações das imagens do feminino elaboradas em seus romances. Dedicamos também um subcapítulo para tratar da constituição, a partir das imagens do medievo de Eva e Maria, das imagens arquetípicas de donzela, de órfã e de mulher fatal.

O capítulo três é dedicado à análise dos arquétipos residuais do feminino que constituem as características físicas e psicológicas das personagens femininas das obras *Sab* e *Úrsula*. Retomando as imagens arquetípicas apresentadas no capítulo dois, analisamos como essas personagens resgatam a imagem de Eva e Maria a partir do resíduo e constituem novas imagens nas sociedades cubana e brasileira oitocentistas. Desse modo, observamos como as autoras conseguem através de uma escrita crítica ressignificar os sentidos dessas imagens. Nesse sentido, adotamos para o nosso labor analítico interpretativo uma perspectiva

poliédrica, como propõe a abordagem do Novo medievalismo (Aurell, 2006), distanciando-nos assim de interpretações reducionistas sobre os períodos e as obras aqui analisados para compor uma hermenêutica de suspeita com base em suas dimensões históricas e literárias. Para finalizar, em nosso quarto capítulo apresentamos nossas considerações finais, retomando a relação entre mito, arquétipo, medievo e século XIX para dessa forma mostrarmos como esses elementos se tornam residuais na literatura produzida por Gertrudis e Firmina na centúria oitocentista.

1 A TEORIA DA RESIDUALIDADE: UMA PERSPECTIVA CULTURAL E LITERÁRIA

Seria possível definir o ponto inicial de alguma arte, de alguma cultura e afirmar com segurança que ali se deu o princípio? Até podemos dizer que tal ano e século é o princípio de um determinado período histórico, por exemplo, mas esse período seria isento da influência daquilo que veio antes dele? Obviamente, não. Pois, assim como as rochas sedimentares que se formam pelo acúmulo de resíduos ao longo do tempo, sedimentos que provêm da fragmentação de outras rochas, o mesmo acontece com a cultura e, consequentemente, com a literatura. Os resíduos compõem o todo da rocha, como compõem o todo de uma cultura, de uma manifestação artística como a literatura. Dessa maneira, cabe a nós, investigadores, decifrar as possíveis significações dessas relações residuais.

É nesse contexto que surge a Teoria da Residualidade Literária e Cultural, do professor Roberto Pontes. A Residualidade, salienta Pontes (2019), não é uma teoria original, afirmá-lo seria uma contradição com o axioma da própria teoria, contudo a sua sistematização e aplicação na literatura e na cultura surge de um pensamento teórico independente. Pontes, com base em conceitos de diferentes áreas como a literatura, a história, a sociologia, a antropologia, entre outras, buscou sistematizá-la, assim como os seus conceitos, para que sua aplicação fosse possível. Aos esforços do teórico, somou-se as investigações realizadas por professores, alunos de graduação e pós-graduação no Departamento de Literatura, na área de literatura portuguesa, da Universidade Federal do Ceará, o que culminou com a criação do Grupo de Estudos de Residualidade Literária e Cultural (GERLIC).

A teoria parte do pressuposto de que na cultura não existe nada novo, tudo se origina através de resíduos de um outro tempo, de uma outra época, que sedimentados, cristalizados, formam o todo, ou seja, na cultura e na literatura nada é original, tudo remanesce de algo, assim tudo é residual (PONTES, 2017). A pesquisadora Mary Leitão (2013) em sua dissertação de mestrado intitulada *Representações femininas residuais na lírica de Vinícius de Moraes* reflete que

“[...] a Residualidade não se propõe apenas a identificar vestígios; de certo, se assim fosse, não teria status de teoria. Ela vai além, pois procura explicar de que forma os modos de agir, de pensar e de sentir de determinado(s) indivíduo(s) foram parar noutra(s) formações culturais e literárias em tempo posterior (Leitão, 2013, p. 87).

Com isso, ao fazermos a aplicação da Teoria da Residualidade podemos traçar um caminho para a compreensão dos processos socioculturais que contribuem para formação de um povo, dos seus imaginários e, conseqüentemente, da sua mentalidade. Vejamos a seguir os conceitos que sistematizam a teoria.

1.1 Resíduo, imaginário, mentalidade, hibridação cultural, cristalização e endoculturação: conceitos-chave para entender a Residualidade

Para identificar o processo pelo qual as remanescências se constituem, a Teoria da Residualidade trabalha com os conceitos de *resíduo*, *imaginário*, *mentalidade*, *hibridação cultural*, *cristalização* e *endoculturação*. De acordo com o professor Roberto Pontes (2017), para a teoria o *resíduo* é aquilo que resta de um tempo em outro, sendo então a cultura alimentada por uma contínua transfusão desses resíduos. Diante dessa conjuntura, a teoria, ao observar os elementos vivos no processo de formação cultural, lida com os resíduos do inconsciente coletivo, ou seja, com os resíduos que foram assimilados ao longo do tempo através do contato entre diferentes culturas e que em uma determinada contemporaneidade apresentam-se nas características socioculturais de um povo.

A esse respeito Raymond Williams (1979, p. 125) discorre que

O residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente. Assim, certas experiências, significados e valores que não se podem expressar, ou verificar substancialmente, em termos da cultura dominante, ainda são vividos e praticados à base do resíduo – cultural bem como social – de uma instituição ou formação social e cultural anterior.

O historiador George Duby (2011) comenta que dentro de uma sociedade não há apenas uma cultura, mas várias. Com isso, ele defende o uso do termo formação cultural, o qual podemos relacionar com formação social, quando nos referimos às “[...] complicações das estruturas culturais, da permanência de formas residuais, de todas as ressurgências e da mobilidade incessante dos fenômenos de aculturação” (Duby, 2011, p. 151). De acordo com o historiador, o uso do termo formação cultural em detrimento de formação social não mascara o fato de que as clivagens entre as culturas não se dão “[...] através do corpo social, mas sim através das atitudes e dos comportamentos de cada indivíduo” (Duby, 2011, p. 151). Nesse sentido, compreende-se que o homem enquanto indivíduo social é quem articula as diferenciações, é no diálogo incessante entre os indivíduos onde elas ocorrem e de onde as

transformações se iniciam. Trazendo essa perspectiva das diferenciações para a literatura, em especial a produzida na América Latina, vemos que a colocação de Duby (2011) coaduna com a do crítico literário peruano Antonio Cornejo Polar (1989) que, ao discorrer sobre os sistemas literários latino-americanos, também ressalta a questão das diferenciações. Esse autor argumenta que nossa literatura tem por referência uma centralização na homogeneização, enquanto que a ocorrência simultânea de oposições literárias é, geralmente, excluída da nossa historiografia literária. Dessa maneira, o que é diverso se transforma em algo único, o que é heteróclito em homogêneo. Cornejo Polar (1989) ressalta então a necessidade de reconhecermos essas diferenças que convivem de maneira simultânea em uma determinada época porque elas são frutos de uma sociedade fragmentada e sua literatura reflete essa heterogeneidade cultural (Cornejo Polar, 1989).

Sobre esse assunto, é interessante olharmos o conceito de transculturação teorizado pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz, em 1940, no livro *Contrapunteo cubano del azúcar al tabaco*. Pensando em nossa formação cultural, o vocábulo *transculturação* é escolhido pelo autor para denominar as relações de encontro entre diferentes povos e diferentes culturas, elemento que, para ele, era fundamental para entender a formação histórica e cultural de Cuba, logo de toda América Latina. Na perspectiva do autor, a transculturação faz referência ao processo de transição de uma cultura a outra, processo que implica uma série de “acordos” onde elementos da cultura precedente podem permanecer ou não, com isso criam-se novos fenômenos culturais (Ortiz, 1987).

Em 1982, o escritor uruguaio Ángel Rama aprofunda as reflexões apresentadas no artigo “Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana”, de 1974, ao publicar o livro *Transculturación narrativa en América Latina*. Igual que Ortiz, o autor observa como se dão os mecanismos de intercâmbio cultural e como estes contribuem para uma nova constituição cultural, sobretudo literária. Para Rama, a transculturação é um processo que ocorre quando diferentes culturas entram em contato permitindo um processo de intercâmbio entre uma cultura dominante e uma dominada. Nesse sentido, a cultura dominada adota elementos da cultura ingressante nas suas práticas sem a ocorrência de apagamento da cultura dominada, ocorre uma troca, onde elementos da cultura dominante se somam a da cultura dominada, modificando-a (Rama, 1974, 2008). A transculturação, diante dos termos apresentados, se aproxima aos conceitos de *hibridação cultural*, *cristalização* e *endoculturação*, elementos que compõem os conceitos da Teoria da Residualidade e que abordaremos mais adiante.

Nessa mesma linha de estudos, o historiador francês Serge Gruzinski, reconhecido pesquisador das culturas e sociedades da América colonial, aborda o encontro das culturas na América ibérica. Gruzinski se dedicou ao estudo sobre o processo de aculturação no México colonial, em suas análises ele se depara com imagens e mestiçagens que apresentavam elementos europeus e de outras partes do mundo, revelando, assim, a presença de paisagens misturadas, ele então sinaliza para a necessidade de se adotar a perspectiva de histórias que se conectam, o que acarreta uma perspectiva de que as histórias são múltiplas e se conectam entre si, pensamento que advém da expressão *connected histories*, proposta pelo historiador indiano Sanjay Subrahmanyam (Gruzinski, 2001).

No centro dessa perspectiva, Gruzinski evidencia o papel da Monarquia católica ibérica, já que ela “recobre um espaço que reúne vários continentes; aproxima ou conecta várias formas de governo, de exploração e de organização social; confronta, de maneira às vezes bastante brutal, tradições religiosas totalmente distintas” (Gruzinski, 2001, p. 179-180). Nesse sentido, o autor observa que nas relações que se dão entre a metrópole e a colônia — as quais evidenciam as relações de poder, de dependência política e exploração econômica — se manifesta uma das dimensões que caracterizam o mundo da Monarquia católica. Logo,

Desta situação resultam sistemas compostos de dominação e de organização do trabalho, associações de saberes e de técnicas de origem muito diversas, representações híbridas do espaço e do tempo, mesclas de crenças que muitas vezes nos limitamos a chamar de sincréticas em vez de analisá-las de maneira mais detalhada. *Não só os corpos misturam-se, mas todas as formas da existência social e do pensamento* (Gruzinski, 2001, p. 194, grifo nosso).

Evidencia-se, assim, uma mestiçagem cultural que atua tanto nos corpos que se misturam quanto nos imaginários desses corpos e de sua descendência. Com base nessa perspectiva teórica, temos que “[...] o universo latino-americano foi um espaço de conquista, em que distintas forças mediram-se, aniquilaram-se ou sobrepujaram-se até que se firmasse um modelo autóctone de manifestação cultural, mas não de todo despojado das heranças deixadas pelas metrópoles ibéricas” (Cardoso, 2008, p. 80).

Retomando o exposto por Duby (2011) e Cornejo Polar (1989) sobre as diferenciações, vemos que elas são importantes para a formação cultural de uma sociedade, seja ela a medieval ou oitocentista, pois são nos encontros, desencontros e embates que ocorrem simultaneamente entre os seres sociais de onde se originam as características de cada época. Um dos elementos resultantes dessas clivagens simultâneas é a formação de um *imaginário*, conceito que está

intrinsecamente envolvido com a chamada Nova História francesa e com a produção de uma História das Mentalidades, seu estudo, no entanto, ultrapassa as fronteiras da História, atingindo a Antropologia e a Filosofia. *Imaginário significa o conjunto de imagens guardadas no inconsciente coletivo de uma sociedade ou de um grupo social; é o depósito de imagens de memória e imaginação. Ele abarca todas as representações de uma sociedade, toda a experiência humana, coletiva ou individual: as ideias sobre a morte, sobre o futuro, sobre o corpo* (Silva; Silva, 2009, p. 213-214, grifo nosso).

O historiador Hilário Franco Júnior (2006) no glossário do seu livro *A Idade Média, nascimento do ocidente* define o imaginário como um conjunto de imagens, visuais e verbais, criado por uma sociedade ou um grupo social a partir do material cultural disponível para assim expressar sua psicologia coletiva, ou seja, sua consciência coletiva. No ensaio “O fogo de Prometeu e o escudo de Perseu: reflexões sobre imaginário e mentalidade”, ele aprofunda essa definição, explicando que o imaginário trata-se de

[...] um sistema de imagens que exerce função catártica e construtora de identidade coletiva ao aflorar e historicizar sentimentos profundos do substrato psicológico de longuíssima duração. Ou, ainda mais sinteticamente, imaginário é um tradutor histórico do intemporal e do universal (Franco Júnior, 2010a, p. 70).

Ainda de acordo com Franco Júnior (2010a, p. 72), “o imaginário é espelho da mentalidade: revela mas deforma”. Complementando essa visão, William Torres, com orientação do professor Roberto Pontes, conseguiu sintetizar, após recorrer aos estudos dos membros da Escola dos Annales, como George Duby e Jacques Le Goff, além dos estudos de Hilário Franco, o conceito de imaginário, que

[...] vem a ser o modo como um grupo social enxerga ou pensa o mundo em que vive; o modo como (re)age a algo, como sente (no sentido mais amplo da palavra sentir) e como percebe tudo aquilo que o afeta. Cada época tem, portanto, o seu próprio imaginário, visto que as pessoas de cada época veem a realidade duma determinada maneira e manifestam-se, por palavras, por atos e por meio de emoções (Torres; Pontes, 2012, p. 234).

Visto isso, resumem Torres e Pontes (2012), o imaginário pode ser compreendido como a forma com a qual a mentalidade se apresenta em cada momento histórico. O imaginário assim compreendido trata-se de uma manifestação da *mentalidade*, esta, por sua vez, pode ser entendida como ideias profundamente arraigadas em nosso inconsciente coletivo que vão orientar a formação geral de um imaginário. Para a historiografia, de acordo com o Dicionário de Conceitos Históricos (Silva; Silva, 2009, p. 279),

[...] o conceito de mentalidades passou a designar as atitudes mentais de uma sociedade, os valores, o sentimento, o imaginário, os medos, o que se considera verdade, ou seja, todas as atividades inconscientes de determinada época. As mentalidades são aqueles elementos culturais e de pensamento inserido no cotidiano, que os indivíduos não percebem. Ela é a estrutura que está por trás tanto dos fatos quanto das ideologias ou dos imaginários de uma sociedade. Tal conceito está muito ligado à questão temporal, pois a mentalidade é considerada uma estrutura de longa duração. Além disso, ao contrário dos fatos, que acontecem muito rapidamente, a mentalidade permanece durante muito tempo sem modificações, e suas mudanças são tão lentas a ponto de nem serem percebidas.

Para Franco Júnior (2006), a mentalidade é o plano mais profundo da psicologia coletiva, ela é expressada de maneira automática e espontânea pela linguagem cultural que se manifesta em um determinado momento histórico. Dessa maneira, entende-se que

sendo o conjunto de automatismos, de comportamentos espontâneos, de heranças culturais profundamente enraizadas, de sentimentos e formas de pensamento comuns a todos os indivíduos, independentemente de suas condições sociais, políticas, econômicas e culturais, mentalidade é a instância que abarca a totalidade humana (Franco Júnior, 2010a, p. 63).

Nesse contexto, quando em uma investigação nos centramos em um determinado resíduo social, estudamos o seu imaginário, ou seja, uma perspectiva dentro de muitas que se formam a partir da mentalidade vigente em uma determinada sociedade. Como bem sintetiza Jéssica Soares (2015, p. 27)

[...] os imaginários são os modos de pensar de cada grupo social em cada época; afinal, comunidades sociais tão díspares como o clero e o campesinato na Idade Média, por exemplo, não podiam ver o mundo da mesma forma. Porém, havia algo que unia esses grupos sociais e tornava essas pessoas coerentemente filhas do mesmo tempo e do mesmo lugar – eis a mentalidade.

É interessante observarmos que o imaginário, que tem sua origem no passado, termina por ser a base para a construção de um novo imaginário em uma determinada contemporaneidade. O que permanece nesse novo imaginário é um resíduo do anterior, sua essência que remanesce. Como sinaliza Cássia Silva (2019) em seu artigo sobre a sistematização da Teoria da Residualidade,

[...] o resíduo, embora tenha sido formado no passado, no presente ele é o núcleo de um novo imaginário. Sua presença é tão intensa que parece fazer parte do presente e isso apenas comprova sua forma atemporal, que o faz continuar vivo e nítido e ser sempre contemporâneo (Silva, 2019, p. 106).

Diante desse cenário, verifica-se que é o contato de uma cultura com outra que fomenta a transmissão dos imaginários, que com o passar do tempo se tornam resíduos dentro dessa outra cultura, esse processo, que se relaciona com o conceito de transculturação visto anteriormente, é denominado de *hibridação cultural*. Sobre esse conceito, Pontes (2017) dá a seguinte exemplificação:

o ser híbrido é aquele dotado de duas naturezas diversas. Por exemplo, a clássica imagem mítica da sereia, metade peixe, metade mulher. Nela estão duas naturezas distintas, a do animal irracional e a humana. O mesmo fato ocorre na cultura e na literatura. Não há nestas uma manifestação sequer que seja única, singular, original. Todas são produto de hibridação [...] (Pontes, 2017, p. 15).

Entende-se que os resíduos do imaginário de uma época são assimilados e modificados através do processo de *hibridação cultural*. Desse processo surgem outros dois conceitos da Teoria da Residualidade, o da *cristalização* e o da *endoculturação*. Como expõem Soares e Pontes (2013), a *cristalização* trata sobre

[...] o refinamento de um elemento do passado que está ativo no presente, e que está ativo exatamente porque se adaptou naturalmente ao novo ambiente. Entenda-se ‘refinamento’ não como algo que se tornou melhor, mas como algo que se adaptou a outro tempo e/ou espaço, adaptação possível graças às trocas culturais sempre ocorridas com o passar dos séculos. Em outras palavras, o conceito de cristalização diz respeito à adaptação que as culturas sofrem ao novo contexto em que se encontram quando hibridizadas (Soares; Pontes, 2013, p. 49).

Sobre a cristalização, Pontes (2017) explica que ela abarca material artístico, literário, que recebe um tratamento semelhante ao dado a uma rocha bruta quando essa é lapidada dando, dessa maneira, origem a uma gema preciosa. Nas palavras do autor, “trata-se de um polimento estético que depende da maior ou menor habilidade do artista, mas é assim que vêm à luz as obras artísticas, inclusive as obras-primas do repertório universal” (Pontes, 2017, p. 17). Para que ocorra a cristalização é necessário ter havido antes uma assimilação das culturas preexistentes, esse processo recebe o nome de endoculturação. De acordo com Pontes (2017, p. 17), nesse processo “[...] assumimos o que os outros produziram culturalmente, daí não sermos originais nem na cultura nem na literatura e sermos sempre o que os outros foram”. Diante dessa perspectiva, como aponta João Batista Cardoso (2008),

Os países latino-americanos são, dessa forma, o resultado das misturas culturais oriundas do cruzamento de tradições indígenas, ibéricas, africanas e das atuais ações midiáticas. No caso indígena, suas tradições permanecem mais fortes na área andina; no caso africano, as tradições deixaram resquícios mais nítidos na região do Caribe e

no Brasil, e no que diz respeito às tradições ibéricas, sua ênfase e permanência em toda a América Latina ocorreu a partir das ações educativas promovidas pelo catolicismo (Cardoso, 2008, p. 85).

Os conceitos-chave vistos acima nos auxiliarão a interpretar a presença de resíduos do imaginário medieval nas obras de Gertrudis e Maria Firmina no século XIX. Como mencionado em nossa introdução, para verificar a presença desses resíduos trabalharemos com o conceito de arquétipos. Um imaginário, como o do medievo, que se desenvolve a partir da mitologia cristã católica, para manter-se vivo na memória coletiva cria estratégias que possibilitam sua absorção e disseminação ao longo do tempo, assim surgem as imagens arquetípicas. Para melhor compreensão da formação desses elementos, discorreremos na próxima seção sobre a origem e estrutura dos arquétipos.

1.2 Ampliando o horizonte: a Residualidade e os arquétipos culturais

A Teoria da Residualidade, por assimilar noções de diferentes áreas, apresenta um caráter interdisciplinar, pois, como salientam Jéssica Soares e Roberto Pontes (2013, p. 48), essa teoria “[...] faz uma abordagem em grande escala da literatura, uma vez que usa elementos que fazem parte dos aspectos históricos, sociais e antropológicos de um agrupamento social, a fim de abarcar o texto literário em toda a sua amplitude”. Os autores destacam que a Literatura responde a uma necessidade do ser humano, a de autorreconhecimento. Nessa perspectiva, a Teoria da Residualidade “[...] é uma ferramenta bastante eficaz para tal estudo, na medida em que revela ao homem — agente e produto da Literatura — as suas próprias raízes” (Soares; Pontes, 2013, p. 53). Dessa maneira, ao refletir sobre a constituição de sistemas culturais do passado, como o mito e a literatura, é possível promover o autorreconhecimento ao propiciar uma conexão com a nossa ancestralidade cultural, autorreconhecimento necessário enquanto indivíduos sociais que somos, como também é possível incitar um novo olhar sobre o presente e, com isso, uma perspectiva crítica diante dos problemas sociais recorrentes em nossa sociedade que, como veremos mais adiante, são alvos da voz autoral feminina no século XIX.

Nesse contexto, é necessário ressaltar aqui a perspectiva cultural adotada para este trabalho, a qual advém dos estudos da semiótica da cultura. O semioticista russo Iúri Lótman ao traçar as linhas gerais dessa abordagem semiótica define a cultura como um termo amplo, que não se restringe às definições dadas pela sociologia e antropologia. Para essa abordagem, a cultura trata do processamento de informações — sendo estas organizadas em textos, um

sistema de signos ou de códigos culturais —, onde a memória não-hereditária possibilita a transmissão e a conservação dessa informação (Machado, 2003). A professora e semiótica Irene Machado (2003) acrescenta que a cultura além de compreender uma determinada combinação de sistemas de signos, ela também compreende “[...] o conjunto das mensagens que são realizadas historicamente numa língua (ou texto)” (Machado, 2003, p. 38).

Assim, para a semiótica da cultura, “traduzir um certo setor da realidade em uma das línguas da cultura [mito, religião, pintura, cinema, literatura etc.], transformá-la numa informação codificada, isto é, num texto, é o que introduz a informação na memória coletiva.” (Machado, 2003, p. 38). Nesse sentido, depreende-se que a cultura vista enquanto texto não existe sem a participação da memória coletiva, pois é essa memória que armazena as informações e logo funciona como um programa gerador de novos textos, garantindo e promovendo a continuidade da cultura (Machado, 2003). A memória coletiva se relaciona com as informações transmitidas de geração em geração, elas podem ser acessadas de maneira consciente ou não. Mais adiante, ainda neste tópico, retomaremos esse conceito quando abordarmos a noção de inconsciente coletivo.

Machado (2003) ressalta que “o conceito de cultura como texto, na verdade, deve ser entendido como *texto* no *texto*. Todo texto da cultura é codificado, no mínimo, por dois sistemas diferentes” (Machado, 2003, p. 39), ou seja, temos um primeiro sistema, conhecido como sistema modelizante primário, que é a linguagem natural, pela qual passam todos os textos da cultura, e um sistema secundário que pode ser o mito, a religião, a literatura, o cinema etc. A autora prossegue esclarecendo que a noção de texto no texto “[...] define a condição semiótica da cultura que opera distintas vinculações entre texto e contexto cultural” (Machado, 2003, p. 39). Assim, compreende-se que

[...] não é a cultura o objeto de estudo da semiótica. Na verdade, a semiótica da cultura se ocupa dos textos e de seus mecanismos de semiose, que tanto o constituem como sistema semiótico, quanto desencadeiam formações interpretantes e de leitura, o que, em última instância, implica a constituição do próprio conhecimento (Machado, 2010, p. 161).

No contexto deste trabalho, temos como objeto de estudo o texto literário que constitui, assim como os demais tipos de textos, um sistema semiótico. Para que possamos realizar leituras que possibilitem a interpretação dos mecanismos de constituição desse texto é necessário relacionarmos essa produção artística com o seu contexto de formação cultural. Nesse sentido, o estudo da cultura é o meio que possibilita a leitura das formações do sistema semiótico aqui analisado, as obras de Gertrudis e Firmina. Desse modo, ao tomarmos a

definição de cultura adotada pela abordagem de Lótmán e atrelá-la à Teoria da Residualidade podemos oportunizar uma leitura mais ampla dos nossos possíveis objetos de estudo, uma vez que analisamos os produtos do sistema cultural tendo em consideração as relações que se estabelecem entre esses textos, seus sistemas modelizantes e o seu contexto cultural de produção. Como explica Irene Machado (2010, p. 162), “o texto constitui-se, assim, como espaço semiótico onde interagem, se interferem e se auto-organizam hierarquicamente as linguagens como dispositivos pensantes, dialógicos e produtoras de sentido”.

Com base na conjuntura apresentada e levando em consideração, como bem postula Franco Júnior (2010b), que a mitologia é uma parte constitutiva da sociedade e que por isso ela determina muitos dos comportamentos de uma sociedade, vemos no estudo do mito, em sua necessidade de renovação e adaptação para que sua mensagem sobreviva, uma evidência de seu traço residual. O mito é aqui compreendido como a narrativa de um evento sagrado que gera modelos para as ações humanas (ELIADE, 2016). Nesse cenário, uma mitologia apresenta-se como “[...] um conjunto de mitos construído por adaptação, inversão e negação de elementos míticos de outras culturas com as quais ele tem contato” (FRANCO JÚNIOR, 2010b, p. 45). Joseph Campbell, ao estudar o herói mítico em *O Herói de Mil Faces*, aduz que:

Em todo o mundo habitado, em todas as épocas e sob todas as circunstâncias, os mitos humanos têm florescido; da mesma forma, esses mitos têm sido a viva inspiração de todos os demais produtos possíveis das atividades do corpo e da mente humanos. Não seria demais considerar o mito a abertura secreta através da qual as inexauríveis energias do cosmo penetram nas manifestações culturais humanas. As religiões, filosofias, artes, formas sociais do homem primitivo e histórico, descobertas fundamentais da ciência e da tecnologia e os próprios sonhos que nos povoam o sono surgem do círculo básico e mágico do mito (Campbell, 2007, p. 15).

Ainda de acordo com Campbell (1990), as narrativas mitológicas

[...] provenientes dos tempos antigos, que têm a ver com os temas que sempre deram sustentação à vida humana, que construíram civilizações e enformaram religiões através dos séculos, têm a ver com os profundos problemas interiores, com os profundos mistérios, com os profundos limiares da travessia, e se você não souber o que dizem os sinais ao longo do caminho, terá de produzi-los por sua conta (Campbell, 1990, p. 15).

Perante o exposto, ao estudo mítico podemos associar o estudo dos arquétipos, já que dentro do conjunto das imagens originadas desses relatos surge a necessidade de viabilizar a transmissão das mensagens por trás desses enredos, sendo então esses elementos convertidos em imagens arquetípicas, tornando-se um modelo de fácil assimilação e disseminação ao

serem guardadas e transmitidas pelo inconsciente coletivo de uma comunidade. A memória coletiva, abordada anteriormente desde a perspectiva da semiótica da cultura como elemento chave da formação cultural, é uma parte constitutiva desse inconsciente coletivo, pois ela

[...] guarda tudo o que já foi dito, tornando possível que possamos dizer tudo de novo, ou entender quando algo for dito por outros. Ou seja, como não somos responsáveis pelos sentidos do discurso, só o entendemos porque esses sentidos já existem antes de nós, em nossa sociedade, na memória coletiva e no imaginário. (Silva; Silva, 2009, p. 102).

Dessa maneira, a memória coletiva fornece as imagens e discursos gerados dentro de um determinado grupo social e que se alicerçam em nosso inconsciente coletivo onde jazem as imagens universais denominadas pelo psiquiatra e psicoterapeuta suíço Carl Gustave Jung (2000, 2014, 2016) como arquétipos. Jung ainda explica que essas imagens provêm de experiências sedimentadas sempre revividas pela humanidade. Pois, de acordo com o psiquiatra, além das nossas recordações pessoais,

[...] existem em cada indivíduo as grandes imagens ‘primordiais’, como foram designadas acertadamente por Jakob Burckhardt, ou seja, a aptidão hereditária da imaginação humana de ser como era nos primórdios. Essa hereditariedade explica o fenômeno, no fundo surpreendente, de alguns temas e motivos de lendas se repetirem no mundo inteiro e em formas idênticas [...] (Jung, 2014, p. 76).

O arquétipo possui então uma aptidão para reproduzir uma e outra vez as mesmas ideias míticas ou ideias semelhantes a elas (Jung, 2014). Nesse contexto, Jung ressalta que essas imaginações não são hereditárias, o que é hereditário é a capacidade humana de ter tais imagens. Imagens que não derivam de reminiscências pessoais, mas de uma manifestação profunda do inconsciente que abriga essas imagens originárias e de caráter universal (Jung, 2014). No livro *O homem e seus símbolos*, Jung discorre que

O termo “arquétipo” é muitas vezes mal compreendido, julgando-se que expressa certas imagens ou motivos mitológicos definidos. Mas estes nada mais são que representações conscientes: seria absurdo supor que representações tão variadas pudessem ser transmitidas hereditariamente.

O arquétipo é uma tendência para formar estas mesmas representações de um motivo — representações que podem ter inúmeras variações de detalhes — sem perder a sua configuração original. Existem, por exemplo, muitas representações do motivo *irmãos inimigos*, mas o motivo em si conserva-se o mesmo (Jung, 2016, p. 83).

Complementando o pensamento de Jung, Campbell (1990, p. 54), seguidor do psiquiatra, sinaliza que “em todo o mundo e em diferentes épocas da história humana, esses

arquétipos, ou ideias elementares, apareceram sob diferentes roupagens. As diferenças nas roupagens decorrem do ambiente e das condições históricas”. Sílvia Anaz (2020), em seu artigo sobre a teoria dos arquétipos e a construção de personagens, explica que esses elementos são irrepresentáveis, já que eles são como formas vazias que são preenchidas por imagens com base em características culturais e históricas específicas. E o autor complementa:

Isso significa que um mesmo arquétipo pode ser representado por diferentes imagens, em diferentes culturas e em diferentes momentos. Neumann (1974), ao estudar o arquétipo da Grande Mãe, mostra essa diversidade de representações imagéticas da deusa feminina principal em cada cultura. Apesar das diferentes imagens da Grande Mãe, todas preenchem o mesmo arquétipo que une os aspectos bondosos e terríveis da figura materna. Há, assim, uma polivalência simbólica/imagética do arquétipo. De toda forma, é importante destacar que enquanto o arquétipo em si é universal e atemporal, a imagem arquetípica que o preenche ou o materializa no plano simbólico é conectada a aspectos culturais e históricos (Anaz, 2020, p. 255).

Sendo então o arquétipo um produto da psique coletiva, ele se manifesta nos produtos culturais, ou seja, nas expressões artísticas, através de imagens arquetípicas também chamadas de imagens simbólicas, que passam por alterações e adaptações de uma cultura para outra e de uma época para outra, mas, como já dito, carregam o tema do arquétipo primordial. As narrativas míticas são as primeiras representações simbólicas onde podemos encontrar o tema das imagens primordiais. Nesse sentido, Campbell (2007, p. 15-16) esclarece que “os símbolos da mitologia não são fabricados; não podem ser ordenados, inventados ou permanentemente suprimidos. Esses símbolos são produções espontâneas da psique e cada um deles traz em si, intacto, o poder criador de sua fonte”.

De acordo com Jung (2014, p. 81), “os arquétipos não são apenas impregnações de experiências típicas, incessantemente repetidas, mas também se comportam empiricamente como *forças* ou tendências à repetição das mesmas experiências”. Para o autor, quando nós seres humanos concebemos as figuras do inconsciente, ou seja, os arquétipos, como um fenômeno ou função da psique coletiva, não anulamos o nosso consciente intelectual, somente adquirimos a possibilidade de lidarmos com os resíduos da nossa história antropológica (Jung, 2014).

Nessa conjuntura, composto pela memória coletiva, o inconsciente coletivo apresenta-se como uma característica herdada, que “[...] consiste de formas preexistentes, arquétipos, que só secundariamente podem tomar-se conscientes, conferindo uma forma definida aos conteúdos da consciência” (Jung, 2000, p. 54). Por característica herdada,

entende-se que o inconsciente coletivo armazena e transmite as imagens e informações da nossa psique desde os primórdios da humanidade, ou seja, temos uma herança psicológica. Isto significa que não temos acesso a essas imagens de maneira consciente, mas apresentamos uma predisposição inconsciente para ler e reagir ao mundo com base em nossa herança ancestral.

O crítico literário russo Eleazar Meletínski (2019) difere da definição junguiana sobre a psicologia inconsciente coletiva. Para o autor, o inconsciente coletivo dificilmente possui um caráter hereditário, mas ele apresenta um caráter social real. Meletínski (2019), ao se debruçar sobre a análise dos arquétipos desde uma perspectiva literária, denomina como arquétipos temáticos os elementos iniciais que dão origem a elementos variados. Esses elementos variados, ainda sofrendo transformações, apresentam estruturas permanentes que as conectam com o elemento inicial, construindo assim uma linguagem temática da literatura, ou seja, entende-se que a partir da necessidade do ser humano de construir narrativas, surgem os arquétipos temáticos que, apesar de apresentarem diferentes características, possuem algo universal, a criação de determinados temas que se repetem através de novas interpretações.

Meletínski (2019, p. 32) explica que “tendo diante de si a tarefa prática de dominar o mundo, o homem o estrutura (isto é, o mundo e não seu próprio espírito) teoricamente em forma de relato (narrativa) de suas origens”. Nessa perspectiva adotada por Meletínski, o homem estrutura o mundo e não o espírito porque, para o autor, os arquétipos se originam a partir dos textos produzidos pelos sistemas culturais, textos criados pela necessidade de fabular narrativas sobre a constituição do mundo, enquanto que para Jung eles se originam do inconsciente coletivo, estruturando então o espírito do homem, por conseguinte, reverberando nos produtos da cultura.

Para o desenvolvimento deste trabalho, consideramos oportuna a perspectiva do inconsciente coletivo de Jung, já que ela coaduna com a noção de imaginário abordada pela Teoria da Residualidade, de onde parte o presente estudo, e de memória coletiva, trazida pela semiótica da cultura, conceito que alicerça tanto a formação do imaginário como do inconsciente coletivo. Todavia, vale ressaltar a perspectiva geral, tanto do psiquiatra como do crítico literário, de que os arquétipos ao constituírem as imagens arquetípicas (Jung, 2014, 2016) ou arquétipos temáticos (Meletínski, 2019) são elementos mutáveis e adaptáveis às novas culturas e épocas, mas que conservam o traço primordial do elemento que os constitui.

Com base em todo o exposto neste capítulo, na tentativa de traçarmos as remanescências de resíduos do imaginário medieval sobre a cultura e, consequentemente, a literatura oitocentista, encontramos na análise dos arquétipos evidências da atuação desse

imaginário sobre a sociedade oitocentista e de seus produtos culturais. Os arquétipos, como vimos anteriormente, por serem representações do nosso inconsciente coletivo carregam em sua essência visões de mundo formadas pela memória coletiva. Dentro do âmbito literário, essas visões podem ser utilizadas tanto para ratificar visões hegemônicas de uma sociedade como para ressignificar essas visões. Nesse contexto, será a visão de mundo individual do autor, criada com base em sua vivência sociocultural que decidirá como esse elemento será utilizado no desenvolvimento do texto literário, pois, como comenta a antropóloga Adriana Facina (2004),

[...] os escritores são produtos de sua época e de sua sociedade. Desse modo, mesmo o artista mais consagrado, considerado alguém dotado de talento especial que o destaca dos outros seres humanos, *é sempre um indivíduo de carne e osso, sujeito aos condicionamentos que seu pertencimento de classe, sua origem étnica, seu gênero e o processo histórico do qual é parte lhe impõe*. Sua capacidade criativa se desenvolve num campo de possibilidades que limita a sua liberdade de escolha (Facina, 2004, p. 9-10, grifo nosso).

Levando em consideração que o escritor é um produto do meio onde ele está inserido, um meio que reflete e refrata as imagens arquetípicas constituídas e transmitidas pela sociedade ao longo do tempo, é natural que este tenha em seu inconsciente um conjunto dessas imagens que podem ser utilizadas inconscientemente ou não. A maneira como a autora/o autor escolhe refratar a imagem arquetípica em seus personagens nos dirá sobre a participação da sua voz autoral enquanto elemento que orchestra o enredo da narrativa, pois é aí onde ela(e) injeta seu posicionamento crítico diante da sua sociedade. Nessas circunstâncias,

é preciso entender a lógica das visões de mundo, dos juízos de valor e das opiniões políticas que os escritores elaboram em seus textos. Concordemos ou não com suas ideias, explicá-las depende do reconhecimento de uma estrutura de argumentação, que pode ser mais ou menos coerente, mas que é constitutiva do que Clifford Geertz chamaria de ‘ponto de vista narrativo’ (Facina, 2004, p. 46).

A cultura então apresenta-se como “[...] o ente mais apropriado para diferenciar e caracterizar um povo, bem como para compreender as nuances de uma geração. É a cultura que fornece os modelos para o romancista construir sua obra” (Cardoso, 2008, p. 83). Diante do exposto, podemos compreender que os arquétipos estão na base da formação sociocultural de um povo, com isso é possível observar em sua estrutura cultural (os mitos, a literatura, a

arte de maneira geral) a remanescência dessas imagens. Mas o que significam essas imagens, o que elas podem nos revelar? Ao interpretá-las podemos vislumbrar a construção de ideias e imaginários que desvelam a mentalidade de um povo, ou seja, elas carregam a herança de um pensamento coletivo, transmitido pelos diferentes produtos culturais ao longo do tempo, conseguindo, dessa maneira, sobreviver e transmitir sua mensagem. Entender a dinâmica desse processo nos permite enquanto sociedade compreender quem fomos, quem somos e por qual motivo o somos.

Como comentado em nossa introdução, este trabalho se detém sobre as imagens residuais do feminino. Essas imagens, frutos de uma mentalidade de longa duração, remanescem ao longo do tempo através da transmissão do imaginário. Como comenta A professora de Psicologia Social Pilar Vicente Serrano, no prólogo do livro *La serpiente vencida* — obra de Eudaldo Casanova e Maria Ángeles Larumbe que se debruça sobre os aspectos culturais que constituem os elementos considerados intrínsecos ao gênero feminino —, os mitos sobre a figura da mulher

[...] não são velhos porque se encontram de maneira anacrônica nos discursos atuais; são velhos porque se assentam e se fundamentam em um passado longínquo que o presente ainda reconhece como próprio: velhos mitos e símbolos que, com novas formas, povoam ainda os espaços e os discursos mais atuais (Serrano, 2005, p. 11, tradução própria)³.

É a partir dessa perspectiva e considerando que as imagens dual do feminino, Eva e Maria, quando interpretadas à luz da Teoria da Residualidade, não são aqui tidas como a origem de uma determinada simbologia sobre o feminino, pois, como já citado anteriormente, as visões que constituem as imagens sobre o feminino se tecem em épocas posteriores e em diferentes culturas, portanto, o resíduo medieval aqui investigado no contexto da centúria oitocentista diz respeito à manifestação e à adaptação do imaginário sociocultural da Idade Média sobre o feminino, um imaginário fomentado por uma perspectiva cristã-patriarcal com base nas interpretações dos textos bíblicos feitas por um cúpula clerical com poder de voz e que nos é transmitido durante o processo de colonização dos países latino-americanos pelos países ibéricos, sendo então disseminado e adaptado através dos processos hibridação cultural, endoculturação e de cristalização, constituindo então uma das raízes do imaginário sobre o feminino na América Latina. Essas imagens são representações sociais que constituem

³ Do original em espanhol: “[...] no son viejos por encontrarse de manera anacrónica en los discursos más actuales; son viejos porque se asientan y se fundamentan en un pasado lejano que el presente aún reconoce como propio: viejos mitos y símbolos que, con nuevas formas, pueblan todavía los espacios y los discursos más actuales.”

uma forma de pensar, criar e dar sentido à realidade social; como apontam Casanova e Larumbe (2005),

Essas formas de pensar e criar a realidade social estão constituídas por elementos de carácter referencial, uma vez que não são apenas formas de adquirir e reproduzir o conhecimento, mas possuem a capacidade de dar sentido a essa realidade. Sua finalidade é a integração, a legitimação, a dominação e a manipulação da vida prática (Casanova; Larumbe, 2005, p. 22, tradução própria)⁴.

Ressalta-se, então, que a visão do feminino disseminada durante o medievo e que corrobora para uma construção de um imaginário sobre esse gênero nas sociedades cubana e brasileira oitocentistas, não tem origem na sociedade medieval, mas esta reinterpreta e adapta visões da Antiguidade, do mundo judaico, árabe. A literatura medieval nos oferece uma visão desses modelos/imagens que refletem o discurso religioso predominante na época, encontramos nela um jogo de oposições entre Maria e Eva que compõe uma imagem ideal e uma imagem de reprovação da figura feminina. Sobre a literatura medieval Rina Walthaus (2015) discorre que

O culto mariano que chega ao seu apogeu nos séculos XII e XIII e o *fin'amor* que desde o século XII implicou uma sublimação do desejo erótico eram fenômenos capazes de originar uma concepção literária mais elevada e idealizadora da mulher, que inspirou grande parte da literatura posterior, ao lado da antiga e não menos importante tradição misógina. A coexistência de dois arquétipos femininos antitéticos é refletida na literatura eclesiástica, na qual a mulher é venerada como Maria, Virgem Imaculada, Mãe de Deus, ou é condenada como Eva, *ianua diaboli*, causa da Queda; também é refletida na literatura profana, na qual a mulher pode ser ídolo e espelho de virtudes para o amante cortês masculino, ou aparece como ser inferior e objeto puramente sexual. Santa ou pecadora, virgem ou puta: nessa visão dual do feminino reflete um mecanismo psicológico que ultrapassa os limites dos períodos literários e é explorado em estudos de carácter psicológico ou psicanalítico (Walthaus, 2015, *on-line*, tradução própria)⁵.

Veremos essas imagens em obras da literatura medieval ibérica como no poema épico

⁴ Do original em espanhol: “Estas formas de pensar y crear la realidad social están constituidas por elementos de carácter referencial, ya que no son sólo formas de adquirir y reproducir el conocimiento, sino que tienen la capacidad de dotar de sentido a la misma realidad social. Su finalidad es la integración, la legitimación, la dominación y la manipulación de la vida práctica.”

⁵ Do original em espanhol: “El culto mariano que llega a su auge en el siglo XII y XIII y el *fin'amor* que desde el siglo XII implica una sublimación del deseo erótico eran fenómenos capaces de originar una concepción literaria más elevada e idealizadora de la mujer, que inspiró gran parte de la literatura posterior, al lado de la antigua y no menos poderosa tradición misógina. La coexistencia de dos arquetipos femeninos antitéticos se refleja en la literatura eclesiástica, donde la mujer es venerada como María, Virgen Inmaculada, Madre de Dios, o es condenada como Eva, *ianua diaboli*, causa de la Caída; se refleja, igualmente, en la literatura profana, en la cual la mujer puede ser ídolo y espejo de virtudes para el amante cortés masculino, o aparece como ser inferior y objeto puramente sexual. Santa o pecadora, virgen o puta: en esta visión dual de lo femenino se refleja un mecanismo psicológico que traspasa los límites de los períodos literarios y que se explora en estudios de carácter psicológico o psicoanalítico.”

de autoria anônima *El poema del Mío Cid* ou *Cantar del Mío Cid*, no qual a representação da esposa e das filhas do Cid cumprem com o ideal de submissão feminina que reflete a imagem de Maria enquanto mãe e boa esposa; e no *Arcipreste de Talavera* ou *El Corbacho*, de Alfonso Martínez de Toledo (1398-1470), em que vemos o enaltecimento da imagem da boa mulher e o repúdio das consideradas más e perigosas, que desviam os homens de seus caminhos. Outro exemplo é encontrado na obra *El conde Lucanor*, de Don Juan Manuel. Escrita entre os anos de 1330 e 1335, é uma obra de cunho didático na qual o personagem do conde Lucanor é aconselhado por Patronio através de contos moralizantes. Ao longo de diferentes contos, analisa María Verónica Serra (2006), a figura feminina é representada a partir de duas perspectivas, a de Eva e a de Maria. A mulher-Eva é considerada propensa ao mal, à mentira, é rebelde e conduz o homem à perdição, logo deve ser evitada, doutrinada e punida; a mulher-Maria representa o modelo que as mulheres da sociedade medieval devem aspirar, ela é pura, casta, leal, fiel e submissa ao marido, aceita ser guiada por ele sem nenhum questionamento e possui o dom da maternidade. Mais adiante, no capítulo II, retomaremos a essas obras.

No que diz respeito à literatura de autoria feminina oitocentista, veremos como essas imagens, sob as roupagens arquetípicas de donzela/anjo do lar, órfã e de mulher fatal, carregam em si a essência dos modelos de Eva e Maria. Dessa forma, veremos como em *Sab* e em *Úrsula* esses modelos remanescem nas imagens arquetípicas mencionadas e apresentam uma nova perspectiva, a da voz autoral feminina que aparentemente segue o código literário da época, não obstante adota um tom de denúncia e crítica ao estatuto patriarcal-escravocrata da centúria oitocentista⁶.

É importante, ao analisarmos a formação e a presença dessas imagens em nosso imaginário, ter em mente, como ressalta Juan Ignacio Jurado Centurión López (2020), que esse imaginário “[...] se constitui como uma forma de representação simbólica que quase sempre é atravessada por estratégicas manipulações que são o produto de preconceitos, de prejuízos contra determinadas formas de pensar ou de viver” (López, 2020, p. 207). No contexto do imaginário sobre o feminino, essas manipulações têm como objetivo cercear a individualidade e a independência das mulheres, ressaltando o modelo de comportamento ideal para o gênero feminino, como vimos nos exemplos da literatura medieval espanhola citados acima.

Como observa Pierre Bourdieu (2012, p. 15) “[...] incorporamos, sob a forma de

⁶ Para posterior consulta, no anexo B, na página 135, está disponibilizado um glossário dos personagens de *Sab* e *Úrsula* mencionados ao longo do desenvolvimento deste trabalho.

esquemas inconscientes de percepção, as estruturas históricas da ordem masculina [...]”. Ou seja, a sociedade como um todo incorpora as imagens projetadas pelas vozes patriarcais hegemônicas. Há uma grande participação do gênero feminino nesse processo de perpetuação da dominação masculina, pois, ainda que inconscientemente, a mulher incorpora os valores transmitidos por essas estruturas históricas e os adotam como uma prática social para a sua conduta e das demais mulheres.

O reconhecimento do processo de criação e disseminação das imagens derivadas a partir da dicotomia Ave-Eva possibilita a compreensão da formação do olhar cultural latino-americano sobre as mulheres e o papel dessas imagens para a perpetuação da desigualdade de gêneros que, ainda na atualidade, se faz presente em nossa sociedade. Afinal, como bem sinalizam Arróliga e García (1992, p. 87), “na América Latina, a mulher vive a herança de ensinamentos religiosos que afetam sua vida de diferentes ângulos, a saber, no econômico, no social, no político e no cultural e, tentando contemplar a integralidade de ser mulher, a situam de maneira marginal na vida”⁷.

Vejamos então um quadro introdutório das imagens arquetípicas que compõem o imaginário sobre as mulheres desde o medievo tardio até o século XIX. Essas imagens serão delineadas no próximo capítulo e analisadas, no terceiro capítulo, no contexto das obras de Gertrudis Gómez de Avellaneda e Maria Firmina dos Reis.

Quadro 1- As imagens arquetípicas da mulher do medievo tardio ao século XIX

Imagem disseminada pelo imaginário medieval	Imagem arquetípica na centúria oitocentista	Características físicas e psicológicas
Eva	Mulher fatal	Bonita, encantadora/sedutora, capaz de conduzir o homem a desviar-se do seu caminho e/ou levá-lo à ruína financeira ou espiritual.
Maria	Donzela (Anjo do lar)	Bela, jovem, virgem, bondosa, sonhadora, romântica, ingênua.
Eva e/ou Maria	Órfã	Jovem desamparada, encantadora, dramática, bela ou desprovida de beleza, séria, solitária e melancólica.

Fonte: Autoria própria

⁷ Do original em espanhol: “En Latinoamérica, la mujer vive la herencia de enseñanzas religiosas que afectan su vida desde diferentes ángulos, a saber, en lo económico, social, político, cultural, y, tratando de ver la integralidad de ser mujer, la ubican de manera marginal en la vida.”

Com base nas imagens apresentadas no quadro acima, nos interessa observar como a partir delas se constitui uma mensagem, o que ela diz e de que forma ela é ressignificada pela literatura de Gertrudis Gómez de Avellaneda e de Maria Firmina dos Reis no século XIX. Para tanto, antes de adentrarmos na análise desse conteúdo, é necessário, para que tenhamos um olhar multidisciplinar sobre a futura análise, que conheçamos o contexto sócio-histórico em que as visões sobre as mulheres se originam na Idade Média, especificamente a partir do século XII, e observarmos também como elas são disseminadas e quais imagens as alicerçam. Assim, no próximo capítulo discorreremos sobre o contexto social das mulheres no medievo e na centúria oitocentista, como também sobre as imagens do feminino que reverberam em ambas as sociedades e, portanto, em suas produções literárias.

2 MULHERES EM CENA: DO MEDIEVO TARDIO AO SÉCULO XIX

A história das mulheres durante a Idade Média nos chega, quase sempre, a partir do olhar masculino, não é à toa que historiadores como George Duby, Eileen Power, Regine Pernoud, José Rivair Macedo entre outros ressaltam sobre o perigo dessa perspectiva que termina por engessar e restringir a visão que temos hoje em dia sobre a vida das mulheres medievais. Diante de um cenário que engloba tantos séculos, é necessário centrarmos nossa atenção nas manifestações socioculturais que se dão a partir do medievo tardio, como fez Huizinga em *Outono da Idade Média*, já que é na relação de interação desse medievo tardio com os primeiros períodos históricos que o sucedem, o Renascimento (XVI) e o Barroco (XVII), onde acontece a disseminação de ideias, imaginários, que deixaram um legado nas sociedades dos séculos vindouros.

Huizinga (2021) destaca que a Idade Média deve ser interpretada como aperfeiçoamento de uma cultura antiga, o mesmo podemos dizer sobre os séculos seguintes a ela, onde esse extenso período continua se expandido e modificando, no que o historiador francês Jacques Le Goff (2008) denomina como uma longa Idade Média. É dentro desse contexto evolutivo, e com enfoque nos últimos séculos tidos como medievais, que analisamos a imagem da mulher no medievo, período em que a ideia amplamente disseminada de que as mulheres estavam totalmente subjugadas ao poder patriarcal eclipsa a realidade histórica, na qual encontramos evidências de mulheres exercendo os mais diversificados afazeres, desde o comando dos feudos, na ausência dos maridos, e de mosteiros como também responsáveis por comércios. Não obstante, é o silenciamento das vozes femininas, pensamento disseminado, principalmente, a partir do contexto cultural do século XIII e que será agravado nos séculos seguintes, que obstaculiza a compreensão da história das mulheres.

A retomada do Direito Romano no século XIII assegurou as estratégias patriarcais meios legais para restringir a participação social da mulher. Ele vai provocar uma grande transformação na vida das mulheres, pois “ressentindo-se de suas origens imperialistas, serve aos que querem firmar uma autoridade central: o imperador e o papa. Não favorece nem a mulher, nem a criança; é o direito do *pater familias*, que tinha poder de vida e morte sobre a mulher e filhos” (Toledo, 2001, p. 26). De acordo com a historiadora Adeline Rucquoi (1995), o Direito Romano não era especialmente anti-feminista, — apesar de associar a mulher com expressões como *levianidade de ânimo*, *sexo inferior*, *sexo fraco* (*imbecillitas sexus*) —, mas, segundo a autora, os juristas civis não podiam escapar da influência do direito canônico, o qual tinha como premissa a inferioridade da mulher e a sua incapacidade jurídica.

Como expõe a historiadora Christine Rufino Dabat (2002):

No período medieval como um todo, as mulheres gozavam ainda de oportunidades e direitos que ser-lhes-iam negados um por um. As Luzes e o Progresso, que inspiraram os séculos posteriores às supostas “Trevas” medievais, arvorando conotações eminentemente positivas na concepção evolucionista da História, no entanto, foram, para as mulheres, como para outras categorias sociais (judeus, escravos etc.), épocas de retrocesso. Na Idade Média, elas haviam gozado, com plena capacidade, de papéis importantes, senão absolutamente iguais aos homens, em muitas áreas de atividade: econômica, política e artística. Foram mesmo determinantes em algumas delas, embora não naquelas de maior prestígio – retrospectivo – como arquiteta de catedrais ou teólogo universitário (Dabat, 2002, p. 27).

Observa-se, então, que “[...] as mulheres sofrem, cada vez mais, os efeitos do sucesso da corrente anti-feminina eclesiástica reforçada pelos progressos do retorno à tradição do direito romano, doravante modelo para o canônico” (Dabat, 2002, p. 48). Power (1979), observa que a regra de sujeição da mulher, que passa da Igreja⁸ para a aristocracia, foi absorvida pelo público laico com certa complacência, pois a obediência feminina fazia parte de um ideal de casamento fomentado nos trabalhos didáticos que eram dirigidos à mulher.

Para Power (1979), a situação da mulher na Idade Média é difícil de determinar, pois ela se constitui de maneira diferente para a perspectiva teórica, a legal e a da vida cotidiana. Não obstante, a autora destaca a relevância da perspectiva teórica, uma vez que ela foi deixada como um legado para as futuras gerações, tendo um efeito social durante séculos, mesmo quando as forças que a alicerçavam já não tinham tanta importância e as condições sociais que a fizeram possível já não existiam. Ainda de acordo com a historiadora, é através da visão de uma pequena minoria que com força de voz torna-se a responsável pela opinião expressada em uma época. Dessa forma, na prematura Idade Média, as fontes dessas opiniões eram a Igreja e a aristocracia. Dentro da mesma perspectiva, Rucquoi (1995) sinaliza que os escritos sobre as mulheres procedentes da Igreja ou dos poderes públicos sustentam a mulher em uma situação de inferioridade, sendo importante observar a relação desses escritos com a realidade cotidiana. Reflete a autora que:

O *Estado de direito*, próprio da nossa sociedade, estabeleceu, há duzentos anos, vínculos muito estreitos entre a lei e a vida cotidiana: esta é regida por leis, normas escritas, direitos que são comuns a todos, que ninguém deve ignorar e que têm força coercitiva. Na Idade Média, a multiplicação de jurisdições, os diferentes privilégios, as diferenças de *classe, condição e preeminência*, a supremacia da condição da pessoa sobre as normas, e até a própria confusão entre *lei e religião* não concede a

⁸ É importante sinalizar que na Igreja Católica medieval como um todo não havia um pensamento homogêneo no que diz respeito às mulheres, porém a perspectiva misógina adotada, principalmente, por religiosos do alto clero, conseguiu se disseminar e conquistar adeptos na aristocracia.

primeira o caráter universal que pretende. Os escritos não refletem, pois, a realidade da vida cotidiana, mas sim uma construção intelectual, destinada a justificar o exercício do poder e com pretensão de comandar precisamente a vida cotidiana (Rucquoi, 1995, p. 10, tradução própria)⁹.

É interessante observarmos a presença de dois discursos existentes nessa época, um oficial, o das leis civis e religiosas, documentado, e um não oficial, o da oralidade. Lembrando que durante o medievo o acesso à escrita era restrito a pequenos grupos, como os clérigos e os aristocratas, esse fato nos leva a uma dualidade entre uma cultura canônica elitizada e considerada mais sábia por ser elaborada por quem tem acesso à leitura e à escrita, e uma cultura não-canônica, denominada de cultura popular, proveniente da oralidade. Apesar de a Idade Média não ser considerada o período histórico no qual o advento da escrita passa a gerir as relações em sociedade, ao atentarmos para os detalhes que acima mencionamos, percebemos que nela se desenvolve uma pré-economia escriturística¹⁰, ou seja, no medievo, de maneira incipiente, já vislumbramos a força que a escrita e a leitura viriam a ter nos séculos seguintes, estabelecendo-se como um mecanismo superior à oralidade.

O escrito, ainda que minoritário, teve força para transmitir um imaginário “oficial” sobre as sociedades medievais e, em especial, sobre as mulheres. Na presença desse cenário social, a investigação da cultura oral terá um importante papel, pois é através dela que a vida real se organiza e onde também vislumbramos os diferentes papéis exercidos pelas mulheres medievais. Sobre essa questão, Rucquoi (1995) medita que:

Em uma sociedade na qual o escrito, apesar de mais difundido do que se acreditou durante muito tempo, segue sendo minoritário, a cultura oral desempenha um papel difícil de apreciar, porém primordial. Essa cultura, que os antropólogos nos ensinaram a levar em consideração não se desenvolve nas salas das universidades, nas páginas dos livros ou nos ambientes da corte. A casa, a rua, a taverna, o mercado, são seus cenários e neles a mulher desempenha, às vezes, o papel principal (Rucquoi, 1995, p. 27, tradução própria)¹¹.

⁹ Do original em espanhol: “El *Estado de derecho*, propio de nuestra sociedad, ha establecido, desde hace doscientos años, vínculos muy estrechos entre ley y vida cotidiana: ésta se rige por leyes, normas escritas, derechos que son comunes a todos, que nadie debe ignorar y que tienen fuerza apremiante. En la Edad Media, la multiplicación de jurisdicciones, los privilegios diversos, *las diferencias de estado, condición y preeminencia*, la supremacía de la condición de la persona sobre las normas, y hasta la propia confusión entre *ley y religión* no dan a la primera el carácter universal que pretende. No reflejan, pues, la realidad de la vida cotidiana, sino más bien una construcción intelectual, destinada a justificar el ejercicio del poder y con pretensiones a regir precisamente esta vida cotidiana.”

¹⁰ O termo economia escriturística é utilizado por Michel Certeau (2008), no livro *A invenção do cotidiano*, para abordar a força da tradição escriturística nas sociedades modernas, nas quais as vozes minoritárias que divergem das que apoiam os discursos científicos, escolares e jurídicos são silenciadas. Dessa maneira, as vozes hegemônicas terminam por ditar, através da força da escrita, o que se diz e o que se lê, conseguindo automatizar o conteúdo dos textos escritos.

¹¹ Do original em espanhol: “En una sociedad en la que lo escrito, aunque más extendido de lo que se creyó durante tiempo, sigue siendo minoritario, la cultura oral desempeña un papel difícil de apreciar y sin embargo primordial. Esta cultura, que los antropólogos nos han enseñado a tener en cuenta no se desarrolla en las aulas de

Vemos, então, que a escrita medieval, no que concerne às mulheres, escolhe as imagens que deseja construir e disseminar. A literatura, ademais do discurso religioso, também se encarregará de construir e transmitir essa imagem através do amor cortês, modelo literário criado para divertir os nobres através da recitação de baladas e poemas. Com esse modelo, implementa-se um ideal de cortesia que passa a colocar a mulher, denominada como dama, em evidência. Essa mulher que é inacessível, por já ser casada, passa a ser a figura central dos poetas e trovadores. Cabe ressaltar que apesar da aparência de valorização da mulher, o amor cortês trata-se de um jogo de homens, criado pelos homens para os homens. A dama, nesse contexto, é uma mera figurante, sua função é apenas educativa. Como reflete Macedo (2002, p. 76) “a presença de sua imagem e a ausência de seu corpo estimulavam uma transferência imaginária dos desejos carnavais para os desejos do coração.” Duby (2013a), por sua vez, reflete que o amor cortês foi um remédio ideológico para as contradições da sociedade aristocrata. Como bem sintetiza López (2020), entre todas as formas de representações que idealizavam a vida social no medievo talvez tenha sido

[...] a da cortesia e sua extensão literária no amor cortês a que experimentou o mais importante desvio do propósito original da mesma. Tratada como um modo de refinamento social protagonizado por um grupo dominante e materializado através da literatura, fora do espectro desta minoritária aristocracia poucas foram as mulheres que sentiram que algo mudava, como consequência desta manifestação ‘romântica’, nas relações sociais entre os dois gêneros. Inclusive aquelas poucas que poderiam ter tido algum trato de favor derivado de este refinado proceder, também não experimentaram muita diferença em suas vidas (López, 2020, p. 207).

Muitos poetas utilizaram as normas da cortesia para instruir os cavaleiros e para idealizar uma imagem da mulher, evidenciando suas qualidades e/ou defeitos. Encontramos um exemplo do mencionado no *Tratado do Amor Cortês*, escrito no século XII, na França, por André Capelão¹². O tratado dedica-se a instruir os cavaleiros nas artes do amor, ele está dividido em três partes. Nas duas primeiras, a mulher, seguindo a retórica do amor cortês, é enaltecida; já na terceira, o autor se dedica a descrever os males causados pelo amor que podem acometer um cavaleiro e também a promover difamação contra as mulheres, como podemos ver nos fragmentos abaixo:

las universidades, en las páginas de los libros o en los ambientes de corte. La casa, la calle, la taberna, el mercado, son sus escenarios y, en ellos, la mujer desempeña a veces el papel principal.”

¹² Sobre André Capelão não se tem muitas informações, seria um homem de Igreja que teria começado sua carreira na corte de Champagne, na França medieval. Na época em que escreveu o *Tratado do Amor Cortês* era capelão da corte real (Duby, 2013a).

Não há mulher, nem que seja ilustre por nascimento ou por posição, nem que seja riquíssima, cujo pudor não seja vencido pelo dinheiro e que não possa ser seduzida por um homem coberto de ouro, por mais vil e reles que seja ele; nenhuma mulher se acha jamais suficientemente rica [...] (Capelão, 2019, p. 290).

E continua:

As mulheres, aliás, não são apenas avaras por natureza, mas também são curiosas e falam mal das outras mulheres; são vorazes, escravas do próprio ventre, volúveis, inconstantes no que falam, desobedientes, rebeldes às proibições; são maculadas pelo pecado do orgulho e cobiçam a vanglória; são mentirosas, dissolutas, tagarelas, não respeitam segredos, são luxuriosas ao extremo, dadas a todos os vícios e não têm afeição verdadeira pelos homens (Capelão, 2019, p. 290).

De acordo com Duby (2013a), a terceira parte do tratado serviria para preparar as mulheres, sendo o mais forte ensinamento da obra que “[...] estabelece um conjunto de preceitos adaptados à natureza feminina, e que devem levar as damas a se superarem, a se tornarem, também elas, ‘valorosas’” (Duby, 2013a, p. 372). Dessa maneira, as mulheres deveriam ser sensatas, reprimir os instintos para não agir da mesma forma predadora que os homens. Para o historiador, o tratado é essencialmente misógino, ele confirmava aos homens a crença de que as mulheres pertenciam a uma espécie diferente: “Convencia-os, antes de tudo, de que essa disparidade está de acordo com as leis da natureza, logo, é justa” (Duby, 2013a, p. 373).

Outra obra que se caracteriza por disseminar os ideais burgueses da cortesia é o *Roman de la Rose* (Romance da Rosa) que tem sua primeira parte escrita pelo poeta francês Guillaume de Lorris (1200-1238) nos anos de 1230. O poema é uma obra alegórica escrita para ensinar as regras do amor, nela um jovem adentra em um jardim e se depara com uma Rosa que passa a ser objeto do seu desejo. Devido ao sucesso obtido pela primeira parte, quase quarenta anos depois, o padre francês Jean de Meun (1240-1305) escreve uma segunda parte. O teor alegórico é omitido dessa segunda parte e o autor dá uma nova significação ao poema, antes destinado a ensinar a nobreza o comportamento adequado para o amor, passa então a apresentar um novo conceito de cortesia, no qual a imagem da mulher deixa de ser idealizada. Portanto, no *Roman de la Rose*

[...] existem então duas escolas amorosas distintas: por um lado a escolha do amor cortês de Lorris, com temas clássicos do trovadorismo, fornece uma história de amor que serve como modelo educacional das classes nobres; por outro lado, a versão de Jean de Meun deixa a narrativa mais realista e direta, num estilo bastante diferente da primeira parte. A lição que fica ao final da segunda parte é que o relacionamento amoroso que não se destina à procriação fica improdutivo, estéril e suscetível às artimanhas femininas (Santos, 2016, p. 6).

Diante desse panorama cultural, podemos questionar o que diziam as vozes femininas literatas. Começamos, então, com os textos de autoria das trovadoras. Em suas composições a dama tem o direito de agir, não é simplesmente uma figurante do amor do cavaleiro como acontece nas trovas de autoria masculinas, ou seja, seus textos subvertem a ordem preconizada pela literatura de autoria masculina. De acordo com Macedo (2002, p. 92), “[...] quando se trata dos poemas de autoria das trovadoras, os dados tradicionais da ética cortês acabam sendo alterados, ou, pelo menos, questionados. Se os trovadores colocavam-se na posição de vassalos, a voz das *trobairitz* equivalia à de suas senhoras.” O medievalista ainda sinaliza que as trovadoras rompem com a ideologia cortês ao colocar em questão a distância dos amantes, ou seja, as trovadoras fogem da temática do amor idealizado e não concretizado, a poesia feminina atenta para possíveis relações e até para relações concretas. Assim,

essa categoria de poesia rompe a barreira da formalidade atrás da qual os poetas se abrigavam. Carsenda, uma das *trobairitz*, convida o amante hesitante a ousar; Castelloza, outra delas, julga que no amor, a dama também deveria suplicar o amor do cavaleiro e Dona H. propõe que o amante aproveite o momento favorável e realize seu desejo. Uma poetisa anônima afirma que, se amasse, não se separaria do amado, mesmo em detrimento da reputação. Para a condessa de Die, a exposição pública do amor da dama só podia ser motivo de louvor para ela (Macedo, 2002, p. 92).

Vemos, nesse contexto, como a escrita literária feminina medieval produz uma literatura contra-hegemônica que subverte a ordem vigente, contradizendo-a. No início do século XV, encontramos a francesa Christine de Pisan (1364-1405), tida como a primeira autora a viver do seu fazer literário, atacando o conteúdo da segunda parte do *Roman*, que, como abordado anteriormente, foi escrita pelo também poeta francês Jean de Meun, no que é considerado a primeira polêmica literária da história ocidental, a querela do *Roman de la Rose*. A autora também é reconhecida por realizar o primeiro posicionamento público de uma mulher em defesa de seu gênero (Macedo, 2002).

É a misoginia desenfreada presente nos textos produzidos, em grande parte, no final da Idade Média que desperta a reação das escritoras medievais. Diante dessas circunstâncias, Christine de Pisan, em seu empenho por defender as mulheres, escreve, em 1399, o poema *Epître au Dieu d'Amour* (Epístola ao Deus do Amor), uma resposta aos defensores do texto de Meun. A epístola, escrita por Cupido, deus do amor na mitologia romana, é destinada aos amantes desleais e apresenta as queixas das mulheres, como podemos ver no trecho abaixo:

Gentis mulheres, burguesas e donzelas,
E todas as demais,

Requerem humildemente nosso socorro.
 Reclamam as ditas damas,
 De grandes males, infâmias, difamações,
 Traições e ultrajes muito graves,
 De falsidades e outros erros,
 Que recebem a cada dia dos desleais
 Que as desonram, difamam e desprezam (Pizan, 1399 *apud* Macedo, 2002, p. 94).

Ainda no século XV, outra mulher reagirá à misoginia da época. Isabel de Villena (1430-1490), abadessa de um convento de clarissas na cidade de Valença, na Espanha, escreve a obra intitulada *Protagonistas Femininas da Vita Christi*, na qual a autora dá ênfase na participação das mulheres na vida de Cristo. Sobre a escrita de Isabel, a professora Cláudia Costa Brochado explica que

[...] pelo que tudo indica, ela pretendia responder, com o seu livro, aos ataques contra as mulheres formulados por Jaume Roig em sua obra *Llibre de les Dones, o Spill* (Livro das Mulheres, ou Espelho).
 Jaume Roig foi um médico de família nobre conterrâneo e contemporâneo de Isabel de Villena. Mantinha também uma relação próxima com a rainha Maria de Castela, de quem era médico particular. Escreveu essa obra esclarecendo que seu objetivo era 'doutrinar, dar exemplo e bom conselho' (Brochado, 2001, p. 6).

Ao adentrarmos na escrita de mulheres religiosas nos deparamos com textos escritos não apenas para enaltecer a Deus, mas com textos escritos para transmitir a perspectiva das mulheres sobre os aspectos teológicos. Nesse sentido, durante o medievo podemos encontrar uma vasta produção de textos de autoria mística feminina, ou seja, textos escritos por meio de experiências que transcendem a consciência humana, assim é recorrente relatos de visões e de arrebatamentos. Essas obras são textos poéticos ou em prosa com um grande teor metafórico e alegórico. Analisando esses escritos, percebemos que o uso expresso do recurso das visões ou arrebatamento servia ao propósito de ratificar o pensamento feminino por meio do uso da própria voz de Deus, compondo, dessa forma, uma estratégia discursiva¹³. Como sinaliza Lieve Troch (2013):

As visões — compreendidas como contato imediato com o divino — são um meio, um estilo, uma forma para aumentar a importância do conteúdo. Não chega a ser surpreendente que as mulheres façam uso desta forma literária, afinal, no campo teológico, os homens normalmente eram aqueles que determinavam 'a verdade'. Para as mulheres ratificarem e afirmarem a importância de sua voz, precisaram

¹³ O uso da palavra divina como uma estratégia discursiva também é encontrado nos discursos da conquista da América nos séculos XV e XVI. Durante o período das grandes navegações, Cristóvão Colombo fez uso dessa palavra para legitimar o seu papel de desbravador de novos territórios e de propagador do cristianismo nas terras consideradas pagãs. Como observa Beatriz Pastor (1988), no momento de divisar o Novo Mundo, Colombo era o grande navegante do Mar Tenebroso, ele acreditava que a providência lhe havia reservado a missão de cruzar o mar. Em sua quarta viagem, por exemplo, ele ouve vozes que afirmam a sua conexão especial com Deus.

articular seus conteúdos dizendo que a palavra provinha diretamente de Deus. A visão, portanto, é um conceito estratégico para garantir à voz teológica feminina uma dimensão divina e, consequentemente, sua autoridade. As mulheres querem afirmar que sua voz não é o resultado de uma emoção descontrolada, mas que vem do próprio Deus. Trata-se, pois, de uma maneira de contestar a voz dominante (Troch, 2013, p. 4).

Nessa escrita mística destacam-se nomes como a alemã Hildegard de Bingen (1098-1179), Hadewijch de Antuérpia (1200-1260); a belga Marguerite Porete (1250-1302), que devido ao seu livro *Espelho das almas simples* foi condenada à fogueira pelo tribunal da Inquisição; a inglesa Juliana de Norwich (1342-1430); a italiana Catarina di Siena (1347-1380), escritora de *O Diálogo*; a espanhola Teresa de Cartagena (1425-?), escritora de *La arboleda de los enfermos*, entre outras.

É possível estender o leque de escritoras místicas medievais tomando a noção, já mencionada anteriormente, de uma longa Idade Média, de Le Goff (2008). Para esse autor, “o Renascimento não é uma ruptura absoluta, decisiva que pretendeu ser: há uma longa Idade Média que iria até o fim do século XVIII. Pode-se dizer que a Idade Média só teve fim com a Revolução Francesa e a revolução industrial!” (Le Goff, 2008, p. 29). Com isso, o medievo se apresenta, de acordo com o historiador, como um período de elaboração e construção do mundo moderno, ele seria a juventude ou, talvez, a infância da época moderna.

Considera-se, então, que as sociedades do período renascentista ainda viviam em um período medieval cujos valores se apresentavam em um contínuo processo de mudança, período que começa a se tecer a partir dos últimos séculos tidos como medievais. É nessa época, a partir do século XII, com a criação da Inquisição que a Igreja começa a preparar “[...] o terreno institucional, mas sobretudo ideológico, para a caça às bruxas subsequente àquela aos heréticos” (Dabat, 2002, p. 26). A criação das universidades, que proibiam o acesso das mulheres, também reforça a ideia de delimitar os espaços de acesso do gênero feminino e a necessidade de controlar suas vidas. Assim, temos Igreja e universidades exclusivamente masculinas, logo evidencia-se que

[...] a ideologia dominante reforçava as bases da polarização da imagem feminina – Maria e Eva, a Santa e a bruxa – que modelariam, não apenas mentalidades e gostos, mas muito concretamente, todo o aparato jurídico, político, econômico e médico justificando a subsequente exclusão polivalente das mulheres dos lugares de poder, cujo nadir acontece no século XIX (Dabat, 2002, p. 26).

Diante do contexto de repressão imposto pela Inquisição, as escritoras místicas corriam um grande perigo, pois qualquer religiosa que pudesse vislumbrar e incitar a necessidade de reformulações nas práticas da Igreja, estipuladas e conduzidas por um clero

masculino, poderia ser alvo dos sensores. Um exemplo disso é a perseguição que sofreu a religiosa espanhola Teresa d'Ávila (1515-1582) — mais conhecida como Teresa de Jesus, nome que adota após ingressar na vida religiosa no convento das Carmelitas. Teresa teve que lidar com as suspeitas do clero acerca das experiências místicas que ela vivenciava e que a impulsionava a propor reformulações em sua comunidade religiosa, como a reforma na Ordem Carmelita que ela empreende depois de uma visão do inferno. Teresa termina processada pelo tribunal da Inquisição quando, em 1562, funda o primeiro convento da ordem das Carmelitas Descalças, ação que não é bem recebida pelos membros de sua antiga ordem que denunciam a Inquisição o seu *Livro da Vida*, escrito a pedido do seu diretor espiritual Francisco Soto y Salazar (Alborg, 1970).

A pesquisadora Maria Graciele de Lima (2018), em sua tese sobre a autora, comenta que

Teresa d'Ávila escreveu fartamente, porém, somente uma parte de seus escritos é conhecida, apreciada e estudada, na atualidade. Além disso, constata-se uma espécie de resistência para que suas obras circulem no meio secular e, nela, sejam reconhecidas características artísticas que as tornem merecedoras de estudos e de apreciação, já que o plano religioso tem sido o aspecto mais forte a ser destacado. Seus escritos variam entre prosa e poesia, formando um conjunto de cerca de quinze títulos, somados a um vasto epistolário que mostra as diversas relações sociais que a autora travava em seu tempo, comunicando-se com pessoas de variados setores da sociedade, desde seus familiares, passando por seus confessores e diretores espirituais, até ao rei, D. Felipe II (Lima, 2018, p. 17).

Sobre o teor da escrita teresiana, a pesquisadora destaca que seus textos “[...] apesar de parecer que são unicamente devocionais, são portadores de uma retórica planejada e repleta de nuances escondidas em características, tais como a ironia e o discurso de autodepreciação, somente para citar alguns exemplos” (Lima, 2018, p. 17).

Isto posto, vemos que em um ambiente tão inóspito para a escrita feminina, seja ela de autoria mística ou não, era necessário a utilização de estratégias para viabilizar a sobrevivência das obras. É na escrita do prólogo que as autoras encontram uma ferramenta de diálogo com o público leitor e, principalmente, com o público sensor, que detinha o poder de banir o acesso às obras. Teresa d'Ávila será uma das autoras a recorrer a esta estratégia, que no século XIX será muito utilizada pelas autoras devido à ascensão do gênero romance. Dessa maneira, nesse topoi encontraremos estratégias discursivas que dialogam com os discursos das vozes hegemônicas, trata-se de um texto dialógico, escrito para o outro e em diálogo com o outro, cujo intuito era conseguir a benevolência dessas vozes sociais. Assim, serão recorrentes nesse elemento paratextual a utilização de uma falsa modéstia, uma

autodepreciação da escrita feminina e menção da aprovação de terceiros, leitores do gênero masculino. Esses recursos tornam-se mediadores da recepção da obra e serão utilizados amplamente pela literatura de autoria feminina, retomaremos essa questão na seção a seguir, onde veremos os prólogos de *Sab* e *Úrsula*. Abaixo, podemos ver fragmentos do prólogo escrito por Teresa para a obra *Castelo interior* (1577), no qual a autora se utiliza de algumas das estratégias mencionadas anteriormente, como a autodepreciação:

Pouco mais saberei acrescentar ao que já tenho dito de outras vezes, em escritos que empreendi por obediência. Receio repetir as mesmas coisas. Sou como os papagaios. Aprendem a falar e só sabem dizer as palavras sempre ouvidas, repetindo-as constantemente. Assim acontece comigo, ao pé da letra (Jesus, 1981, p. 14).

Para tentar evitar a crítica e uma possível censura da obra, já que ela expõe colocações divergentes às do clero, Teresa recorre ao uso de uma falsa modéstia, afirmando-se ignorante: “Se alguma coisa não estiver conforme a doutrina da santa Igreja Católica Romana, será por ignorância, não por malícia” (Jesus, 1981, p. 15).

Com base no que discutiremos ao longo deste tópico, vemos que a escrita de mulheres medievais, seja de autoria laica ou mística, apresenta uma característica comum a todas, a insubmissão. As mulheres escritoras, diferente do que se dissemina sobre a vida da mulher medieval, direta ou indiretamente, são vozes que divergem do discurso hegemônico, são vozes que tentam conquistar um espaço de representação da perspectiva feminina sobre os acontecimentos de sua sociedade. Essa característica insurgente seguirá presente nas centúrias seguintes a cronologia medieval clássica, pois, como salienta Dabat (2002), no medievo os rebaixamentos da condição feminina nos variados aspectos da vida em sociedade são inovações e tendências inéditas que progressivamente se manifestam na vida social, política, econômica e cultural. “Seus efeitos seriam, sobretudo, agravados ao longo dos séculos posteriores à Idade Média” (Dabat, 2002, p. 26).

Dessa maneira, evidencia-se uma dicotomia entre a mulher enquanto tema da obra literária e da mulher enquanto autora, dicotomia que floresce no século XIX quando as mulheres tentam, com maior afinco, recuperar os direitos usurpados pela ideologia dominante. Centrando-nos nas colônias espanhola e portuguesa na América, temos uma centúria oitocentista que é resultante do sistema patriarcal implementado e fomentado pelos colonizadores europeus. Nesse sentido, o século XIX mostra-se como uma época de intensas revoluções para as mulheres: as brancas, lutam pelo direito à educação; enquanto as negras lutam pela liberdade e humanização dos seus corpos. Com isso, vemos que desde a Idade

Média as mulheres adotam uma perspectiva ficcional singular para sua literatura, tendo como cerne um pensamento de insujeição que repercutirá nas seguintes épocas e fomentará as bases da literatura de autoria feminina do século XIX e contemporânea. Apesar de ser um período de luta para as mulheres, encontramos no século XIX escritoras que fizeram da pena sua voz e seu ganha pão. Destacam-se, na língua espanhola e portuguesa, nomes como:

[...] Gertrudis Gómez de Avellaneda (Cuba 1814-1873), Juana Manuela Gorriti (Argentina 1818-1892), Maria Firmina dos Reis (Brasil 1825[1822]-1917), Mercedes Cabello de Carbonera (Peru 1845-1909), Lindaura Anzoátegui (Bolívia 1846-1898), Clorinda Matto de Turner (Peru 1858-1909), e Adélia Zamudio (Bolívia 1854-1928). Excluídas e marginalizadas do sistema de poder, essas escritoras outorgaram voz aos desvalidos excluídos, questionando as relações inter-raciais e de classe (Guardia, 2013, p. 18).

Nas colônias temos um agravante a mais, a diferença de direitos imposta tanto pela condição social como pela diferença étnica entre as mulheres brancas, indígenas e negras. Por essa conjuntura social, no tópico a seguir abordaremos as características que relacionam a escrita da cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda e da brasileira Maria Firmina dos reis, para que possamos vislumbrar e compreender o arcabouço sócio-histórico que perfaz a escrita das obras selecionadas para o nosso estudo.

2.1 Entre mulheres e escritoras: Gertrudis Gómez de Avellaneda e Maria Firmina dos Reis

Como vimos no tópico anterior, ao longo da Idade Média se estabeleceram as raízes do pensamento patriarcal cristão que seria disseminado nas seguintes centúrias e que, com o passar do tempo, tomaria novas perspectivas, tornando-se mais combativo e excludente no que se refere a vida das mulheres. Ainda no início do século XVI, esse pensamento adentra nas regiões colonizadas pelos países europeus, como é o caso de Cuba e do Brasil, e participará ativamente na constituição de um imaginário patriarcal, misógino e escravocrata, do qual ainda hoje em dia vemos resquícios em nossa sociedade.

Posto isso, foquemos agora nos resíduos culturais do medievo e em sua participação na constituição dos imaginários disseminados sobre as mulheres nas sociedades americanas. Esses resíduos advêm, em grande parte, do discurso religioso, pois “como se sabe, a expansão ibérica ocasionou também a expansão do cristianismo na América Latina, por meio da espada e da cruz o catolicismo se estabeleceu no Novo Mundo” (Carvalho; Cracco, 2020, p. 90). Como comenta a historiadora brasileira Mary del Priore (2020), durante os séculos XVII e

XVIII, a desigualdade entre os sexos baseava-se em um argumento do discurso religioso: a Igreja identificou as mulheres como uma das formas do mal encontradas na Terra, e a literatura as descrevia como a personificação do diabo. De acordo com a autora:

Os mistérios da fisiologia feminina, ligados aos ciclos da lua, ao mesmo tempo que seduziam, repugnavam os homens. Eles procuravam uma responsável pelo desaparecimento do paraíso terrestre e encontraram: não foi culpa de Eva? Como não desconfiar de um ser cujo maior perigo consistia num sorriso? Mal magnífico, prazer funesto, venenosa e traiçoeira, a mulher era acusada pelo outro sexo de ter introduzido sobre a terra o pecado, a infelicidade e a morte (Del Priore, 2020, p. 18).

Os colonizadores europeus que chegaram ao Novo Mundo, entre os séculos XV e XVI, trouxeram em seu imaginário coletivo a desconfiança sobre o sexo feminino e a necessidade de controlá-lo, disseminando assim o modelo imposto pelo sistema patriarcal de submissão a um líder masculino, pai, marido ou irmão. Nessa época, como bem sinaliza Priore (2014), o casamento já era um sacramento oficializado pela Igreja no Concílio de Trento, em 1545, e deveria servir como instrumento na luta contra a Reforma Protestante e na difusão do catolicismo, além de constituir o modelo familiar responsável por difundir o catolicismo de geração em geração. Desse modo, vemos que a Igreja Católica buscava universalizar as suas normas para o casamento e a família.

Na Idade Moderna, então impregnada pelos resíduos do pensamento cristão medieval, “[...] a religião projetava sobre a sexualidade feminina uma luz, revelando que era lugar de conflito, começando nas origens do mundo, entre as forças do maligno e a potência de Deus” (Del Priore, 2020, p. 18). Vale a pena destacar, novamente, que a crença na inferioridade da mulher, fato que ditava os destinos femininos, não se restringe ao pensamento medieval disseminado pela Igreja Católica, ela está conectada com a essência de diferentes sistemas religiosos. Assim temos, por exemplo, que “no Protestantismo, ao mesmo tempo que Lutero divergia da ortodoxia católica em seu inequívoco suporte ao casamento, ele não divergiu da visão da Igreja Católica da mulher como ser inferior, útil apenas para a reprodução” (Del Priore 2020, p. 19).

No que diz respeito à América Latina, como apontam Ligia Carvalho e Rodrigo Cracco (2020), a concepção subalterna da mulher encontra-se presente na base do pensamento ibérico durante seus anos de colonização e exploração. Assim, diferentemente de outros países europeus onde a Reforma Protestante foi utilizada como ferramenta política, os países ibéricos continuaram ligados ao cristianismo Católico. Diante desse cenário, ao chegarmos à centúria oitocentista encontramos uma sociedade latino-americana com papéis bem definidos

sobre a participação social das mulheres. Em Cuba, por exemplo, há relatos de viajantes europeus que constataam a falta de erudição das mulheres e como estas se preocupam apenas com os afazeres domésticos ou com o cuidado da aparência. Brígida Pastor (2002) aponta que na Cuba oitocentista

o caráter conservador das normas sociais estavam reforçadas através da instituição do casamento e da família, e consolidadas pelo poder de um profundo catolicismo. A rigidez dos códigos sociais da classe média e alta das sociedades hispano-cubanas era exercido principalmente sobre as mulheres (Pastor, 2002, p. 19, tradução própria)¹⁴.

A autora conta que mulheres de classes sociais baixas, como as camponesas e as escravas, tinham que trabalhar em condições miseráveis; já as mulheres crioulas, de origem peninsular e classe social mais abastada, viam-se submetidas a uma série de restrições que as faziam exercer um papel decorativo e doméstico (Pastor, 2002). O acesso à educação era difícil, estava reservado às famílias abastadas que podiam pagar por uma preceptora ou por uma educação privada. Nessa ocasião, o

[...] estilo de vida do qual desfrutavam as cubanas de classe abastada surpreendeu a determinadas estrangeiras que tiveram a oportunidade de conhecer a cultura cubana. Fredrika Bremer, uma escritora sueca que visitou Cuba durante três meses em 1851, percebeu que ‘as crioulas espanholas [...] em casa se ocupam principalmente em costurar, de vestir-se bem e de receber visitas’. Outro visitante estrangeiro observou que as mulheres cubanas eram educadas apenas em aparência, que até as mais ricas eram ignorantes sobre as noções mais básicas da cultura em geral (Pastor, 2002, p. 20, tradução própria)¹⁵.

Pastor (2002) ressalta que durante o século XIX Cuba era um país de uma forte tradição católica, fato que refletia nos assuntos econômicos, políticos e sociais, afastando as mulheres desses espaços de discussão. Impedida de transcender a outros espaços sociais, a mulher estava presa ao espaço do lar e à necessidade de demonstrar ser uma pessoa religiosa. A diferença nos assuntos e objetivos da educação teve um papel crucial para a manutenção do pensamento patriarcal e retardo da emancipação da mulher cubana: os homens eram

¹⁴ Do original em espanhol: “el carácter conservador de las normas sociales estaban reforzadas a través de la institución del matrimonio y la familia, y consolidadas por el poder de un catolicismo penetrante. La rigidez de los códigos sociales de la clase media y alta de las sociedades hispano-cubanas se ejercía principalmente sobre las mujeres.”

¹⁵ Do original em espanhol: “[...] estilo de vida de que disfrutaban las cubanas de clase acomodada sorprendió a ciertas extranjeras que tuvieron la oportunidad de conocer la cultura cubana. Fredrika Bremer, una escritora sueca que visitó Cuba durante tres meses en 1851, notó que ‘las criollas españolas [...] en la casa se ocupan principalmente de coser, de vestir y de recibir visitas’. Otro visitante extranjero observó que las mujeres cubanas eran educadas sólo en apariencia, que incluso las más ricas eran ignorantes de las más básicas nociones de cultura general.”

instruídos visando o desenvolvimento do intelecto; já as mulheres, educadas com o intuito de garantir a formação do seu caráter (Pastor, 2002).

Assim, a mulher cubana

[...] era educada para que desempenhasse o papel socialmente aprovado e glorificado de esposa complacente e de mãe dedicada à sua família. Desse modo, a educação não apenas a colocava em desvantagem em relação ao homem, era também o instrumento que a ensinava a aceitar um sistema social que lhe impunha um papel de submissão (Pastor, 2002, p. 24, tradução própria)¹⁶.

No Brasil, constata-se que, desde os tempos coloniais, a Igreja Católica teve um forte poder sobre a condição em que se davam as relações entre homem e mulher. De acordo com Del Priore (2014):

A relação de poder já implícita na escravidão se reproduziu nas relações mais íntimas entre marido e mulher, condenando esta a ser uma escrava doméstica, cuja existência se justificasse em cuidar da casa, cozinhar, lavar a roupa, servir ao chefe de família com sexo, dando-lhe filhos que assegurassem sua descendência e servindo como modelo para a sociedade com que sonhava a Igreja (Del Priore, 2014, p. 13).

Ao chegarmos ao século XIX, vemos acontecer uma transformação no Império. Fatores como a vinda da família real portuguesa, o processo de independência, o desenvolvimento da economia cafeeira e a expansão das cidades possibilitaram uma maior visibilidade das mulheres, com isso, encontramos a Igreja e o estado apostando no sucesso do papel feminino (Del Priore, 2014). As mulheres tinham autonomia apenas dentro de casa, onde elas podiam criar estratégias, realizar alianças, uma espécie de poder informal, já o espaço da rua era considerado perigoso, ele colocava em risco a honra feminina: “[...] conversas com homens eram inadmissíveis. Estar fora depois das Ave-Marias era sinônimo de se prostituir. A diferença entre as mulheres de casa, em geral casadas, e as da rua, trabalhadoras e concubinas ou sós, acentuava-se” (Del Priore, 2014, p. 19).

Assim, no Brasil oitocentista encontramos uma realidade semelhante à de Cuba no que diz respeito à educação e à função social da mulher. “A maior parte das meninas não aprendia a ler. Passavam a meninice entre o oratório e a esteira. Ensinavam-lhes a fazer rendas, bordado, e costura. Esperava-se que fossem incultas, piedosas, prisioneiras da casa” (Del Priore, 2014, p.19). Difundia-se uma educação diferenciada para meninos e meninas, como

¹⁶ Do original em espanhol: “[...] se la educaba para que desempeñara el papel socialmente aprobado y glorificado de esposa complaciente y madre dedicada a su familia. De este modo, la educación no sólo la ponía en desventaja con respecto al hombre, era el instrumento que le enseñaba a aceptar un sistema social que le imponía el papel de la sumisión.”

comenta Del Priore (2020, p. 95): “[...] para eles, uma educação voltada à construção de um cidadão pacífico, obediente às leis, respeitador da autoridade, da honra e do dever. Para elas, a polidez, a caridade, a fidelidade, ser paciente e benigna [...]”. Desse modo, a sociedade oitocentista brasileira reforçava os lugares sociais atribuídos a cada gênero, lembrando que, apesar desses lugares sofrerem alterações com mais ou menos regalias para as mulheres a depender da classe social e etnia em que ela estivesse inserida, o homem sempre teria um papel ativo e tido como mais relevante socialmente do que uma mulher de sua mesma classe e etnia.

Como em Cuba, a percepção do estrangeiro(a) ante a situação feminina na sociedade brasileira nos fornece informações sobre as condições que permeavam a vida das mulheres no período oitocentista. Del Priore (2020) discorre que

[...] no século XIX, a precariedade dos centros educativos, a instrução primária de curta duração e sua má qualidade e a ignorância em que as mulheres eram aparentemente mantidas foram alvo de críticas de estrangeiros vindos de países onde a diferença de educação entre os gêneros quase não mais existia. A ênfase na vida doméstica e o escravismo só faziam agravar o ritmo lento e pouco imaginativo em que se desenrolava, segundo os estrangeiros, a vida das senhoras no Brasil (Del Priore, 2020, p. 105).

A historiadora, a modo de exemplificação, menciona o relato do mineralogista britânico John Mawe, o qual destaca a falta de educação, os poucos recursos do espírito e os conhecimentos superficiais das mulheres brasileiras (Del Priore, 2020). Apesar de um contexto tão pouco favorável, foi no século XIX que muitas mulheres desempenharam, assim como na Idade Média, diversos papéis. A restrição ao lar ditada pelo código social vigente não foi capaz de abranger a diversidade social e as necessidades particulares que moviam as mulheres na luta pela sobrevivência. Dentro desses diversos papéis temos o de escritora, atividade diferenciada e considerada transgressora para a época, afinal, como indica a historiadora e antropóloga Norma Telles,

Para a mulher escrever dentro de uma cultura que define a criação como dom exclusivamente masculino, e propaga o preceito segundo o qual, para a mulher, o melhor livro é a almofada e o bastidor, é necessário rebeldia e desobediência aos códigos culturais vigentes. O ato de escrever implica numa revisão do processo de socialização, assim como das representações conscientes e um enfrentamento do inconsciente, também ele, invadido pela situação objetiva de dependência do homem e que condicionaram a formação do eu (Telles, 1989, p. 75).

Diante do panorama apresentado, é pertinente lançarmos um olhar para além do contexto social das mulheres cubanas e brasileiras no século XIX, somemos a ele alguns

aspectos particulares da vida das autoras cujas obras analisaremos no seguinte capítulo. Gertrudis e Firmina iniciaram suas carreiras literárias com o uso de pseudônimos, Gertrudis utiliza o pseudônimo “La peregrina” em suas primeiras publicações editoriais em jornais da região da Andaluzia, já Maria Firmina assina *Úrsula* sob o pseudônimo de “Uma maranhense”. Durante o século XIX era comum que as mulheres escritoras fizessem uso de pseudônimos como uma estratégia de defesa e preservação de sua real identidade, já que a escrita literária — e também a periodística — quando não dentro dos padrões estabelecidos pela sociedade, não era vista como uma atividade tida como “feminina”.

Genette (2001) considera a escolha do nome do autor como um elemento paratextual, ou seja, ele, junto com outros elementos como a capa, contracapa, o prólogo ou prefácio, funciona como uma espécie de limiar que oferece ao leitor a oportunidade de decidir se prossegue ou retrocede com a leitura da obra. O pseudônimo é, então, uma das formas como esse nome pode ser apresentado. Genette (2001) destaca que o pseudônimo enquanto elemento paratextual interessa pelo efeito que produz no leitor, o autor ainda diz que devemos observá-lo independente dos motivos ou procedimentos que levaram à sua escolha.

Mas esse efeito não é condicionado justamente pela escolha do pseudônimo, pela informação que ele carrega e transmite ao leitor? Por exemplo, quando Gertrudis e Firmina optam por escolher substantivos femininos ao invés de um masculino ou mesmo um nome autoral masculino, as autoras demarcam um posicionamento de gênero. Além disso, seus pseudônimos nos revelam características das autoras, fato que por si só já incita a imaginação do leitor. Como não questionar-se ante o pseudônimo “La peregrina”? Hoje sabemos que essa escolha faz referência a vida dividida entre Cuba e Espanha de Gertrudis, mas os leitores de sua época teriam como acessar essa informação? Já Firmina se diz “Uma maranhense”, demarca sua autoria feminina e sua regionalidade em uma época que os grandes produtores culturais vinham das grandes metrópoles do Império e eram predominantemente homens.

Olhemos agora para o contexto social de nossas autoras, comecemos por Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873). Nascida na cidade de Puerto Príncipe, atual Comagüey, Gertrudis era filha de um militar da marinha espanhola e de uma dama de família ilustre e rica de Cuba. Nossa autora perde o pai aos seus nove anos de idade, de quem ela herda a paixão por sua terra natal, fato que se evidencia também em suas obras literárias ambientadas entre Cuba e Espanha. Com a morte de seu pai, Gertrudis começa a enfrentar alguns desafios, sua mãe casa-se novamente, algo jamais aceito por ela. Aos 22 anos, ela deixa Cuba para viver na Espanha. Situa-se primeiramente na cidade de La Coruña, na região da Galícia, onde se

depara com a hostilidade da família de seu padrasto, como é possível ver no relato da própria autora:

Diziam que eu era ateia, e a prova que davam era de que eu lia obras de Rousseau [...] As parentes do meu padrasto diziam, portanto, que eu não era boa para nada, porque não lavava os cristais, não fazia as camas, nem varria meu quarto. Segundo elas, necessitava de vinte criadas e dava ares de princesa. Ridicularizavam também meu gosto pelo estudo e me chamavam *A Doutora* (Gómez de Avellaneda, 2000a, *on-line*, tradução própria)¹⁷.

Gertrudis desde sua infância demonstrou ter um pensamento e atitudes progressistas que desafiavam as convenções da sociedade de sua época. Aos 14 anos, por exemplo, recusou um casamento de conveniência e foi deserdada por seu avô materno. Aos 26 anos, abandona La Coruña, sua primeira residência na Espanha, provavelmente motivada pela relação hostil com os parentes de seu padrasto. Situa-se na cidade de Sevilha, capital da região da Andaluzia, onde, como mencionado antes, inicia sua carreira literária utilizando o pseudônimo “La Peregrina”. Entre os anos de 1844 e 1845, mantém um relacionamento com o poeta espanhol Gabriel García Tassara, como fruto desse relacionamento nasce uma menina que vive apenas sete meses (Ayala Aracil, 2008; Pastor, 2002).

Em 1846, Gertrudis se casa com Pedro Sabater, membro da corte e chefe político de Madrid, Pedro falece seis meses após o casamento. Viúva, Gertrudis se casa por uma segunda vez, em 1855, com o coronel Domingo Verdugo, que possibilita seu regresso a Cuba em 1859. Durante o tempo que a autora passa em seu país natal, há indícios de que ela tenha se ocupado de estimular denúncias de maus tratos contra a população negra escravizada, seu marido enquanto funcionário do governo é reconhecido pela dedicação que teve em investigar os crimes contra os escravizados (Pastor, 2011). Domingo falece depois de o casal residir por três anos em Cuba. Em 1864, Gertrudis regressa à Espanha, onde falece, em 1873, aos 59 anos.

Em sua época, Gertrudis desfrutou de um considerado sucesso, escreveu poesia, obras teatrais e romances. Para a pesquisadora Rosario Rexach (1973), o que faz de Gertrudis uma escritora romântica é a maneira como sua obra se rebela contra qualquer tipo de convenção, artística ou social, rendendo culto ao sentimento e a glorificação de grupos marginalizados pela sociedade, como o beduíno, o bandido, a aventureira, o proscrito e o escravizado. Mesmo

¹⁷ Do original em espanhol: “Decían que yo era atea, y la prueba que daban era que leía las obras de Rousseau [...] Las parientas de mi padrasto decían, por tanto, que yo no era buena para nada, porque no sabía planchar, ni cocinar, ni calcetar; porque no lavaba los cristales, ni hacía las camas, ni barría mi cuarto. Según ellas, yo necesitaba veinte criadas y me daba el tono de una princesa. Ridiculizaban también mi afición al estudio y me llamaban *la Doctora*.”

sendo reconhecida por inúmeros autores contemporâneos, Gertrudis teve que lidar com a suspeita de muitos autores e a recusa destes em dividir os mesmos espaços de reconhecimento literário, como lhe ocorreu em 1853 quando ela solicitou ser membro da Real Academia Espanhola, a Academia de Letras da Espanha, seu pedido foi negado pela maioria dos membros que acreditavam que aquele espaço não era destinado às damas¹⁸ (Pastor, 2002). Gertrudis, muito provavelmente devido ao seu talento considerado digno de elogio, foi vista pelos intelectuais de sua época como um homem, afinal, para o pensamento patriarcal tamanho talento não poderia estar em um corpo feminino. Como bem demonstra o comentário do escritor espanhol José Zorrilla (1817-1893) quando já idoso escreve sobre suas recordações. O autor conheceu Gertrudis quando ela tinha 26 anos e ele 23, vejamos sua impressão:

[...] os pensamentos varonis dos vigorosos versos com que revelou sua inteligência, revelavam algo viril e forte no espírito encerrado dentro daquela voluptuosa encarnação de mulher. Nada havia de áspero, de anguloso, de masculino, enfim, naquele corpo de mulher, e de mulher atrativa: nem a cor viva da pele, nem a espessura excessiva das sobrancelhas, nem o buço que sombreava sua fresca boca, nem de grosseria em suas maneiras: era uma mulher; mas o era, sem dúvida, por um erro da natureza, que havia colocado por distração uma alma de homem naquela envoltura de carne feminina (Zorrilla, 1882, p. 131, tradução própria)¹⁹.

O relato de Zorrilla reflete o pensamento da sociedade espanhola do século XIX, o autor descreve todos os atrativos físicos de Gertrudis enquadrando a autora no estereótipo de mulher atrativa, mas ao elogiar seu intelecto não admite que ele pertença a um membro do gênero feminino, ou seja, a mulher cabe a beleza, mas não a inteligência. Ao ter seu acesso negado à Academia Real Espanhola, Gertrudis desabafa em carta, de 1856, direcionada ao amigo Leopoldo Augusto Cueto sobre a falta de reconhecimento do governo espanhol, e conta que seu sexo foi um eterno obstáculo para que ela tivesse acesso à Academia, a falta de uma barba era o que a mantinha excluída (Guerra, 1985). Diante desse contexto, é interessante observar a opinião que a autora expressa sobre as mulheres que se destacam por seu intelecto e espírito de independência. Ela a manifesta na apresentação da edição espanhola do livro

¹⁸ Aqui no Brasil tivemos um caso semelhante ao da autora cubana-espanhola. A escritora Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), uma autora também de êxito em sua época, participou ativamente dos preparativos para a fundação da Academia Brasileira de Letras (ABL), em 1897, mas não pode assumir sua cadeira, pois para os acadêmicos, que seguiam a linha da Academia Francesa, a vocação literária era um direito masculino. A cadeira foi dada ao esposo de Júlia, o também escritor Francisco Filinto de Almeida (Lemos, 2019).

¹⁹ Do original em espanhol: “[...] los pensamientos varoniles de los vigorosos versos con que reveló su ingenio, revelaban algo viril y fuerte en el espíritu encerrado dentro de aquella voluptuosa encarnación mujeril. Nada había de áspero, de anguloso, de masculino, en fin, en aquel cuerpo de mujer, y de mujer atractiva: ni la coloración subida en la piel, ni espesura excesiva en las cejas, ni bozo que sombreara su fresca boca, ni brusquedad en sus maneras: era una mujer; pero lo era sin duda por un error de la naturaleza, que había metido por distracción un alma de hombre en aquella envoltura de carne femenina.”

Viaje a la Habana (1844), de Maria de las Mercedes Santa Cruz y Moltavo (1789-1852), mais conhecida como a condessa de Merlín, também escritora cubana radicada na Espanha. Gertrudis ao discorrer sobre a infância da condessa em Cuba conta que ainda criança era perceptível o “[...] seu caráter nobre, franco, determinado, com aquele espírito de independência que não se trata de uma qualidade excepcional para as filhas de Cuba, mas que é sempre temível para o próprio destino das mulheres de todos os países” (Gómez de Avellaneda, 1844, p. VI-VII, tradução própria)²⁰. Vemos nesse trecho a percepção da autora sobre a situação das mulheres que afrontavam, de alguma maneira, o comportamento padrão esperado para uma dama e o perigo que isso podia representar para elas.

No Brasil, encontramos a Maria Firmina dos Reis (1822-1917), autora do primeiro romance abolicionista publicado no país. Nascida no estado do Maranhão, registrada como filha de Leonor Felipe dos Reis, uma escrava forra, e de João Pedro Esteves, considerada filha bastarda por parte de pai, já que em sua certidão de batismo não consta o nome deste. Aos cinco anos ela perde a mãe e passa a viver com a avó materna, que também ampara sua irmã, Amália Augusta dos Reis, e uma prima, em sua casa na vila de São José dos Guimarães, no Maranhão. Ela também foi acolhida na casa de sua tia materna, local que lhe possibilitou o convívio com o primo Francisco Sotero dos Reis (1800-1871), parlamentar, jornalista, escritor e gramático, muito reconhecido em seu tempo para além do círculo maranhense, diferentemente de sua prima escritora. (Andreta, 2016; Duarte, 2018a; Muzart, 2013; Zin, 2016).

Em 1847, aos 25 anos, ela foi aprovada no concurso para o cargo de professora primária na Vila de Guimarães. Firmina já demonstra um pensamento transgressor para os padrões de sua época quando ao ser incitada pela família a se dirigir ao local de nomeação de seu cargo de palanquim, uma espécie de liteira utilizada para locomoção e que era carregada por dois escravizados, ela se recusa “[...] verberando: ‘NEGRO NÃO É ANIMAL PARA SE ANDAR MONTADO NELE!’ E foi a pé!” (Moraes Filho, 1975 *apud* Duarte, 2018a, p. 12). Em 1880, Firmina desafia a sociedade ao fundar a primeira escola mista e gratuita do estado do Maranhão, a escola teve que ser fechada dois anos após sua abertura, pois a reunião de crianças de diferentes sexos em um mesmo ambiente afrontava a moral da sociedade maranhense (Duarte, 2018a). Depois de uma longa trajetória no magistério, Maria Firmina se aposenta em 1881, então passa a lecionar para as crianças pobres das fazendas próximas.

²⁰ Do original em espanhol: “[...] su carácter noble, franco, resuelto, con aquel espíritu de independencia que no es cualidad demasiado excepcional entre las hijas de Cuba, pero sí siempre temible para la propia ventura en las mujeres de todos los países.”

Crianças que muitas vezes foram amparadas em seu lar como filhos de criação (Duarte, 2018a). Em 1917, a autora, pobre e cega, falece na casa de uma amiga, que vivera parte de sua vida sendo escravizada, e na companhia de um dos seus filhos adotivos, Leude Guimarães (Zin, 2016).

Após a publicação de *Úrsula* em formato de folhetim em 1859, Firmina começa a publicar poemas em jornais maranhenses; em 1861, ao lado do primo e outros autores locais, ela participa da antologia poética *Parnaso Maranhense*; também em 1861 publica no jornal Jardim dos Maranhenses o conto indianista “Guepava”; segue publicando em jornais textos novos e já impressos; em 1887, escreve o conto “A escrava”, no qual com um aguçado olhar crítico narra as atrocidades de uma vida de escravidão e em 1888, após a abolição, escreve a letra e a música do “Hino da libertação dos escravos” (Duarte, 2018a). Por esse breve resumo, vemos como a vida literária da autora foi diversificada e prolífica. É evidente que no Maranhão oitocentista

Suas publicações chamam a atenção de leitores e repercutem nos meios intelectuais, o que nos leva a crer que a autora já era reconhecida, admirada e apreciada por seus escritos e pela ousadia de pensar e realizar coisas, considerando o contexto, não muito comuns a uma mulher afrodescendente e que vivia distante dos perímetros da Corte [...] (Zin, 2016, p. 25).

Dentro de um contexto de tão intensa produção literária, como elencamos anteriormente, podemos questionar quais fatores puderam ocasionar o silenciamento em torno da obra de Firmina. Pois

[...] os anos se passaram e, mesmo tendo ocupado um lugar proeminente no cenário cultural maranhense oitocentista, tomando com as mãos a inspiração de, através do magistério e da literatura, contribuir para a construção de um país mais justo e sem opressão, a escritora ficou por décadas esquecida, provavelmente, por conta de um possível silenciamento ideológico vindo das elites condutoras da vida intelectual brasileira (Zin, 2016, p. 27).

Esse silenciamento ideológico mencionado por Zin (2016) cercea a produção artística de grupos marginalizados. Questões de raça, gênero e classe influíam e, ainda hoje em dia, influem na recepção dada aos textos literários pela crítica, que é a responsável pela admissão do texto ante o público; um texto que não é aprovado pela crítica, não sobrevive. A literatura produzida por Firmina viveu anos de ostracismo literário, o fato de a autora ser mulher, filha bastarda, nordestina, pobre e negra ocasionou um processo de invisibilidade e, conseqüentemente, de apagamento de sua vida e de sua obra.

Como observa a pesquisadora Rilza Rodrigues Toledo (2018, p. 150), “[...] a exclusão ou a inclusão de algumas obras do cânone literário não acontece de forma neutra ou sem interesses, mas em função de escolhas políticas, evidenciando o descrédito de obras de autores que não estão ligados às elites culturais [...]”. Maria Firmina e sua obra estiveram silenciadas nos porões patriarcais por 116 anos, foi apenas em 1962 que o pesquisador e bibliófilo paraibano Horácio de Almeida encontrou, por acaso, o romance *Úrsula* em um lote de livros que comprara. Inicia-se, assim, uma longa pesquisa até conseguir definir a autoria da obra, já que ela estava assinada sob o pseudônimo “Uma Maranhense”, somente em 1975 sai uma edição fac-similar de *Úrsula* com um prefácio do pesquisador. Ainda em 1975, o crítico maranhense Nascimento Morais Filho resgata a memória da autora lançando o livro biográfico *Maria Firmina, fragmentos de uma vida* (Duarte, 2018a).

Em seu redescobrimento, Firmina e sua obra sofrem mais uma tentativa de silenciamento, pois Morais Filho, depois de longo percurso investigativo, teve que enfrentar a desconfiança e o menosprezo durante a divulgação de suas pesquisas sobre a autora em São Luís, como bem registra a escritora maranhense Arlete Nogueira Cruz em seu livro *Sal e Sol* (2006 *apud* Adler, 2018), onde discorre sobre seis décadas da cultura maranhense:

Não fosse José Nascimento de Morais Filho, o nosso Zé Morais, este contumaz andorilho de trilhas nunca antes percorridas, Maria Firmina dos Reis não teria vindo à luz. E quando ele a trouxe (no momento em que também a trazia o escritor paraibano Horácio Almeida), lembro bem, foram alvo de zombarias em São Luís: Zé Morais, Maria Firmina e o seu livro *Úrsula*; muitos considerando que era de pouca serventia aquele achado e exagerada a relevância que Zé Morais dava à sua descoberta (Cruz, 2006, p. 265 *apud* Adler, 2018, p. 95).

Convém observarmos a diferença na recepção das obras de Gertrudis e Firmina, ambas tiveram que enfrentar dificuldades em seu labor literário, porém Firmina, por sua condição de mulher negra, pobre e nordestina, foi vítima de um intenso processo de apagamento ao longo dos anos, o que Gertrudis não sofreu, pois suas obras foram bem recebidas pelo público espanhol, mas em Cuba, sua terra natal, *Sab* foi censurada, assim como seu segundo romance *Dos mujeres* (1842), uma crítica à instituição do casamento. Ambas as obras foram consideradas imorais por transgredir a moral da época; *Sab* chocava por seu teor abolicionista, sua leitura poderia incitar reações sociais em um país cuja base do sistema econômico era a escravatura.

É importante refletirmos que a leitura, como comenta Paul Zumthor (2007), nas épocas antigas era realizada em voz alta diante de um público, o que diminuía o efeito da profundidade dessa leitura, somente a partir do século XV é que ela passa a ser uma prática

visual silenciosa, o que permite o encontro individual do leitor com a obra e um potencial efeito desta sobre ele, por isso que “[...] no século XVIII começou-se a denunciar no romance um perigo (e ainda mais para as mulheres) pelo simples fato de que a leitura deixou de pertencer à ordem do público” (Zumthor, 2007, p. 55)²¹, o que possibilitava um controle social por parte dos grupos dominantes. Se uma mulher lendo já era algo considerado perigoso, o que se diria então de uma mulher que se atrevesse a escrever? Não é à toa tantos empecilhos no caminho dessas mulheres, a escrita feminina traz consigo uma perspectiva única, que revela a percepção de um olhar cuja voz até então não tinha local de fala, ela aborda temas intrínsecos às preocupações e às realidades femininas. Afinal,

[...] existe um olhar de mulher — e um olhar, já sabemos, cria o objeto — que ilumina certas zonas da realidade, descobrindo recônditos de inesperada riqueza. [...] existe uma voz de mulher, que talvez possamos assemelhar ao estilo do que fala Barthes; ao estilo, que nasce das profundidades míticas do escritor, a escritora, está enclausurado em seu corpo, na sua história (Cabal, 2010, p. 85, tradução própria)²².

Ainda sobre a recepção das obras, foquemos em *Sab* e *Úrsula*, especificamente nos prólogos escritos pelas autoras, onde podemos vislumbrar o quão consciente elas eram sobre as dificuldades de aprovação da crítica para seus respectivos romances. Da mesma forma como fez Teresa d’Ávila no século XVI, criando um discurso visando obter a benevolência do público leitor crítico, Gertrudis e Firmina também vão utilizar em seus prólogos uma série de estratégias para amenizar o fato de uma mulher escrever e publicar um romance em pleno século XIX.

Vejamos o prólogo de *Úrsula*. Firmina o inicia dizendo em tom de humildade: “*Mesquinho e humilde livro é este que vos apresento, leitor. Sei que passará entre o indiferentismo glacial de uns e o riso mofador de outros, e ainda assim o dou a lume.*” (Reis, 2018, p. 25, grifo nosso). O livro é mesquinho e humilde e, apesar da autora mostrar-se consciente da possível crítica que afetaria a obra, ela insiste e a publica. Nas primeiras linhas do prólogo de *Sab*, intitulado por Gertrudis de “*Dos palabras al lector*”, a autora, em um tom despretensioso, diz: “*Para distrair-se de momentos de ócio e melancolia foram escritas estas*

²¹ Obras como *Madame Bovary* (1856), do escritor francês Gustave Flaubert, e *La Regenta* (1884), do escritor espanhol Leopoldo Alas Clarín, que abordavam em suas tramas a temática do adultério feminino, foram censuradas pelas vozes hegemônicas de suas respectivas sociedades. Na França, Flaubert foi levado aos tribunais por ofender a moral pública. Na Espanha, a obra de Alas Clarín gerou escândalo por seu conteúdo e foi censurada pelo bispo da cidade de Oviedo, sendo, por isso, publicada em Barcelona; a obra também foi censurada durante a ditadura franquista iniciada em 1936.

²² Do original em espanhol: “[...] hay una mirada de mujer — y la mirada, ya sabemos, crea el objeto — que ilumina ciertas zonas de la realidad, descubriendo recovecos de insospechada riqueza. Y pienso que hay una voz de mujer, que quizá podamos asimilar al estilo del que habla Barthes; el estilo, que nace de las profundidades míticas del escritor, la escritora, está encerrado en su cuerpo, en su historia.”

páginas. A autora não tinha então a intenção de submetê-las ao terrível tribunal do público.”²³ (Gómez de Avellaneda, 2000b, p. 5, primeira parte, tradução própria).

Firmina dá seguimento a seu prólogo dizendo que:

Não é a vaidade de adquirir nome que me cega, nem o amor próprio de autor. Sei que pouco vale este romance, porque escrito por uma mulher, e mulher brasileira, *de educação acanhada e sem o trato e a conversação dos homens ilustrados, que aconselham, que discutem e que corrigem; com uma instrução misérrima, apenas conhecendo a língua de seus pais, e pouco lida, o seu cabedal intelectual é quase nulo* (Reis, 2018, p. 25, grifo nosso).

Na passagem acima, vemos que a autora se desculpa por sua pouca erudição, mas, ao mesmo tempo, ela também critica a sociedade que não permite às mulheres acesso à educação. Quando a autora menciona que não teve conversação com homens de letras que a pudessem aconselhar para uma melhor escrita da obra, vemos a utilização de um tom que mistura modéstia e submissão, comportamento esperado para qualquer mulher no século XIX. Era necessário demonstrar humildade enquanto se desafiava as regras vigentes.

Na sequência de “Dos palabras al lector”, Gertrudis utiliza estratégia semelhante à de Firmina:

Três anos dormiu este *romancezinho* quase esquecido no fundo de seu cesto de papéis; lido por algumas pessoas inteligentes que o julgaram com benevolência e encontrando-se muitos amigos da autora interessados em ter um exemplar dele, determina-se a imprimi-lo, acreditando-se dispensada de fazer uma manifestação do pensamento, plano e desempenho da obra, ao declarar que a publica sem nenhum tipo de pretensão (Gómez de Avellaneda, 2000b, p. 5-6, primeira parte, tradução própria, grifo nosso)²⁴.

Ao dizer que pessoas inteligentes — ou seja, homens de letras — julgaram sua obra e a incentivaram a publicar, Gertrudis se utiliza da palavra masculina para validar a sua ação. Também demonstra uma falsa modéstia ao declarar que publica a obra sem nenhuma pretensão. Para conseguir a benevolência esperada do público crítico leitor, era necessário que as mulheres escritoras encarassem a escrita como uma brincadeira ou passatempo, elas jamais poderiam pretender ocupar os mesmos espaços que os autores masculinos.

²³ Do original em espanhol: “Por distraerse de momentos de ocio y melancolía han sido escritas estas páginas. La autora no tenía entonces la intención de someterlas al terrible tribunal del público.”

²⁴ Do original em espanhol: “Tres años ha dormido esta novelita casi olvidada en el fondo de su papelería; leída por algunas personas inteligentes que la han juzgado con benevolencia y habiéndose interesado muchos amigos de la autora en poseer un ejemplar de ella, se determina a imprimirla, creyéndose dispensada de hacer una manifestación del pensamiento, plan y desempeño de la obra, al declarar que la publica sin ningún género de pretensiones.”

Em ambos os prólogos, chama-nos a atenção o uso de termos no diminutivo, outra estratégia para demonstrar perante o público o pouco valor atribuído ao texto. Gertrudis denomina sua obra de “romancezinho”, já Firmina, sabendo que sua *Úrsula* não poderia ocupar os espaços canônicos, avisa que ela não passa de uma avezinha que não sonha em alçar altos voos: “Pobre *avezinha* silvestre, anda terra a terra, e nem olha para as planuras onde gira a águia” (Reis, 2018, p. 25, grifo nosso). Vemos, novamente, a retomada do tom de autodepreciação e a utilização do diminutivo para enfatizar a pequenez da obra. Diante dessas escritas, devemos ter claro que nem Gertrudis muito menos Firmina acreditavam que suas obras eram um “romancezinho” e uma “avezinha”.

Zumthor (2007), em seu livro sobre a performance e a recepção do texto literário, argumenta que para que “um texto seja reconhecido por poético (literário) ou não depende do sentimento que nosso corpo tem. Necessidade para produzir seus efeitos; isto é, para nos dar prazer” (Zumthor, 2007, p. 35). A recepção de uma obra, nas palavras do autor, “[...] se identifica com a existência real de um texto no corpo da comunidade de leitores e ouvintes. Ela mede a extensão corporal, espacial e social onde o texto é conhecido e em que produziu efeitos” (Zumthor, 2007, p. 50). Mas se o corpo não tem acesso a esses textos, como ele poderá sentir os efeitos produzidos por ele? Esse questionamento nos leva ao propósito por trás da censura de determinadas obras e autores: esses textos têm sua recepção prejudicada para que não possam produzir efeitos no corpo do leitor.

Antonio Candido (2004), em *O direito à literatura*, aborda essa questão ao defender o acesso à literatura como um direito básico de todo ser humano, uma vez que a fabulação é algo intrínseco a todo povo, logo, de cada ser que constitui esse povo. A necessidade de fabular organiza sociedades, cria culturas, transmite mensagens ao longo do tempo, impossível, então, não considerar a literatura e demais artes fruto do imaginário como a representação da essência humana, consequentemente uma necessidade universal e, portanto, um direito, já que se trata de uma necessidade básica do ser humano. Como argumenta Candido (2004), a literatura nos fornece a possibilidade de viver os mais diversos problemas sociais, ela atua em nosso subconsciente e no inconsciente, a palavra-arte organiza nosso espírito e depois o mundo à nossa volta tendo, portanto, o poder de nos humanizar. É esse poder de humanização que torna o texto literário uma ameaça quando ele se detém a abordar temas que desafiam as regras impostas por um discurso hegemônico.

Por isso é indispensável tanto a literatura sancionada quanto a literatura proscrita; a que os poderes sugerem e a que nasce dos movimentos de negação do estado de coisas predominante.

A respeito destes dois lados da literatura, convém lembrar que ela não é uma experiência inofensiva, mas uma aventura que pode causar problemas psíquicos e morais, como acontece com a própria vida, da qual é imagem e transfiguração. Isto significa que ela tem papel formador da personalidade, mas não segundo as convenções; seria antes segundo a força indiscriminada e poderosa da própria realidade. Por isso, nas mãos do leitor o livro pode ser fator de perturbação e mesmo de risco. Daí a ambivalência da sociedade em face dele, suscitando por vezes condenações violentas quando ele veicula noções ou oferece sugestões que a visão convencional gostaria de proscriver (Candido, 2004, p. 175-176).

Como reflete a escritora inglesa Virginia Woolf (2014, p. 106-107), “[...] o romance equivale à vida real, seus valores são, em certa medida, os da vida real. Mas é obvio que os valores das mulheres diferem com frequência dos que foram forjados pelo outro sexo; naturalmente, é assim. Ainda assim, são os valores masculinos que prevalecem”. São esses valores masculinos que asseguraram a ausência de *Sab* e *Úrsula* do meio literário cubano e brasileiro.

O romance de Avellaneda só consegue adentrar em Cuba em 1914, vinte e oito anos após a abolição da escravidão no país e setenta e três anos após a publicação da obra; já Firmina e sua *Úrsula* passaram por um processo de apagamento de mais de um século e, mesmo sendo redescoberta no século XX, é somente hoje, que sua obra começa a torna-se acessível a um público não acadêmico. Vemos, então, que o teor dessas obras, considerado subversivo às normas sociais vigentes, e a condição impostas às autoras pelo gênero e etnia, essa última no caso de Firmina, fizeram com que suas obras não atravessassem o obstáculo da censura, representada em Cuba pelas autoridades e no Brasil pela elite intelectual, para que pudessem chegar às mãos de um público leitor.

Diante desse panorama de intensa repressão à escrita de autoria feminina, observa-se que ademais do prólogo, escrito com a intenção de captar a benevolência dos leitores que tinham o poder de cercear o contato do público com esses textos, era necessário que essas autoras também utilizassem estratégias no corpo do enredo dessas obras para tentar viabilizar sua sobrevivência. Nesse sentido, como aponta Pastor (2003), as escritoras latino-americanas oitocentistas terminam por desenvolver uma série de estratégias discursivas que tinham como propósito subverter a ordem simbólica estabelecida e com isso possibilitar uma reavaliação do sujeito feminino e, acrescentamos, de outros grupos marginalizados pela sociedade dominante, como os escravizados e os indígenas. O uso de imagens arquetípicas que a uma simples leitura parece corroborar o ideal feminino hegemônico é uma dessas estratégias, mas antes de analisarmos como esses elementos se apresentam no texto de Gertrudis e Firmina, devemos conhecer as raízes dessas imagens. Para tanto, a seguir veremos como se constituem

culturalmente as três imagens residuais do feminino que analisaremos em nosso terceiro capítulo: a imagem de donzela, de órfã e de mulher fatal.

2.2 Imagens residuais e arquetípicas do feminino: a donzela, a órfã e a mulher fatal

As imagens arquetípicas, como explicitado em nosso primeiro capítulo, são uma das maneiras que encontra o imaginário de uma época para remanesecer em outro tempo, mas o que remanesce, como vimos, não é o imaginário original, aquele que tem origem em um mito, mas um resíduo desse imaginário transfigurado em uma determinada imagem que termina por se configurar como uma mensagem. Nesse caso, o sistema mitológico pode ser compreendido como

[...] uma forma de representação, uma mediação entre imagens mentais (sonhos, aparições, visões etc), imagens materiais (frases, esculturas, pinturas etc.) e objetos culturais (ícones, crucifixos, relíquias etc.), não se pode pedir ao mito dados precisos da realidade material. É preciso considerar que mito não é história de eventos políticos ou econômicos, e sim história da sensibilidade coletiva. É expressão da longa duração histórica, expressão de valores fortemente enraizados, daí a larga permanência de um relato mítico. Permanência, contudo, sujeita a flutuações decorrentes das condições históricas concretas (Franco Júnior, 2010b, p.43-44).

No contexto do medievo, é importante entender a relação entre mito e cristianismo, pois “se o cristianismo medieval era um vasto sistema de representações mentais, verbais, gestuais e imagísticas através do qual os homens de então atribuíam certa ordenação e certo sentido ao universo, era exatamente porque ele era uma mitologia” (Franco Júnior, 2010b, p. 49). Mas, como destaca Franco Júnior (2010b), esse cristianismo medieval não constituía apenas um conjunto de dogmas de determinados grupos sociais, pois, assim como as mitologias das sociedades arcaicas, ele também representava um conjunto de crenças e valores que gerava um sentimento de segurança diante da força da natureza e dos mistérios da vida. Nesse sentido, o cristianismo medieval “tratava-se de uma visão de mundo construída historicamente, com elementos de variadas procedências e graças aos quais, por sua vez, a sociedade construía concretamente seu próprio mundo” (Franco Júnior, 2010b, p. 49).

Diante desse universo de formação mitológica, os dados bíblicos serão utilizados pelo clero para proporcionar a manutenção do poder masculino, ideologia de várias faces que, como aponta Duby (2011),

[...] considera necessária, providencial, a submissão natural da mulher ao homem. A mulher deve ser governada. Essa certeza encontra seu apoio nos textos da Sagrada

Escritura e propõe a imagem exemplar da relação homem-mulher. Essa relação deve ser hierárquica, tomando o seu lugar na ordem hierárquica universal: o homem deve sujeitar as mulheres que lhe são confiadas, mas amá-las também, e as mulheres devem ao homem que tem poder sobre elas a reverência (Duby, 2011, p. 112-113).

Power (1979) relata que a Igreja e a aristocracia viviam em confronto e, às vezes, com eles mesmos, pois a posição da mulher, tanto de um lado como do outro, oscilava entre o céu e o inferno, entre a mulher santa, Maria, rainha dos céus, e a mulher pecadora, Eva. Dessa forma, essas visões contraditórias sobre a mulher compuseram o legado deixado para as futuras gerações (Power, 1979). Com isso,

[...] durante séculos, duas posições sobre as mulheres se sobressaem e colidem: de um lado, a mulher é colocada como um ser frágil que necessita da tutela masculina [...] de outro, diversos enunciados apresentam a mulher como um ser maléfico que, para o bem e a salvação do homem, deveria ser evitado (Carvalho; Cracco, 2020, p. 90).

Esse discurso, como já mencionado ao longo deste trabalho, foi produzido, em sua maioria, pelos homens e, principalmente, pelos homens religiosos que “valiam-se das palavras de Eva, de seus gestos, da sentença que a condenou, para transferir o peso do pecado ao feminino a fim de retirar a sua carga aos homens. O que os levava naturalmente a denunciar com vigor os defeitos das mulheres” (Duby, 2013b, p. 300-301). Os comportamentos das mulheres passam a ser comparados ao da esposa de Adão, logo, assume-se que, assim como Eva, as mulheres “[...] estão de conluio com o demônio. Como Eva, atormenta-as o desejo de sujeitar o homem. Como Eva, são arrebatadas por seu gosto pelo prazer sexual. Feitiçaria, agressividade, luxúria [...]” (Duby, 2013b, p. 301). Desse modo, o mito de Eva subsidiará nas sociedades cristãs a criação das imagens arquetípicas do feminino criando estereótipos persecutórios que necessitam ser punidos e/ou combatidos através de um estereótipo oposto que encontra sua representação na imagem de Maria.

Outra imagem disseminada durante o período medieval é a de Maria Madalena, ela será uma figura intermediária entre a santa Maria e a pecadora Eva. No século X, por exemplo, já encontramos a figura de Maria Madalena sendo exaltada no texto monástico “sermão para venerar Maria Madalena”, atribuído a Eudes, um abade de Cluny, na região da Borgonha, na França. Com esse texto, indica Duby (2013b), inicia-se uma reabilitação da feminidade: “A morte entrou neste mundo por intermédio de uma mulher, Eva. Certamente uma outra mulher, Maria, mãe de Deus, reabriu as portas do paraíso. Ora, eis que entre essas duas mulheres, a meio caminho, posta-se Madalena, acessível, imitável, pecadora como todas as mulheres” (Duby, 2013b, p. 35).

A partir do século XII a representação de Madalena é atrelada a uma imagem de mulher arrependida e penitente, o seu estímulo se deve, como expõe Elena Monzón Pertejo (2011), a importância da paixão de Cristo na época, uma vez que Maria Madalena tem um papel relevante nos episódios que marcam esse momento, e a preocupação da Igreja medieval pela questão do pecado, do arrependimento e da penitência. Maria Madalena é vista como uma nova Eva, uma mulher real — diferente de Maria, que com sua perfeição não servia como modelo de arrependimento e penitência —, em Maria Madalena as mulheres podiam ver-se espelhadas (Monzón Pertejo, 2011). Sua imagem, portanto, se configura como uma ferramenta para o ensino das qualidades que a Igreja tentava inculcar nas mulheres.

É possível interpretarmos os motivos por trás da perseguição ao gênero feminino por meio da teoria do bode expiatório, do filósofo e historiador francês René Girard (2004). Sua teoria parte do pressuposto da existência de um mecanismo dentro das narrativas míticas que procura uma vítima para culpabilizá-la por um acontecimento prejudicial à comunidade. Dessa forma, os perseguidores de um elemento frágil na comunidade criam narrativas para explicar o acontecimento e para apontar o suposto agente que o provocou. De acordo com o pesquisador Vanderlei Dorneles (2018, p. 188), Girard “[...] argumenta que o texto mitológico é uma narrativa de um evento real de perseguição, que, porém, esconde em sua linguagem própria essa dimensão real do fato”.

Ainda de acordo com Dorneles (2018), na visão de Girard

[...] o fenômeno do ‘bode expiatório’ ou o ‘mecanismo da vítima solitária’ está intimamente ligado com a origem de uma cultura ou civilização [...] No entanto, uma vez que são herdados de geração em geração e se desdobram em variadas versões, os mitos também ‘dissimulam o assassinato fundador, o evento do bode expiatório original no qual a cultura é fundada’. Girard chama isso de ‘cristalização mítica’ (Dorneles, 2018, p. 191).

A perspectiva da cristalização mítica, assim como a perspectiva cristalização dos resíduos da Teoria da Residualidade, adquire uma nova roupagem para o mito fundador, cujo assassinato pode ser uma ação simbólica. Analisemos, com base na teoria de Girard (2004), o mito de Eva. Para reconhecermos o mecanismo do bode expiatório, é necessário questionarmos que traço do evento real foi reelaborado por esse relato mítico. Ao narrar a cosmogonia do universo judaico-cristão, o livro de Gêneses mimetiza a relação hierárquica entre o homem e a mulher, o que mais tarde dará margem às interpretações dos sacerdotes medievais de que o mito de Eva demonstra a superioridade masculina e a necessidade de sujeição da mulher ao homem.

Eva, então, é eleita pelo clero como um bode expiatório, já que ela se adequa aos padrões exigidos pelo mecanismo de vitimização: ser mulher, ser considerada um elemento fraco da sociedade e ser alguém que transgride as normas. De acordo com Girard (2004), é o inconsciente dos perseguidores que cria o tema da perseguição. Nesse sentido, vemos como o inconsciente masculino formula, a partir do mito de Eva, teorias que culpabilizam a mulher por infringir as normas²⁵, como podemos ver na escrita de André Capelão em o *Tratado do amor cortês*: “Todas as mulheres são também contaminadas pelo pecado da desobediência; basta que lhe seja proibido o uso de alguma coisa: nenhuma delas é bastante prudente ou comedida para deixar de opor-se à proibição e rebelar-se contra ela” (Capelão, 2019, p. 296). Adiante o religioso exemplifica a raiz, segundo sua leitura das escrituras, da desobediência feminina:

Pois não terá sido por causa do pecado da desobediência que Eva, a primeira mulher, criada por Deus com suas próprias mãos, perdeu a glória da imortalidade e levou os seus descendentes ao aniquilamento da morte? Por isso, conseguirás que uma mulher faça o que queres ordenando-lhe o contrário (Capelão, 2019, p. 297).

Na leitura dos religiosos, Eva passa a ser aquela que por sua ação condena toda a humanidade, sendo então considerada uma figura pecadora, dissimulada e ardilosa por ter instigado Adão a provar do fruto proibido, logo, deve ser “sacrificada” para aplacar o mal que ela causou: a expulsão do homem do paraíso. Deus então profere uma sentença simbólica, Eva deverá ser submissa ao seu marido, deixando-se guiar por ele. Com isso, ela, por ter ouvido a serpente e instado Adão a pecar, sela o destino de todas as mulheres.

Mas qual é o motivo que leva Eva a ser eleita como um bode expiatório e, por efeito, as demais mulheres? Virginia Woolf, em seu ensaio *Um teto todo seu* (1929), nos apresenta uma interessante reflexão sobre a necessidade do sexo masculino de se provar superior ao feminino. Dessa necessidade surge o fomento de uma imagem inferior da figura feminina para assim proporcionar autoconfiança ao sexo masculino. Nas palavras da autora:

Sem autoconfiança, somos como bebês no berço. E de que modo podemos adquirir essa qualidade imponderável, que também é tão inestimável, o mais rápido possível? Pensando que as outras pessoas são inferiores. Sentindo que temos uma superioridade inata [...] sobre os outros. Por isso a enorme importância para o patriarcado de ter de conquistar, de governar, de achar um grande número de pessoas, metade da raça humana, na verdade, é por natureza inferior (Woolf, 2014, p. 53-54).

²⁵ Na Idade Média, como explica Macedo (2002), as discussões teológicas giravam em torno do pecado original. “Os escritores cristãos, desde São Paulo, basearam a argumentação em defesa da ‘superioridade natural’ do homem na fraqueza de Eva ante a sedução de Satã” (Macedo, 2002, p. 66).

Na crônica “Já desanimei”, da escritora oitocentista brasileira Júlia Lopes de Almeida, publicada no livro *Eles e Elas* (1910), obra que reúne as crônicas publicadas pela autora entre os anos de 1907 a 1909 no jornal *O País*, encontramos a reflexão de uma personagem feminina, publicada mais de vinte anos antes do texto de Virginia Woolf, que também refere-se ao modo como o olhar patriarcal construiu o mundo:

Em consciência, não há homens nem mulheres: há seres com iguais direitos naturais, mesmas fraquezas e iguais responsabilidades... Mas não há meio dos homens admitirem semelhantes verdades. Eles teceram a sociedade com malhas de dois tamanhos — grandes para eles, para que os seus pecados e faltas saiam e entrem sem deixar sinais; e extremamente miudinhas para nós. [...] E o pitoresco é que nós mesmas nos convencemos disto! (Almeida, 2015, p. 124-125).

Como já abordamos anteriormente, é a partir da necessidade de concretização da superioridade masculina que durante a Idade Média uma parte do clero e depois a aristocracia vai utilizar o mito de Eva para instaurar dois modelos do feminino, o que permitiria ao sistema patriarcal o controle sobre a conduta das mulheres. Assim, encontramos nessa época a imagem de uma Eva pecadora, aquela que rompe com a ordem estabelecida, e o de uma Eva submissa, aquela que resignada e arrependida por sua falta aceita ser subjugada a seu marido. A partir dessas duas imagens arquetípicas ocorre o resgate dos arquétipos primordiais, o de pecadora e o de submissa. Com base nas representações desses motivos primordiais instituíram-se os modelos de comportamento e deveres para as mulheres cristãs ocidentais, que, em seguida, foram reforçados pelo modelo mariano de mulher ideal. As imagens arquetípicas de Eva e Maria surgiram com novas roupagens nas seguintes épocas, não obstante, ambas conservaram em si uma ideia principal, a de inferioridade e submissão da mulher a uma figura masculina, como também reforçaram o imaginário da mulher tentadora e perigosa.

Como comenta Woolf (2014, p.54) “as mulheres têm servido há séculos como espelhos, com poderes mágicos e deliciosos de refletir a figura do homem com o dobro do tamanho natural.” E complementa a escritora refletindo que se a mulher

[...] resolver falar a verdade, a figura no espelho encolherá; sua disposição para a vida diminuirá. Como ele continuará a fazer julgamentos, civilizar nativos, criar leis, escrever livros, vestir-se bem e discursar em banquetes, a menos que consiga ver a si mesmo no café da manhã e no jantar com pelo menos o dobro do tamanho que realmente tem? (Woolf, 2014, p. 55).

A maneira então encontrada para manter o reflexo de superioridade e, com isso, controlar o medo que a ascensão feminina causa aos homens se deu através da restrição do papel social das mulheres. Para tanto, a narrativa mítica reflete e refrata a necessidade de um determinado grupo social gerando modelos para as ações humanas. Desse modo, pela necessidade de viabilizar a transmissão das mensagens por trás desses enredos, surgem as variações que convertem esses elementos em imagens arquetípicas, tornando-as, como já explicado em nosso primeiro capítulo, um modelo de fácil assimilação e disseminação, capazes de serem assimiladas e transmitidas pelo inconsciente coletivo de uma comunidade.

Voltemos à dualidade Ave/Eva, ela pode ser explicada pelo processo de santificação do bode expiatório. No caso de Eva, como já analisamos acima, o fato de ela ser mulher e ter uma atitude considerada transgressora a torna uma vítima elegível do mecanismo vitimário. Esse mecanismo exige, para assegurar a continuidade da sociedade, um resgate da imagem da vítima, de Eva — ou seja, da imagem do feminino —, o que ocorre através do processo de santificação, agora por meio da imagem de Maria. Essas características permitem uma inversão dos valores, pois, como explica Meruje e Rosa (2013), tendo como base a teoria de Girard, o que é considerado maldito se torna bendito. Nesse sentido, observa-se que

[...] quando a vítima é sacrificada: a ambiguidade gera-se precisamente porque a vítima que, supostamente, encerra nela os males da sociedade, ao ser sacrificada santifica-se e santifica, transcende assim a sociedade. Adquire um papel diferenciador e permite a reconstituição dos sistemas diferenciadores no meio social — em especial dos meios diferenciadores entre sujeito, objeto e modelo (Meruje; Rosa, 2013, p. 169).

Desse modo, de acordo com a dinâmica da teoria do bode expiatório, a imagem maldita de Eva necessitaria de um contraponto positivo para acalmar os ânimos sociais. A imagem bíblica de Maria é, então, inserida na sociedade para proporcionar um novo modelo do feminino. De acordo com Macedo (2002), no século XII, Santo Anselmo consola as mulheres ao discorrer no seu tratado intitulado de *Cur Deus Homo* (Por que Deus se fez homem) sobre as qualidades de Maria, ela seria uma nova Eva, a figura redentora que restaura o pecado original cometido pela primeira mulher. Duby (2011) explica que nessa época a imagem de Maria encarna dois valores, o da virgindade e o da maternidade, elementos que mais adiante também veremos associados à donzela oitocentista, já que se espera que ela conquiste um cavaleiro, case-se e tenha filhos.

Portanto, a partir do paradoxo bendito e maldito, Ave/Eva, se assoma na sociedade medieval e, conseqüentemente, nos períodos posteriores onde sociedades cristãs se

desenvolveram, os estereótipos de mulher submissa ou mulher pecadora/perigosa. Observa-se, então, que a mulher, enquanto figura considerada apropriada pelo mecanismo de vitimização descrito por Girard, é uma figura dual, ela pode ser tanto o demônio, a vítima da perseguição, como o anjo, figura divinizada e submissa às leis patriarcais. Partindo desse ponto de vista, justifica-se a morte simbólica da figura feminina através da sujeição a uma figura masculina para evitar que sua faceta tida como diabólica coloque em perigo uma parte relevante da comunidade, a masculina. Desse modo, instaura-se, através do patriarcado, a negação da capacidade intelectual e o cerceamento da autonomia das mulheres.

Nesse contexto, as imagens de Eva e Maria serão ressignificadas tanto pela literatura medieval como pelas produções posteriores, servindo, assim, como meio de propagação das visões e perspectivas relacionadas ao feminino. Como vimos no início desse capítulo, surge na literatura medieval o amor cortês, modalidade lírica criada pela necessidade de se estabelecer um contraponto social à desenfreada violência masculina para com o sexo feminino. Essa poesia trovadoresca, sendo um jogo de sedução, instruía os cavaleiros na arte do cortejo e os ensinava a refrear os desejos que, muitas vezes, os levavam ao extremo de violentar as mulheres.

Como destaca Duby (2011, p.74), “o amor cortês ensinava a servir e servir era o dever do bom vassalo”. Assim, o culto à dama, comenta Power (1979), surgiu como uma contrapartida romântica do culto à Virgem Maria. A popularidade do culto mariano também fez com que a literatura medieval se dedicasse às narrativas milagrosas, assim florescem as narrativas conhecidas como *Os milagres de Nossa Senhora*. Nelas a Virgem, personagem agente do milagre, “[...] é descrita como a dama por excelência, moça, bela, pura, graciosa” (Macedo, 2002, p. 71). De acordo com Macedo (2002, p. 73), “nas miscelâneas de milagres, o ideal de perfeição é composto pela castidade e pela virgindade. Sua busca implicava atitude sincera”. Desse imaginário do amor cortês e do culto mariano, será característica remanescente na donzela oitocentista a beleza e o encanto, a paixão devotada de um cavaleiro, o que implica em adoração e sacrifícios pela amada. Será, então, a imagem da dama medieval e da donzela da literatura oitocentista tão venerada por seu cavaleiro/cavaleiro quanto à imagem de Maria pela sociedade cristã católica.

Esse ideal de mulher pura, casta e bela é ressignificado devido às circunstâncias econômicas e às necessidades sociais da sociedade oitocentista, onde a dicotomia Ave-Eva voltará a ganhar força. Como sinaliza a historiadora Erika Bornay (1995), a partir do século XVIII com o advento da revolução industrial a mulher tem seus papéis sociais reduzidos. Ao ser elevada à classe burguesa ela passa a depender financeiramente do marido, já não participa

de suas atividades como quando era esposa de um agricultor ou de um artesão, dessa forma, com o passar dos anos, a encontraremos com mais tempo livre, já que os produtos de primeira necessidade dos quais ela se ocupava de produzir como roupas e alimentos são agora comprados. A mulher então terá suas atividades reduzidas a de esposa e de mãe educadora, transformando-se em dona, rainha e anjo protetor do lar (Bornay, 1995).

Ainda de acordo com Bornay (1995), a ociosidade gerada pela mudança econômica faz com que muitas mulheres procurem sublimar seu papel assumindo essa nova posição como um ideal de vida, uma missão. De acordo com a autora, para “[...] essa sublimação contribuiu, sem dúvida, a aparição de um feminismo paternalista que se mostrou como a única alternativa para a tradicional misoginia. Nessas novas teorias, a mulher aparece como uma criatura cheia de encanto, bondade e delicadeza [...]” (Bornay, 1995, p. 69, tradução própria)²⁶.

Como vimos anteriormente, a visão sobre a mulher na Idade Média era oscilante, em um momento ela era associada à Virgem Maria, a mulher santa, e em outro à Eva, a pecadora. Desse modo, visando estabelecer um código do comportamento feminino, criou-se, então, a imagem arquetípica da boa mulher, que deveria ser casta e obediente ao marido, boa mãe e boa cuidadora do lar, ou seja, pregava-se que a mulher não imitasse o exemplo da Eva pecadora, mas o da Eva arrependida por seu “pecado”, sendo então submissa à figura masculina, a qual ela estava ligada por laço de sangue ou por laço matrimonial, e tivesse na figura da Virgem Maria um exemplo a ser seguido. Esse imaginário dará origem à imagem arquetípica de donzela e, com o passar do tempo, chegará ao século XIX sob uma nova imagem, a do “anjo do lar”, que na definição de Virginia Woolf refere-se a uma mulher

[...] extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes do convívio familiar. Sacrificava-se todos os dias. [...] seu feitio era nunca ter opinião ou vontade própria, e preferia sempre concordar com as opiniões e vontades dos outros. E acima de tudo — nem preciso dizer — ela era pura. Sua pureza era tida como sua maior beleza — enrubescer era seu grande encanto (Woolf, p. 2012, p. 11-12).

Para Woolf, o anjo do lar é uma espécie de fantasma que paira sobre as mulheres lembrando-as de sua posição perante a sociedade e de como ela espera que a mulher haja principalmente quando ela ouse se posicionar diante de uma opinião masculina:

²⁶ Do original em espanhol: “[...] esta sublimación contribuyó, sin duda, la aparición de un feminismo paternalista que se reveló como la única alternativa a la tradicional misoginia. En éstas nuevas teorías la mujer aparece como una criatura llena de encanto, bondad y delicadeza [...]”

[...] na hora em que peguei a caneta para resenhar aquele romance de um homem famoso, ela logo apareceu atrás de mim e sussurrou: ‘Querida, você é uma moça. Está escrevendo sobre um livro que foi escrito por um homem. Seja afável; seja meiga; lisonjeie; engane; use todas as artes e manhas de nosso sexo. Nunca deixe ninguém perceber que você tem opinião própria. E principalmente seja pura’ (Woolf, 2012, p. 12).

A imagem do anjo do lar, como imagem arquetípica que é, atua no inconsciente coletivo desenhando uma imagem ideal para a mulher oitocentista. Dessa forma, preservando o tom moralizante estabelecido no medievo, essa imagem se enraíza em nosso imaginário latino-americano por meio do processo de hibridação cultural que ocorreu pelo contato com os povos ibéricos, que no intuito de manter o domínio masculino exercido sobre as mulheres disseminam o pensamento cristão com base nas interpretações masculinas.

Na Idade Média ibérica, podemos encontrar um exemplo dessa imagem na obra literária o *Arcipreste de Talavera* ou *El Corbacho*, de Alfonso Martínez de Toledo (1398-1470), um tratado de teor didático que visa combater o amor mundano e as ações das mulheres tidas como más. No trecho a seguir, vemos como o autor enaltece a imagem das mulheres tidas como boas, ou seja, as que seguiam o exemplo de Maria: “[...] o que se fala é que as boas não possuem par nem nada que dizer mal sobre elas; mas como espelhos são colocadas aos que olham” (Martínez de Toledo, 2004, primeira parte, capítulo XVIII, *on-line*, tradução própria)²⁷.

Outra obra que traz o exemplo da mulher ideal é *El poema del Mío Cid* ou *Cantar del Mío Cid*, na qual encontramos a Jimena, esposa do Cid, como exemplo de boa mulher, devota e submissa ao marido e boa mãe. Na cena em que o Cid se despede da esposa para cumprir o desterro que lhe ordenou o rei, ele exalta as qualidades de Jimena, a considera uma esposa honrada porque assume o papel social que lhe cabe, ou seja, de submissão ao seu marido:

Ai, dona Jimena, minha mulher tão perfeita,
como a minha alma, eu tanto amo-te!
Já vês, vamos a separarmos em vida;
Eu irei, tu ficas.
Rogue a Deus e a Santa Maria,
Que ainda com minhas mãos case minhas filhas,
Ou que me dê sorte e alguns dias de vida
para ti, mulher honrada, por mim ser servida (Poema del Cid, 2007, copla 280, *on-line*, tradução própria)²⁸.

²⁷ Do original em espanhol: “[...] que es dicho que las buenas no han par ni que decir mal de ellas; antes como espejo son puestas a los que miran.”

²⁸ Do original em espanhol: “Ay, doña Jimena, la mi mujer tan cumplida, / Como a la mi alma, yo tanto os quería! / Ya lo veis que a partir nos hemos en vida; / Yo iré y vos quedaréis retenida. / ¡Plega a Dios y a santa María, / Que aun con mis manos case estas mis hijas, / O que dé ventura y algunos días vida / Y vos, mujer honrada, de mí seáis servida!”

As filhas do Cid, Elvira e Sol, são igualmente obedientes ante a autoridade patriarcal do pai, são personagens que exemplificam a utilização da mulher como um instrumento para um fim, a conquista de status social. Ambas são agredidas por seus primeiros maridos, mas esse fato é colocado em segundo plano, pois as jovens ainda podem realizar um segundo matrimônio com melhores condições. No *Conde Lucanor*, de Don Juan Manuel (1282-1348), também encontramos a representação dessa mulher exemplar. No conto XXVII somos apresentados a história de dois irmãos que têm casamentos totalmente opostos: o primeiro irmão casa-se com uma mulher caprichosa e desobediente, ou seja, atitudes de uma mulher que se espelha em Eva; o segundo matrimônio é o de Dona Vasçuñana, que se casa com o conde Álvaro Fáñez, uma mulher-Maria, modelo de boa esposa e obediência ao marido, como se evidencia no trecho abaixo extraído do relato:

Ela foi uma esposa tão boa e tão inteligente que seu marido se considerou bem casado e ordenou que todos fizessem tudo que ela mandasse. O fazia por duas razões: a primeira, porque Deus a havia feito tão boa, tão amante de seu esposo e tão respeitosa com suas decisões que, tudo que fazia e dizia D. Álvaro Fáñez lhe parecia que era verdadeiramente o mais correto; e tanto lhe agradava tudo que o marido fazia e dizia que nunca o contrariou em algo que não fosse do seu agrado. [...] ela demonstrava sempre tão bom senso e tomava decisões tão acertadas, a amava e honrava D. Álvaro Fáñez, que se deixava guiar por suas recomendações, pois ela sempre lhe aconselhava e procurava o que favorecia a honra e o benefício do conde, seu esposo. Nunca pediu ao marido que fizesse algo para agradá-la, mas somente aquilo que fosse conveniente e benéfico para o cavalheiro. (Don Juan Manuel, 2004, p.115, tradução própria)²⁹.

Assim, a imagem de um ideal de mulher foi forjada a partir da dualidade Eva/Ave e ao longo dos anos, por meio dos processos de hibridação cultural, endoculturação e cristalização, foi assimilada no inconsciente coletivo dos países que se formaram após a colonização dos povos ibéricos. Pensamento que reverbera até nossos dias atuais, como podemos ver no título da reportagem feita pela jornalista Juliana Linhares para a revista *Veja on-line*, em 2016, durante o processo de impeachment da presidente Dilma Rousseff, que apresentava aos

²⁹ Do original em espanhol: “[...] ella fue tan buena esposa y tan inteligente que su marido se juzgó por bien casado y ordenó que todos hicieran cuanto ella mandara. Esto lo hacía él por dos razones: la primera, porque Dios la había hecho tan buena, tan amante de su esposo y tan respetuosa con sus decisiones que, cuanto hacía y decía don Álvaro Fáñez, le parecía a ella que era verdaderamente lo más acertado; y tanto le agradaba a ella cuanto su marido hacía y decía que jamás lo contrarió en algo que fuera de su gusto. [...] ella demostraba siempre tan buen juicio y tomaba decisiones tan acertadas, la amaba y honraba don Álvaro Fáñez, que se dejaba guiar por sus recomendaciones, pues siempre le aconsejaba y buscaba lo que favorecía la honra y provecho del conde, su esposo. Nunca pidió a su marido que hiciese algo para darle gusto a ella, sino sólo aquello que le fuera conveniente y provechoso como caballero.”

leitores a então futura primeira-dama, esposa do então vice-presidente Michel Temer com a seguinte manchete: “Marcela Temer: bela, recatada e ‘do lar’” (Linhares, 2016, *on-line*). A reportagem enaltece essas três qualidades de Marcela reproduzindo a idealização patriarcal da mulher perfeita, ou seja, a de uma mulher bela, que deve cuidar de sua aparência para deleite do marido, e que tem uma vida dedicada ao lar, abdicando de uma vida pública, sendo exemplo de recato e boa esposa.

Assim sendo, observa-se nas sociedades cristãs contemporâneas a remanescência do imaginário medieval que atribuiu, com base nos preceitos cristãos, um modelo de conduta para a feminino. Evidencia-se, então, que a idealização dos papéis sociais atribuídos às mulheres segue em nosso imaginário e se manifesta em nosso cotidiano, como na reportagem citada acima, tornando possível que autoras e autores as representem na literatura de maneira consciente ou não. Como observa Facina (2004, p. 33), “se os indivíduos elaboram suas visões de mundo como parte de sua experiência, que necessariamente é compartilhada com um ou mais grupos sociais, o que é transformado em literatura é algo que foi construído coletivamente” e, portanto, dialogicamente.

Outra imagem muito disseminada na literatura é a da órfã e do órfão. Ao olharmos para o contexto medieval encontramos uma “[...] alta taxa de natalidade e alta taxa de mortalidade. Em razão disso, a conjugação de certos fatores (estiagens, enchentes, epidemias etc.) por poucos anos seguidos alterava o quadro demográfico ao elevar ainda mais a mortalidade” (Franco Júnior, 2006, p. 19). As mulheres devido a essa escassez de alimentos não ingeriam a quantidade necessária de nutrientes:

Como mostrou o estudo de Bullough e Campbell (22: 1980, 317-325), até o século X ou XI a mulher ingeria pequena quantidade de ferro, que seu organismo necessita em proporção maior do que o do homem, devido à menstruação, à gravidez e à lactação. Portanto, a anemia feminina era generalizada na Alta Idade Média, daí a maior propensão das mulheres a certas doenças (Franco Júnior, 2006, p. 21).

Além de estarem mais propensas às doenças, as mulheres também morriam durante os partos, deixando marido e filhos, fazendo surgir a figura da temida madrasta. Em seu estudo sobre a condição da infância no medievo, Agustín Rubio Vela (1990) aponta que a situação das jovens órfãs era um caso especial, pois a falta de recursos financeiros para constituir um dote para um futuro casamento dificultava a integração delas à sociedade. Tal problema preocupava a sociedade, por isso ações de caridade para proporcionar um dote às órfãs de origem pobre era algo comum nessa época. Ainda de acordo com o autor, essa prática tornava viável a conquista de um casamento, objetivo básico da mulher medieval, já que a extrema

pobreza e a consequente falta de dote era um impedimento para encontrar um marido; se a jovem não recebesse auxílio, em algum momento, teria que decidir entre mendigar ou se prostituir (Rubio Vela, 1990). Power (1979), comenta que mesmo nas classes mais baixas esperava-se que uma jovem ao entrar na casa de seu marido levasse algo mais que somente a sua pessoa.

Podemos encontrar essa situação exposta na obra *El libro de Buen Amor*, do escritor espanhol Juan Ruiz (1283-1350), que foi publicada no século XIV. O livro narra as reflexões do personagem Arcipreste sobre suas aventuras amorosas, retratando assim a moral da época e os códigos de sua sociedade. Nos versos abaixo, da copla de número 1591, vemos que proporcionar um matrimônio a essas órfãs é uma forma de caridade que auxilia, de acordo com Juan Ruíz, o combate às fraquezas mundanas como a avareza e a ganância:

O santo sacramento da ordem sacerdotal
Com a fé santa escolhida mais clara que o cristal,
casando órfãs pobres, e com este aral,
venceremos a ganância com graça espiritual (RUIZ, 2000, *on-line*, tradução própria)³⁰.

Em outro momento, nos dois primeiros versos da copla de número 1707, o autor discorre sobre a necessidade de acolher as jovens órfãs, o que seria também uma ação de caridade: “Manter uma órfã é obra de piedade, / igual com as viúvas, isto é uma grande verdade [...]” (RUIZ, 2000, *on-line*, tradução própria)³¹. A subsistência de uma órfã é, nesse caso, uma questão essencial para compreendermos como essas personagens são retratadas durante o período medieval e na centúria oitocentista. Ela termina sendo, tanto no medievo como no século XIX, condicionada à possibilidade ou não de um casamento.

Terry Eagleton (2021) menciona a existência de diversos motivos que fazem do órfão e da órfã uma personagem tão irresistível para os autores:

Em primeiro lugar, como figuras carentes, muitas vezes desprezadas, têm de abrir caminho no mundo por conta própria, o que desperta nossa compaixão e também nossa aprovação. Sentimos pena da solidão e da ansiedade deles, e admiramos o empenho de vencer pelo próprio esforço. Os órfãos tendem a se sentir vulneráveis e maltratados, o que então pode servir como uma crítica simbólica à sociedade como um todo (Eagleton, 2021, p. 170-171).

³⁰ Do original em espanhol: “El santo sacramento de orden sacerdotal / con fe santa escogida más clara que cristal, / casando huérfanas pobres, e nos con esto aral, / venceremos a avaricia con la gracia spiritual.”

³¹ Do original em espanhol: “En mantener omen huérfana obra es de piedad, / otrosí a las viudas, esto es cosa con verdat [...]”

Os órfãos e seu sofrimento passam a ser tema dos contos orais ao longo da Idade Média e já na modernidade aparecem em contos recolhidos da oralidade como o da *Gata Borralheira* ou *Cinderela*, cuja versão mais conhecida é de 1697 do escritor francês Charles Perrault. Esses personagens também estão presentes em diversas obras da literatura mundial, como no romance picaresco espanhol do século XVI de autoria anônima *Lazarillo de Tormes*; em *Oliver Twist* (1838), do escritor inglês Charles Dickens (1812-1870); em *Os miseráveis* (1862), do francês Victor Hugo (1802-1885); em *O retrato de Dorian Gray* (1890), do irlandês Oscar Wilde (1854-1900). Também os encontramos nos romances oitocentistas escritos por mulheres, assim se fazem presente em *Jane Eyre* (1847) e em *O morro dos ventos uivantes* (1847), escritos, respectivamente, pelas irmãs inglesas Charlotte Brontë (1816-1855) e Emily Brontë (1818-1848); em *A pequena Fadette* (1849), da francesa George Sand (1804-1876), entre outras obras.

O órfão e a órfã enquanto personagens representam uma imagem arquetípica que se caracteriza por um temperamento melancólico devido a um sentimento de abandono, desamparo e, às vezes, inferioridade, mas além dessa imagem podem surgir outras que complementam sua caracterização. Para Eagleton (2021),

os órfãos são figuras anômalas: nem dentro, nem fora das famílias adotivas. Vivem acuados pelas circunstâncias. O órfão está ali a mais, deslocado, o coringa no baralho doméstico. É esse descompasso que então põe a narrativa em movimento. Assim, os órfãos são bons recursos para contar histórias (Eagleton, 2021, p. 171).

No que diz respeito às personagens femininas órfãs, nosso interesse neste trabalho, veremos que elas podem assumir a imagem de donzela/anjo ou de demônio, até mesmo ambas, ou seja, são personagens curingas, como citou Eagleton (2021) anteriormente, que estão a serviço do desenvolvimento do enredo da obra. Abordaremos essa ocorrência mais detalhadamente em nossa análise no próximo capítulo.

Vejamos agora a constituição da imagem de mulher fatal. Da mesma forma como na Idade Média a imagem de Eva teve seu contraponto na de Maria, no século XIX a donzela tida como o anjo do lar terá seu contraponto na figura da mulher fatal que, assim como Eva, sua predecessora, é a mulher que transgride as normas e a moral da época, aquela que tem o poder de colocar o homem em perigo, de condená-lo ao fracasso ou a infelicidade. Na Idade Média ibérica, podemos encontrar a representação dessa imagem também no *Arcipreste de Talavera*. No fragmento abaixo, vemos como o autor constitui uma imagem da mulher como

origem de todo o mal, seu amor é tido como enganoso:

Como são as mulheres sujeitas aos varões, no caso de domínio e comando alcançarem, aí daquele que lhes é sujeito e que hão de mandar!, não há prudência em seu mandar ou proibir, toda sabedoria deixam de lado e dão lugar à vontade que a cada hora lhes governa. Duas coisas devemos observar: nenhuma fêmea farta de bens se viu, nem bêbado farto de vinho, quanto mais ele bebe, mais sede tem. Portanto, a mulher que faz mal e má é, não é somente avarenta, mas também invejosa, blasfemadora, ladra, gulosa, em suas frases inconstante, faca de dois gumes, desobediente, contrária ao que lhe é ordenado e proibido, soberba, vangloriosa, mentirosa, adoradora de vinho uma vez que gosta, faladeira, descobridora de segredos, lujuriosa, raiz de todo o mal e a todos os males há muito tempo conciliada, contra o varão, amor constante não tem (Martínez de Toledo, 2004, primeira parte, capítulo XVIII, *on-line*, tradução própria)³².

O *Conde Lucanor*, como já abordamos ao falar da representação literária do modelo mariano, também apresenta exemplos do modelo Eva. Retomando o conto XVII antes mencionado, no qual o personagem Patronio narra as diferenças entre os casamentos realizados por dois irmãos, um imperador e outro conde. Foquemos agora na narração sobre o irmão que se casa com uma mulher-Eva, relata-se as dificuldades e o que acontece quando uma mulher não escuta e obedece seu marido:

O imperador Federico casou, de acordo com a sua posição, com uma donzela de alta linhagem, mas não era feliz, pois antes de se casar ele não foi informado do seu mau gênio. Depois do casamento, mesmo sendo ela boa e honrada, começou a mostrar o seu caráter mais rebelde e mais desobediente que se possa imaginar: se ele queria comer, ela jejuar; se o imperador queria dormir, ela se levantava; se o imperador gostava de alguém, ela lhe demonstrava antipatia. Que mais lhe digo? Tudo o que agradava ao imperador, a ela lhe desagradava. Enfim, ela fazia tudo ao contrário do seu marido (Don Juan Manuel, 2004, p. 112, tradução própria)³³.

Por fazer tudo contrário ao que marido lhe dizia, a personagem termina morrendo ao contrariar sua ordem de não usar determinadas ervas para o tratamento de doenças na pele, já

³² Do original em espanhol: “Y como sean las mujeres a los varones sujetas, al punto que señoría y mando alcanzan, ¡guay del que es sujeto y han de mandar!, que no han discreción en mandar ni vedar, sino que todo seso posponen y dan lugar a la voluntad que cada hora las hallarás de su mando. Dos cosas son de notar: ni nunca hembra harta de bienes se vio, ni beodo hartado de vino, que cuanto más bebe, más ha sed. Por tanto, la mujer que mal usa y mala es, no solamente avariciosa es hallada, mas aún envidiosa, maldiciente, ladrona, golosa, en sus dichos no constante, cuchillo de dos tajos, inobediente, contraria de lo que le mandan y vedan, superbirosa, vanagloriosa, mentirosa, amadora de vino la que una vez lo gusta, parlera, de secretos descubridera, lujuriosa, raíz de todo mal y a todos males hacer mucho aparejada, contra el varón firme amor no teniente. Esto es de la mala o malas; que es dicho que las buenas no han par ni que decir mal de ellas; antes como espejo son puestas a los que miran.”

³³ Do original em espanhol: “El emperador Federico casó, según su rango, con una doncella de alto linaje; pero no era feliz, pues antes de casarse no se había enterado de su mal genio. Después del matrimonio, y aunque ella era buena y honrada, comenzó a mostrar el carácter más rebelde y más díscolo que pueda imaginarse: si el emperador quería comer, ella ayunar; si el emperador quería dormir, ella levantarse; si el emperador le tomaba afecto a alguien, ella le demostraba antipatía. ¿Qué más os diré? Quanto le agradaba al emperador, le desagradaba a ella. En fin, hacía todo lo contrario de su marido.”

que eram venenosas, mas a esposa não acredita nas palavras do imperador e as utiliza. Assim, em um mesmo conto o D. Juan Manuel nos traz um exemplo de mulher-Maria, que é obediente e atenta às necessidades do marido e que por isso vive um matrimônio feliz, cujo comportamento é digno de ser imitado pelas demais mulheres, e um exemplo que não deve ser seguido, o da mulher-Eva, que devido a seus próprios caprichos e atitude de rebeldia ante os conselhos de seu marido encontra um desfecho trágico. Como se trata de uma obra de teor pedagógico, a morte da mulher-Eva pode ser interpretada como um aviso para as demais mulheres, elas devem evitar ter o mesmo comportamento para não colher suas consequências.

No século XIX, a mulher-Eva retratada pela literatura medieval ganha uma nova roupagem e passa a ter uma nova denominação, a de mulher fatal. De acordo com Bornay (1995) a denominação de *femme fatale* surgiu somente após a concepção desse estereótipo primeiro na literatura e depois nas artes plásticas na segunda metade do século XIX e aparece por primeira vez no final desse século. Na Espanha, por exemplo, é possível encontrá-lo no romance *La cara de Dios*, de Ramón del Valle-Inclán (1866-1936), publicado em 1889, no qual encontramos uma cena da reação do personagem Palomero ao ouvir o relato do seu amigo Víctor sobre sua paixão pela personagem Paca la Gallarda. Vejamos:

Palomero começou a levar muito mal a paixão de Víctor.

Paca la Gallarda não era mulher que pudessem ser conveniente a nenhum homem. Era uma mulher fatal.

Palomero acreditava que o melhor era que Víctor não voltasse a vê-la. Mas Víctor protestava:

— Impossível! Seria impossível para mim.

— Bem. Tu que sabes. Quase todos os homens com o teu temperamento têm na vida uma mulher assim. A mulher fatal é aquela que se vê uma vez e que não se esquece. Essas mulheres são desastres daqueles que deixam sempre vestígios no corpo e na alma. Há homens que se matam por elas, outros que se perdem; tu serás destes últimos (Valle-Inclán, 1972, p. 273, tradução própria)³⁴.

Apesar do termo mulher fatal só vir a ser utilizado pelos escritores no final do século XIX, encontramos em diversas obras a caracterização, ainda que não denominada, de uma mulher fatal, como, por exemplo, na novela gótica *Carmilla*, do escritor irlandês Joseph Sheridan Le Fanu, publicada em 1872, onde a personagem Carmilla, uma vampira, representa a imagem arquetípica de mulher fatal que por seu poder de persuasão/sedução leva suas

³⁴ Do original em espanhol: “Palomero empezó por llevar muy a mal el enamoramiento de Víctor.

Paca la Gallarda no era mujer que pudiese convenir a ningún hombre. Era una mujer fatal. Palomero creía que lo mejor era que Víctor no volviese a verla. Pero Víctor protestaba:

— ¡Imposible! Me sería imposible.

— Bueno. Allí tú. Casi todos los hombres de tu temperamento tienen en la vida una mujer así. La mujer fatal es la que se ve una vez y se recuerda siempre. Esas mujeres son desastres de los cuales quedan siempre vestigios en el cuerpo y en el alma. Hay hombres que se matan por ellas, otros que se extravían; tú serás de estos últimos.”

vítimas, nesse caso mulheres jovens, à morte. Também encontramos exemplos de mulheres fatais na poesia do francês Charles Baudelaire (1821-1867), na literatura do contista inglês Edgar Allan Poe (1809-1849) e do escritor e poeta espanhol Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), em obras como *La ajorca de oro* (1861) e *El monte de las ánimas* (1861).

A imagem de uma mulher fatal, assim como a figura da mulher ideal, seja ela a donzela ou o anjo do lar, ainda é presente em nosso imaginário contemporâneo. Um exemplo desse fato é que no mês de agosto do ano de 2023, o Superior Tribunal de Justiça (STF) julgou inconstitucional uma tese frequentemente utilizada na defesa de agressores e assassinos de mulheres, a da legítima defesa da honra, a qual desabona a moral da vítima para justificar os atos cometidos por seu agressor. Um caso marcante da utilização dessa tese se deu no ano de 1980 no julgamento do assassinato da socialite mineira Ângela Maria Fernandes Diniz, então com 32 anos, morta com quatro tiros à queima-roupa em 1976 pelo namorado, o playboy paulista Raul Fernando do Amaral Street, conhecido como Doca Street. O advogado de defesa do acusado, o criminalista Evandro Lins e Silva, dirigindo-se ao tribunal do júri alega:

O júri já viu que este moço apaixonou-se, apaixonou-se perdidamente. E a paixão sempre é cega, não é boa conselheira. Quando a paixão se torna obsessiva, quando a pessoa se deixa marcar por ela, vem o ciúme a dominá-lo, ele vai se escravizando à paixão, vai se deixando subjugar pelo objeto amado. E então toda a visão que ele tem dos valores da vida se deforma. Ele passa a viver em função daquela ideia fixa, que é a mulher amada. É claro que ele vai se descontrolando em tudo que faz, minadas as suas resistências pela paixão doentia que o avassala. Isso acontece, como diz neste livro magnífico, um dos grandes juizes do Brasil, que se chama Edgard de Moura Bittencourt, livro sobre a *Vítima, vitimologia: a dupla penal delinquente – vítima*, quando o homem cai nas garras de uma “mulher fatal”. A “mulher fatal”, esse é o exemplo dado para o homem se desesperar, para o homem ser levado às vezes à prática de atos em que ele não é idêntico a si mesmo, age contra a sua própria natureza (Silva, 2011, p. 222).

Mais adiante afirma: “Senhores jurados, a mulher fatal encanta, seduz, domina, como foi o caso de Raul Fernando do Amaral Street” (Silva, 2011, p. 223). Na tréplica de sua defesa argumenta: “Ela provocou, ela levou a este estado de espírito, este homem que era um rapagão, ingênuo, mancebo bonito, belo exemplar humano, que se encantou pela formosura e pela sedução de uma mulher fatal, de uma Vênus lasciva [...]” (Silva, 2011, p. 239). O discurso patriarcal vivo na defesa do advogado distorce os fatos, faz do agressor uma vítima manipulada que apenas reage ao comportamento da vítima real. Diante desse panorama, vemos a força que a imagem da mulher fatal, dos estereótipos que dela remanescem, tem sobre o nosso imaginário coletivo; ela reverbera em nossa atualidade, os altos índices de

feminicídio no Brasil e em toda América Latina refletem o poder desse pensamento³⁵.

Nesse sentido, ao lançarmos nosso olhar para as representações arquetípicas de Eva e Maria na literatura, o lançamos também sobre a nossa sociedade latino-americana. O que torna possível a observação e a reflexão acerca dos resíduos cristalizados da cultura do colonizador espanhol e português que constituem a sociedade que fomos e a que somos, o que, desde uma perspectiva residual e antropológica, viabiliza o estudo das nossas manifestações culturais.

Antes de seguirmos para o próximo capítulo, vejamos um breve resumo dos enredos de *Sab* e *Úrsula* e das personagens, cuja representação das imagens arquetípicas abordadas anteriormente analisaremos. A obra da autora cubana tem como protagonista Sab, um mestiço escravizado apaixonado por Carlota, mulher branca e de origem aristocrática. Sab — filho de uma escravizada com Dom Luis, um aristocrata rural —, já órfão de mãe, é recomendado pelo pai, que está em seu leito de morte, aos cuidados de Dom Carlos, seu tio. Ele cresce junto à prima Carlota, com regalias, mas nunca sendo reconhecido como membro da família. Apaixona-se pela jovem e sofre em silêncio por saber que a realização do seu amor é impossível diante da sua condição de homem escravizado; seu sofrimento aumenta quando Carlota se apaixona por Enrique, um homem de caráter fraco, que ama mais a possibilidade de fortuna com o futuro casamento do que a sua futura esposa. Teresa é outro personagem importante para o enredo do romance de Avellaneda. Filha ilegítima de um parente da família de Carlota, depois de ficar órfã passa a viver sob os cuidados da família da prima. Teresa também é apaixonada por Enrique, fato que a aproxima de Sab, já que ambos compartilham do sofrimento de ter um objeto de amor impossível.

Na obra da autora brasileira, o enredo também se desenvolve a partir do florescimento de um amor, agora correspondido, entre Úrsula e Tancredo, dois jovens brancos que lutam contra a obsessão do tio de Úrsula que a quer como esposa. Tancredo encontra em Úrsula seu amor verdadeiro depois de se decepcionar com Adelaide, sua primeira paixão, uma jovem órfã acolhida pela mãe do rapaz. É relevante sinalizar que os personagens Túlio e Susana, negros escravizados que vivem sob o amparo da mãe de Úrsula, aparentemente secundários, ganham espaço de fala para retratar e refletir sobre a mazela da escravidão africana. Esses personagens participam ativamente durante todo o enredo, seja auxiliando Úrsula e Tancredo, seja trazendo fatos do passado relevantes para a compreensão do desenvolvimento da trama e,

³⁵ Em 2021, pelo menos 4.473 mulheres foram vítimas de feminicídio na América Latina, expõe o relatório da Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (CEPAL). Informação disponível em: <https://www.cepal.org/pt-br/comunicados/cepal-menos-4473-mulheres-foram-vitimas-feminicidio-america-latina-caribe-2021>. Acesso em: 25 mar. 2024.

principalmente, trazendo a perspectiva do homem e da mulher escravizados.

Diante dessas informações, no próximo capítulo aprofundaremos a contextualização das obras e analisaremos as imagens arquetípicas de donzela, órfã e mulher fatal presentes no enredo de *Sab* e *Úrsula*. Buscaremos observar como as autoras, utilizando-se das imagens disseminadas pelo imaginário patriarcal medieval, cristalizado e adaptado às condições sociais e culturais do século XIX, ressignificam essas imagens subvertendo o ideal patriarcal acerca do feminino ao fazer delas uma ferramenta de denúncia e reflexão sobre a condição social da mulher oitocentista. Dessa forma, veremos como as autoras lançam luz sobre a realidade de opressão e violência psicológica e/ou física que as mulheres cubanas e brasileiras estavam submetidas.

3 A DONZELA, A ÓRFÃ E A MULHER FATAL: A PRESENÇA DE RESÍDUOS MEDIEVAIS NAS IMAGENS ARQUETÍPICAS DO FEMININO EM *SAB* E *ÚRSULA*

Antes de adentrarmos na análise das obras, vejamos um panorama sobre a importância desses textos para a fundação de uma literatura de autoria feminina latino-americana. *Sab* e *Úrsula* são romances que dão voz a grupos marginalizados pela sociedade oitocentista, o escravizado, as mulheres e os povos originários. Por meio de um discurso contra-hegemônico, as autoras promovem a humanização desses personagens. É interessante observarmos como as duas autoras se utilizam da narrativa bíblica para deslegitimar o discurso religioso que, durante o século XIX, apresentava argumentos que justificavam a escravidão africana.³⁶

Vejamos a reflexão de Sab sobre a sua condição de homem escravizado:

[...] Deus, cuja mão suprema repartiu seus benefícios com equidade sobre todos os países do globo, que faz sair o sol para toda sua grande família dispersa sobre a terra, que escreveu o grande dogma da igualdade sobre a sepultura; Deus poderá sancionar os códigos iníquos nos quais o homem fundamenta seus direitos para comprar e vender ao homem, e seus intérpretes na terra dirão ao escravo, ‘tu dever és sofrer: a virtude do escravo é esquecer de que é homem, renegar dos benefícios que Deus lhe estendeu, abdicar da dignidade com que lhe revestiu, e beijar a mão que imprime o selo da infâmia?’ Não, os homens mentem: a virtude não existe entre eles (Gómez de Avellaneda, 2000b, p. 132, segunda parte, tradução própria)³⁷.

No fragmento acima, vemos como Sab manifesta sua indignação ante a disparidade do preceito bíblico da irmandade e do discurso disseminado pelas vozes dominantes. O trecho perfaz uma crítica à hipocrisia dos homens brancos que se dizem cristãos, mas não seguem o discurso bíblico, muito pelo contrário, tergiversam seu conteúdo em favor dos interesses dos grupos sociais hegemônicos. Já em *Úrsula*, a denúncia dessa hipocrisia é feita através do olhar do narrador onisciente que, inconformado com a injustiça e crueldade da situação do

³⁶ Gomes (2019, p. 74) relata que “a mais antiga e recorrente justificativa teológica para a escravização dos negros africanos é a chamada ‘maldição de Cam’”. Nascida da interpretação de uma passagem do texto bíblico onde Noé se embriaga e é encontrado dormindo sem roupa pelo seu filho Cam. Em vez de cobrir o pai, o jovem se apressa em contar o ocorrido aos irmãos. Ao acordar, Noé é informado do acontecimento, e pelo desagravo que o filho lhe fez lança-lhe uma maldição condenando toda sua descendência à escravidão. “Segundo a tradição, os descendentes de Canaã teriam ido para a África, onde se tornaram escravos até o fim dos tempos. Durante os três séculos de escravidão na América, inúmeros teólogos, pregadores e chefes da Igreja usaram a maldição de Cam para defender o cativeiro dos africanos” (Gomes, 2019, p. 74).

³⁷ Do original em espanhol: “—Dios, cuya mano suprema ha repartido sus beneficios con equidad sobre todos los países del globo, que hace salir al sol para toda su gran familia dispersa sobre la tierra, que ha escrito el gran dogma de la igualdad sobre la tumba; ¿Dios podrá sancionar los códigos inicuos en los que el hombre funda sus derechos para comprar y vender al hombre, y sus intérpretes en la tierra dirán al esclavo, ‘tu deber es sufrir: la virtud del esclavo es olvidarse de que es hombre, renegar de los beneficios que Dios le dispersó, abdicar la dignidad con que le he revestido, y besar la mano que imprime el sello de la infamia?’ No, los hombres mienten: la virtud no existe entre ellos”.

escravizado Túlio, clama a Deus para que os homens respeitem os mandamentos divinos: “Senhor Deus! Quando calará no peito do homem a tua sublime máxima — ama a teu próximo como a ti mesmo —, e deixará de oprimir com tão repreensível injustiça ao seu semelhante!... Àquele que também era livre no seu país... Àquele que é seu irmão?” (Reis, 2018, p. 32). Dessa forma, vemos como Gertrudis e Firmina, por meio de suas vozes autorais, fazem uso do discurso bíblico para denunciar a incongruência e a hipocrisia das sociedades cubana e brasileira que simulam seguir os preceitos cristãos para benefício próprio. É válido ressaltar que durante o século XIX ser um homem cristão e uma mulher cristã era um sinal de status social, principalmente nos setores mais abastados da sociedade.

Como aponta Eduardo Duarte (2018b, p. 213), “[...] Firmina vale-se da axiologia cristã para estigmatizar o regime escravista e seus métodos. A fala do narrador e de quase todos os personagens é perpassada pela crença do catolicismo e seus valores”, Gertrudis, como vimos na citação anterior, recorre a mesma estratégia discursiva.

As autoras também promovem uma ressignificação dos personagens escravizados, humanizando-os, eles nos são apresentados como pessoas de caráter elevado, condição somente admitida aos homens brancos. Sab, em conversa com o pretendente de Carlota, o inglês Enrique Otway, diz que: “Pertença — prosseguiu com um sorriso amargo —, àquela raça desventurada sem direitos de homens... sou mulato e escravo. [...] — É — disse voltando a fixar os olhos no estrangeiro —, que às vezes é livre e nobre de alma, ainda que o corpo seja escravo e indigno” (Gómez de Avellaneda, 2000b, p. 18-19, primeira parte, tradução própria, grifo nosso)³⁸. Em *Úrsula*, é novamente a voz narrativa quem nos apresenta a perspectiva humanizada do homem negro quando narra os sentimentos do escravizado Túlio ao depara-se com Tancredo desmaiado na estrada:

E o mísero [Túlio] sofria; porque era escravo, e a escravidão não lhe embrutecera a alma; porque os sentimentos generosos, que Deus lhe implantou no coração, permaneciam intactos e puros como a sua alma. Era infeliz, mas era virtuoso; e por isso seu coração enterneceu-se em presença da dolorosa cena, que se lhe ofereceu à vista (Reis, 2018, p. 32).

Túlio é um personagem nobre de alma, é justamente pela consciência da sua humanidade que ele sofre por sua condição de homem escravizado. A voz narrativa ainda evidencia a sua bondade intrínseca, e, apesar do sofrimento que a sua condição lhe impõe, continua a ser um homem de bons sentimentos, o que o faz se compadecer do jovem

³⁸ Do original em espanhol: “— Pertenezco — prosiguió con sonrisa amarga —, a aquella raza desventurada sin derechos de hombres... soy mulato y esclavo. [...] — Es — dijo volviendo a fijar los ojos en el extranjero —, que a veces es libre y noble de alma, aunque el cuerpo sea esclavo y villano.”

desmaiado na estrada.

Gertrudis e Firmina também ressignificam o olhar para a figura materna, apresentada em ambas as obras por uma figura feminina mais velha com uma personalidade acolhedora, que consola e aconselha aos escravizados jovens. O romance de Avellaneda traz a figura da indígena Martina, uma personagem que, além de ser a figura materna de Sab, evoca a sabedoria de sua ancestralidade indígena. Trata-se de uma voz que abomina o processo da conquista espanhola em Cuba e que, como conta Sab a D. Carlos, profere terríveis vaticínios: “— Nos seus momentos de exaltação, senhor, ouvi gritar a velha índia. A terra que foi regada com sangue uma vez o será outra vez: os descendentes dos opressores serão oprimidos, e os homens negros serão os terríveis vingadores dos homens de pele vermelha” (Gómez de Avellaneda, 2000b, p. 135, primeira parte, tradução própria)³⁹.

Avellaneda utiliza a voz da mulher branca para refletir sobre a dizimação indígena, uma estratégia para validar o relato da situação. Assim, é Carlota quem comenta: “Nunca pude — disse — ler tranquilamente a história sangrenta da Conquista da América. Deus meu! Quantos horrores! Parece-me porém inacreditável que possam os homens chegar a tais extremos de barbárie. Sem dúvida se exagera, porque a natureza humana não pode, é impossível, ser tão monstruosa” (Gómez de Avellaneda, 2000b, p. 137, primeira parte, grifo nosso, tradução própria)⁴⁰. Mais adiante a personagem diz:

[...] choro sim ao lembrar de uma raça desventurada que habitou a terra que habitamos, que viu pela primeira vez o mesmo sol que iluminou o nosso berço, e que desapareceu desta terra da qual foi pacífica dona. Aqui viviam felizes e inocentes aqueles filhos da natureza: este solo virgem não necessitava ser regado ao suor dos escravos para produzir: oferecia-lhes por toda a parte sombras e frutos, águas e flores, e suas entranhas não haviam sido despedaçadas para arrancar com mão gananciosa seus escondidos tesouros (Gómez de Avellaneda, 2000b, p. 138, primeira parte, tradução própria)⁴¹.

³⁹ Do original em espanhol: “—En sus momentos de exaltación, señor, he oído gritar a la vieja india. La tierra que fue regada con sangre una vez lo será aún otra: los descendientes de los opresores serán oprimidos, y los hombres negros serán los terribles vengadores de los hombres cobrizos.”

⁴⁰ Do original em espanhol: —Jamás he podido —dijo— leer tranquilamente la historia sangrienta de la conquista de América. “¡Dios mío! ¡Cuántos horrores! Paréceme empero increíble que puedan los hombres llegar a tales extremos de barbarie. Sin duda se exagera, porque la naturaleza humana no puede, es imposible, ser tan monstruosa.”

⁴¹ Do original em espanhol: “[...] lloro sí al recordar una raza desventurada que habitó la tierra que habitamos, que vio por primera vez el mismo sol que alumbró nuestra cuna, y que ha desaparecido de esta tierra de la que fue pacífica poseedora. Aquí vivían felices e inocentes aquellos hijos de la naturaleza: este suelo virgen no necesitaba ser regado con el sudor de los esclavos para producirles: ofrecíales por todas partes sombras y frutos, aguas y flores, y sus entrañas no habían sido despedazadas para arrancarle con mano avara sus escondidos tesoros.”

Ao mesmo tempo em que a personagem reflete com um olhar crítico para o processo de conquista da América, ao falar sobre a dizimação dos povos indígenas, ela também critica a utilização dos negros escravizados como mão de obra.

Em *Úrsula*, Túlio tem como figura materna a escravizada Susana, personagem que além de ressignificar o olhar sobre a mulher negra — representada na literatura de autoria masculina como personagens sedutoras, cuidadoras ou amas de leite dos filhos das mulheres brancas —, também é a responsável por apresentar a perspectiva do escravizado sobre o cativo, como podemos ver no trecho abaixo onde a personagem narra como foi sequestrada de sua terra natal:

Ainda não tinha vencido cem braços do caminho, quando um assobio, que repercutiu nas matas, me veio orientar acerca do perigo iminente, que aí me aguardava. E logo dois homens apareceram, e amarraram-me com cordas. Era uma prisioneira — era uma escrava! Foi em balde que supliquei em nome de minha filha, que me restituíssem a liberdade: os bárbaros sorriam-se das minhas lágrimas, e olhavam-me sem compaixão. Julguei enlouquecer, julguei morrer, mas não me foi possível... a sorte me reservava ainda longos combates. Quando me arrancaram daqueles lugares, onde tudo me ficava — pátria, esposo, mãe e filha, e liberdade! Meu Deus! O que se passou no fundo da minha alma, só vós o pudestes avaliar!... (Reis, 2018, p. 102-103).

Adentremos, então, no objeto de estudo deste trabalho, as personagens femininas brancas. Verifica-se em *Sab* e *Úrsula* uma denúncia à condição feminina na sociedade oitocentista, visão constituída pelos resíduos do imaginário patriarcal medieval que ganha novas perspectivas e força nos séculos posteriores, o que veremos com maior profundidade nas próximas seções, mas nesse primeiro momento é oportuno comentarmos a relação que as autoras elaboram entre a condição da mulher e a condição do africano ou descendente de africano escravizado. Abaixo, em um fragmento da carta de Sab dirigida à Teresa, podemos ver como o personagem escravizado correlaciona a prisão da escravidão com a prisão do matrimônio, na qual vemos uma relação de alteridade de um personagem marginalizado, o escravizado, com outro também marginalizado, a mulher.

Oh! As mulheres! Pobres e cegas vítimas! Como os escravos, elas arrastam pacientemente sua corrente e baixam a cabeça sob o jugo das leis humanas. Sem outro guia que seu coração ignorante e crédulo escolhem um dono para toda a vida. O escravo pelo menos pode trocar de dono, pode esperar que juntando ouro comprará algum dia a sua liberdade: mas a mulher, quando levanta suas mãos enfraquecidas e sua face ultrajada, para pedir liberdade, ouve ao monstro de voz sepulcral que lhe grita: ‘Na tumba’. (Gómez de Avellaneda, 2000b, p. 143, segunda parte, tradução própria)⁴².

⁴² Do original em espanhol: “¡Oh!, ¡las mujeres! ¡Pobres y ciegas víctimas! Como los esclavos ellas arrastran pacientemente su cadena y bajan la cabeza bajo el yugo de las leyes humanas. Sin otra guía que su corazón

Em *Úrsula*, encontramos uma cena que reflete a percepção de Sab sobre a condição feminina. O escravizado Túlio é presenteado por Tancredo com o dinheiro para comprar a sua alforria. Ao ver o jovem livre, Úrsula também deseja a sua própria liberdade:

— Recebe, meu amigo, este pequeno presente que te faço, e compra com ele a tua liberdade.

Túlio obteve pois por dinheiro aquilo que Deus lhe dera, como a todos os viventes. Era livre como o ar, como o haviam sido seus pais, lá nesses adustos sertões da África; e, como se fora a sombra do seu jovem protetor, estava disposto a segui-lo por toda a parte. Agora Túlio daria todo o seu sangue para poupar ao mancebo uma dor sequer, o mais leve pesar; a sua gratidão não conhecia limites. A liberdade era tudo quanto Túlio aspirava; tinha-a — era feliz! *E Úrsula invejava vagamente a sorte de Túlio e achava maior ventura do que a liberdade poder ele acompanhar o cavaleiro* (Reis, 2018, p. 47-48, grifo nosso).

De acordo com Eduardo Duarte (2018b), o romance *Úrsula* [...] situa a escravidão num contexto de supremacia da vontade senhorial como poder absoluto. E percebe-se logo a inserção da mulher também como individualidade sequestrada e elemento submetido, em síntese, uma personalidade moldada para a obediência, numa inédita postura de *interseccionalidade* entre gênero e etnia. (Duarte, 2018b, p. 228). Essa mesma perspectiva pode ser atribuída a Sab também, pois como comenta Doris Sommer (2004), a escravidão não é o problema mais urgente do enredo de Avellaneda, o problema seria então “[...] um sistema geral de relações desiguais, binárias, estéticas e sociais entre o claro e o escuro, os homens e as mulheres, os senhores e os servos” (Sommer, 2004, p. 169, tradução própria)⁴³.

Voltemos à *Úrsula*, olhemos para as personagens mães, Luísa B., mãe de Úrsula, e a mãe de Tancredo, cujo nome a voz narradora não nos revela, uma estratégia narrativa que permite que essa personagem se assemelhe a qualquer mulher de sua sociedade, como seu marido que também não tem seu nome revelado. Tanto a mãe como o pai de Tancredo representam a vida matrimonial do século XIX, o pai é o típico homem oitocentista que manda e desmanda, que oprime e dirige a vida da esposa; a mãe, a típica mulher subjugada, obediente. Ambas as personagens são vítimas de seus maridos, são mulheres atadas à instituição do casamento, subjugadas pelo poder patriarcal e ditatorial que era atribuído ao gênero masculino durante o século XIX e que fazia dessas mulheres, sem outra possibilidade

ignorante y crédulo eligen un dueño para toda la vida. El esclavo al menos puede cambiar de amo, puede esperar que juntando oro comprará algún día su libertad: pero la mujer, cuando levanta sus manos enflaquecidas y su frente ultrajada, para pedir libertad, oye al monstruo de voz sepulcral que le grita: ‘En la tumba’. ¿No oís una voz, Teresa? Es la de los fuertes que dice a los débiles: ‘Obediencia, humildad, resignación... ésta es la virtud.’”

⁴³ Do original em espanhol: “[...] un sistema general de relaciones desiguales, binarias, estéticas y sociales entre lo claro y lo oscuro, los hombres y las mujeres, los amos y los sirvientes.”

de vida, aceitarem o imaginário de submissão ao masculino que lhes era imposto desde séculos passados. Em *Úrsula* encontramos a denúncia desse imaginário através da crítica à condição da mulher branca casada. Maria Firmina, adotando uma perspectiva estratégica, nos revela a condição da mulher por meio do olhar masculino, é Tancredo que denuncia a vida de sofrimentos que teve sua mãe ao lado da figura autoritária de seu pai:

Não sei por quê, mas nunca pude dedicar a meu pai amor filial que rivalizasse com aquele que sentia por minha mãe, e sabeis por quê? É que entre ele e sua esposa estava colocado o mais despótico poder: meu pai era o tirano de sua mulher; e ela, triste vítima, chorava em silêncio, e resignava-se com sublime brandura. Meu pai era para com ela um homem desapiedado e orgulhoso – minha mãe era uma santa e humilde mulher. Quantas vezes na infância, malgrado meu, testemunhei cenas dolorosas que magoavam, e de louca prepotência, que revoltavam! E meu coração alvoroçava-se nessas ocasiões apesar das prudentes admoestações de minha pobre mãe (Reis, 2018, p. 61).

No caso de Luísa B., ouvimos a voz da própria personagem narrar a Tancredo os pesares de sua vida conjugal:

— Ah! Senhor! — continuou a infeliz mulher — esse desgraçado consórcio, que atraiu tão vivamente sobre os dois esposos a cólera de um irmão ofendido, fez toda a desgraça da minha vida. Paulo B. não soube compreender a grandeza de meu amor, acumulou-me de desgostos e de aflições domésticas, desrespeitou seus deveres conjugais, e sacrificou minha fortuna em favor de suas loucas paixões (Reis, 2018, p. 93).

Na centúria oitocentista, a mesma voz patriarcal que dispunha da vida dos negros escravizados, dispunha da vida das mulheres ao seu livre arbítrio: os escravizados não tinham meios para enfrentar a vontade patriarcal que os condenava a uma vida de servidão e castigos, já as mulheres tinham a sua sobrevivência atrelada a de uma figura masculina que a provesse e protegesse. Duarte (2018b) atenta para essa questão ao comentar que o romance *Úrsula* “[...] denuncia o triângulo social cujo vértice se coloca a vontade do senhor como intocável, a oprimir os que estão sob sua tutela: a *mulher* e o *escravizado* (Duarte, 2018b, p. 228).

Sab e *Úrsula* são romances que subvertem a razão patriarcal-escravocrata, são obras que permitem ao leitor ter acesso a uma perspectiva até então silenciada, a dos grupos marginalizados: escravizados, indígenas e mulheres. A dicotomia civilização e barbárie, tão recorrente na literatura latino-americana oitocentista, ganha, pelo olhar de Gertrudis e Firmina, uma nova perspectiva. Em uma sociedade patriarcal onde o discurso hegemônico tem como exemplo de civilidade os homens brancos e toda a cultura por eles transmitida, uma sociedade que enxerga como bárbaros qualquer grupo que não se enquadre aos padrões

pré-estabelecidos por esse discurso, é inovador encontrar vozes autorais que, por meio de estratégias narrativas, dão espaço de fala a personagens pertencentes a grupos marginalizados. As autoras nos fazem questionar quem são de verdade os bárbaros? É o(a) escravizado(a), arrancado(a) de sua terra para ser condenado(a) a uma vida de servidão e castigos? É o(a) indígena que viu a invasão de suas terras e a dizimação do seu povo? Ou é a mulher subjugada a uma vida sem autonomia? Ou são aqueles que ocasionam tudo isso?

Gertrudis e Firmina fazem parte de uma cultura feminina, uma cultura que, como explicita Norma Telles (1988, *on-line*), definiu “[...] uma tradição literária que se desenvolveu em relação à tradição dominante com tensões que ameaçam os equilíbrios simbólicos e com contrastes e compromissos”. A literatura de autoria feminina é como um palimpsesto, ela nos revela um conteúdo a cada camada que conseguimos identificar e interpretar, a união de todas as camadas nos revela um todo, um todo que oculta e mostra, nega e afirma. Para entendê-la e para desmistificar a ideia de que ela é ingênua e de que carece de complexidade, é necessário um labor investigativo que se preocupe em decifrar essas camadas. Mas, como mencionamos em nossa introdução, isso só pode ser feito através de um procedimento hermenêutico de suspeita que olhe para a dimensão literária e histórica que compõe o contexto de escrita dessas obras.

Como aponta Guerra (1985), “[...] é também valioso analisar as adições marginais de uma escritura que nas margens ou criando um palimpsesto transgride o formato estético masculino para incorporar de uma maneira peculiarmente dialógica uma visão de mundo que lhe é própria” (Guerra, 1985, p. 708, tradução própria)⁴⁴. O texto de autoria feminina, pela marginalização e silenciamento imposto às mulheres ao longo do tempo, carrega uma intrínseca relação com as experiências coletivas e individuais de suas autoras, logo, desde uma perspectiva dialógica, o romance sendo um “[...] discurso impresso participa de uma espécie de discussão ideológica em grande escala: responde, refuta ou confirma algo, antecipa respostas e críticas possíveis, busca apoio e assim por diante” (Volóchinov, 2017, p. 2019). O extraverbal faz parte da constituição de todo enunciado, por isso é preciso compreender os diálogos que o texto de autoria feminina estabelece com as vozes hegemônicas, com o imaginário sobre o feminino perpetuado por essas vozes, para então compreendermos a organização do seu discurso ficcional, o papel do explícito e do implícito em seus textos.

Como esclarece José Luiz Fiorin ao se deter sobre a teoria dialógica bakhtiniana: “[...]”

⁴⁴ Do original em espanhol: “[...] es también valioso analizar las adiciones marginales de una escritura que en las orillas o creando un palimpsesto transgrede el formato estético masculino para incorporar de una manera peculiarmente dialógica una visión del mundo que le es propia.”

o que é constitutivo do enunciado é que ele não existe fora das relações dialógicas. Nele estão sempre presentes ecos e lembranças de outros enunciados, com que ele conta, que ele refuta, confirma, completa, pressupõe e assim por diante.” (FIORIN, 2022, p. 24). Se todo enunciado evoca a outro(s), os textos literários sendo um grande conjunto de enunciados também podem evocar a outros textos literários. Chegamos, então, ao que Genette (1989) denomina como hipertextualidade. O autor explica que toda relação que acontece entre um texto B, que ele denomina como *hipertexto*, e um texto A, que ele denomina como *hipotexto*, é uma relação hipertextual. Para Genette, toda obra literária evoca outra, logo, todas as obras são hipertextuais.

É possível ampliarmos a definição de hipertextualidade literária para uma de hipertextualidade cultural, afinal, retomando as noções da semiótica da cultura que abordamos em nosso primeiro capítulo, a cultura é formada por uma rede de textos, ou seja, tudo aquilo que se constitui através dos signos e que pode ser modelizado. Os textos da cultura se comunicam entre si, o que nos leva a compreender que temos uma hipercultura que evoca uma hipocultura. Nesse cenário, as imagens literárias e culturais da mulher no século XIX evocam a imagem cultural e literária do imaginário da mulher medieval, temos então um hipertexto e uma hipercultura no século XIX que evoca um hipotexto e uma hipocultura advinda do imaginário medieval.

Com base no exposto, nas próximas seções analisaremos a constituição das imagens arquetípicas de donzela, órfã e mulher fatal. Ao correlacionarmos a condição social da mulher latino-americana oitocentista com a sua projeção na literatura de Gertrudis e Firmina será possível sinalizar como essa condição mimetizada pela voz autoral feminina se alicerça em um imaginário cristão medieval fruto dos processos de hibridização, endoculturação e cristalização que compõem a formação dos povos latino-americanos.

3.1 De donzela a anjo do lar: Carlota e Úrsula

A imagem de Maria, como discutido no capítulo anterior, foi amplamente disseminada na Idade Média ibérica e nos períodos posteriores pelos conquistadores espanhóis e portugueses no território latino-americano, deixando um legado no imaginário coletivo dessas sociedades. Imaginário que, como abordamos anteriormente, remanesce através de imagens atualizadas, de acordo com a necessidade de cada período histórico. Na centúria oitocentista a imagem ressignificada de Maria dará origem à imagem arquetípica de donzela/anjo do lar. Carlota, a protagonista do romance de Avellaneda, e Úrsula, a protagonista do romance de

Dos Reis, são exemplos dessas imagens. Essas personagens são jovens, belas e bondosas, elas são idealizadas por um olhar romântico que une a natureza com o divino, sendo, portanto, a personificação da pureza na Terra.

Em *Sab*, Carlota representa o ideal de mulher da sociedade oitocentista cubana, a mulher afortunada tanto pelos dotes físicos como pela nobreza de sua origem. No fragmento abaixo, podemos ver como o narrador onisciente descreve a personagem em sua primeira aparição no romance:

Sua bela e casta testa repousava em uma de suas mãos, apoiando o braço no peitoril da janela; seus cabelos castanhos divididos em duas metades iguais, caíam formando uma infinidade de cachos ao redor de um rosto de dezessete anos. Examinando escrupulosamente à luz do dia, aquele rosto possivelmente não fosse um modelo de perfeição, mas o conjunto de suas delicadas feições e o olhar cheio de alma de dois grandes e belos olhos castanhos, davam à sua fisionomia, iluminada pela lua, um ar angelical e penetrante impossível de descrever. Realçava o ideal daquela linda figura um vestido branquíssimo que indicava os contornos de sua silhueta esbelta e graciosa, embora ela estivesse sentada, era perceptível que tinha uma estatura elevada e admiráveis proporções. (Gómez de Avellaneda, 2000b, p. 31-32, primeira parte, tradução própria).⁴⁵

Carlota é pura, adorável, cumpre com todos os requisitos para ser o anjo do lar, filha adorada, a donzela que cativa os corações. A conhecemos também pelo olhar de Sab. Ele narra a Teresa sua percepção sobre a jovem desde sua infância: “[...] quando considerava aquela menina tão pura, tão bela, que junto a mim constantemente, me dirigia uma mirada inefável, parecia-me que ela era o anjo da guarda que o céu havia destinado para mim, e que sua missão sobre a terra era conduzir e salvar a minha alma” (Gómez de Avellaneda, 2000b, p. 9-10, segunda parte, tradução própria)⁴⁶. Em seguida, o jovem narra a Teresa a transformação desse sentimento em amor por sua jovem ama adolescente:

Então a menina cresceu diante dos meus olhos e a encantadora criatura se transformou na mais bela das virgens. [...] Dormindo eu ainda a via menina e anjo descansar junto a mim, ou subindo lentamente em direção aos céus de onde ela viera, encorajando-me a segui-la com o sorriso divino e a mirada inefável que tantas

⁴⁵ Do original em espanhol: “Su hermosa y pura frente descansaba en una de sus manos, apoyando el brazo en el antepecho de la ventana; y sus cabellos castaños divididos en dos mitades iguales, caían formando multitud de rizos en torno de un rostro de diez y siete años. Examinado escrupulosamente a la luz del día aquel rostro, acaso no hubiera presentado un modelo de perfección; pero el conjunto de sus delicadas facciones, y la mirada llena de alma de dos grandes y hermosos ojos pardos, daban a su fisonomía, alumbrada por la luna, un no sé qué de angélico y penetrante imposible de describir. Aumentaba lo ideal de aquella linda figura un vestido blanquísimo que señalaba los contornos de su talle esbelto y gracioso, y no obstante hallarse sentada, echábase de ver que era de elevada estatura y admirables proporciones.”

⁴⁶ Do original em espanhol: “[...] cuando yo consideraba aquella niña tan pura, tan bella, que junto a mí constantemente, me dirigía una mirada inefable, parecíame que era el ángel custodio que el cielo me había destinado, y que su misión sobre la tierra era conducir y salvar mi alma.”

vezes me havia dirigido. Mas quando acordava era a mulher e não o anjo o que via meus olhos e amava meu coração. A mulher mais bonita, mais adorável que um dia já fez palpar o coração de um homem: era Carlota com sua tez de lírio, seus grandes olhos que haviam roubado o fogo do sol de Cuba; Carlota com sua figura de palmeira, seu pescoço de cisne, seu rosto de 15 anos! (Gómez de Avellaneda, 2000b, p. 10-11, segunda parte, tradução própria)⁴⁷.

Aos olhos de Sab, Carlota é um amor inalcançável; ele, então, idealiza a figura de sua amada ora como mulher inacessível por sua condição como homem escravizado, ora como anjo, inacessível por ser um ser sublime, intocável. Mas, rasurando o ideal feminino patriarcal, a voz narrativa nos apresenta uma donzela imperfeita, Carlota é “Viva, ingênua e impressionável [...]” (Gómez de Avellaneda, 2000b, p. 36, primeira parte, tradução própria)⁴⁸.

Carlota se encontrava naquela idade perigosa na qual o coração sente com grande vivacidade a necessidade de amar, e, além disso, era naturalmente terna e impressionável. Muita sensibilidade, uma imaginação muito viva e uma grande atividade de espírito eram dotes que, acompanhados de um caráter mais entusiasta que prudente, deveriam fazê-la temer os efeitos de uma primeira paixão. Era fácil prever que aquela alma poética não amaria por muito tempo um homem vulgar, mas adivinhava-se também que ela tinha tesouros em sua imaginação a enriquecer a qualquer objeto a quem quisesse conceder seu amor (Gómez de Avellaneda, 2000b, p. 44-45, 2000, primeira parte, tradução própria)⁴⁹.

Assim, a voz narrativa alerta sobre os perigos das ilusões do primeiro amor e de maneira tácita sinaliza as consequências desse tipo de sentimento para a vida das jovens, o que fica claro quando comenta que “Carlota amou Enrique, ou melhor, diremos que amou em Enrique o objeto ideal que sua imaginação lhe desenhava [...]” (Gómez de Avellaneda, 2000b, p. 46, primeira parte, tradução própria)⁵⁰. A ilusão de um homem ideal criada pela jovem se materializa quando ela conhece Enrique, mas se desvanece após o casamento, já que a verdadeira essência daquele que a desposou diverge totalmente dessa idealização.

⁴⁷ Do original em espanhol: “Luego la niña creció a mi vista y la hechicera criatura convirtiose en la más hermosa de las vírgenes. [...] Durmiendo aún la veía niña y ángel descansar junto a mí, o elevarse lentamente hacia los cielos de donde había venido, animándome a seguirla con la sonrisa divina y la mirada inefable que tantas veces me había dirigido. Pero cuando despertaba era la mujer y no el ángel la que veían mis ojos y amaba mi corazón. La mujer más bella, más adorable que pudo hacer palpar jamás el corazón de un hombre: era Carlota con su tez de azucena, sus grandes ojos que han robado su fuego al sol de Cuba; ¡Carlota con su talle de palma, su cuello de cisne, su frente de 15 años...!”

⁴⁸ Do original em espanhol: “Viva, ingenua e impresionable [...]”

⁴⁹ Do original em espanhol: “Se hallaba Carlota en aquella edad peligrosa en que el corazón siente con mayor viveza la necesidad de amar, y era además naturalmente tierna e impresionable. Mucha sensibilidad, una imaginación muy viva, y gran actividad de espíritu, eran dotes, que, unidas a un carácter más entusiasta que prudente debían hacer temer en ella los efectos de una primera pasión. Era fácil prever que aquella alma poética no amaría largo tiempo a un hombre vulgar, pero se adivinaba también que tenía tesoros en su imaginación bastantes a enriquecer a cualquier objeto a quien quisiera prodigarlos.”

⁵⁰ Do original em espanhol: “Carlota amó a Enrique, o mejor diremos amó en Enrique el objeto ideal que la pintaba su imaginación [...]”

Através de Carlota, a voz autoral de Gertrudis propõe às mulheres jovens oitocentistas uma reflexão: é necessário ter cuidado com as ilusões criadas pela paixão, elas podem ser uma armadilha. Gertrudis demonstra que ao ter liberdade de escolha, uma mulher deve equilibrar a razão e a emoção para discernir se está diante de um homem digno de seus sentimentos. Caso ela não o faça, coloca em risco sua liberdade e felicidade. É essa a mensagem que Gertrudis, enquanto voz autoral, nos transmite quando nos coloca diante de uma Carlota se divertindo ao caçar borboletas. Analisemos essa cena a seguir.

Certa madrugada a jovem sai a passear pelo jardim que Sab lhe havia preparado, um pequeno refúgio com uma grande variedade de plantas e flores, além de um pequeno lago com peixes. Um pequeno paraíso, um Éden, local intocado que representa a natureza como lugar de proteção de Carlota. Enquanto está desfrutando das belezas do jardim, a jovem começa a brincar de perseguir as borboletas que voam sobre as flores. Em um dado momento, uma delas pousa na saia do seu vestido e depois sobre um jasmim, flor que representa a beleza e a pureza, ou seja, a própria Carlota. A personagem, então, aparece em dupla representação no jardim, tanto pela borboleta como pelo jasmim. Ao pousar sobre a flor, a borboleta, fazendo uso de sua liberdade, pode perturbar ou alterar a estrutura da planta. Assim como Carlota ao fazer uso de sua liberdade de escolha pode comprometer seu destino. Vejamos a continuidade da cena:

Então a jovem se levantou e se precipitou sobre ela, mas o veloz inseto esquivou seu hábil ataque, saindo por entre os seus belos dedos: afastando-se rapidamente e, parando de tempos em tempos, provocou por muito tempo sua perseguidora cujos desejos ela zombava no momento em que a jovem acreditava tê-los realizados. Sentido-se fatigada, Carlota redobra seus esforços, caça a sua veloz inimiga, a persegue com tenacidade, e, lançando sobre ela seu lenço, consegue finalmente capturá-la. Seu rosto se embeleza com a expressão do triunfo, e olha a prisioneira por uma abertura do lenço com a alegria de uma criança: mas, inconstante como ela, deixa de repente de comprazer-se com a desgraça da sua prisioneira: abre o lenço e se regozija ao vê-la voar livre, tanto como um minuto antes tinha se comprazido em aprisioná-la (Gómez de Avellaneda, 2000b, p. 91-92, primeira parte, tradução própria)⁵¹.

A borboleta, como dito acima, metaforiza a própria Carlota. Ao descrever a personagem capturando e libertando o inseto repetidas vezes, Gertrudis nos diz que ela tem o

⁵¹ Do original em espanhol: “Entonces se levantó la joven y se precipitó sobre ella, pero el ligero insecto burló su diestro ataque, saliéndose por entre sus hermosos dedos: y alejándose veloz y parándose a trechos, provocó largo tiempo a su perseguidora cuyos deseos burlaba en el momento de creerlos realizados. Sintiéndose fatigada redobla Carlota sus esfuerzos, acosa a su ligera enemiga, persíguela con tenacidad, y arrojando sobre ella su pañuelo logra por fin cogerla. Su rostro se embellece con la expresión del triunfo, y mira a la prisionera por una abertura del pañuelo con la alegría de un niño: pero inconstante como él cesa de repente de complacerse en la desgracia de su cautiva: abre el pañuelo y se regocija con verla volar libre, tanto como un minuto antes se gozara en aprisionarla.”

poder de traçar e definir o seu destino, de escolher entre um amor real ou uma ilusão, entre um amor que liberta ou uma ilusão que aprisiona, a decisão está em suas próprias mãos. Carlota se casa com Enrique e, com isso, define o seu destino. Quando o véu da ilusão cai diante da realidade imposta pela convivência com seu esposo, ela descobre seu verdadeiro caráter, mas já é tarde demais, pois ela está aprisionada nas amarras sociais que o casamento impõe às mulheres oitocentistas.

Mais adiante a voz narrativa a denomina como uma alma superior e ressalta que não são todos os homens capazes de enxergar a profundidade dessas almas, ou seja, infere-se que nem todos os homens brancos são superiores, como ditava o pensamento da época:

Ao vê-la tão jovem, tão pueril, tão bonita, não suspeitariam os homens irrefletidos que o coração que palpitava de prazer naquele peito pela captura e liberdade de uma borboleta, fosse capaz de paixões tão veementes como profundas. Ah!, ignoram eles que convêm as almas superiores descer de tempos em tempos de seu elevado lugar: que necessitam de pequenices esses espíritos grandes que não se satisfazem com as maiores coisas que o mundo e a vida lhes podem apresentar. Se fazem-se frívolos e leves por intervalos, é porque sentem a necessidade de respeitar suas grandes faculdades e temem ser devorados por elas (Gómez de Avellaneda, 2000b p. 92, primeira parte, tradução própria)⁵².

No final do romance, a voz narradora descreve as características psicológicas da personagem que naquele momento já sofre por estar aprisionada a um mau casamento. Carlota encontra amparo para sua desilusão em sua prima Teresa, que sem perspectiva para um casamento, já que era uma filha bastarda e sem dote, retira-se no convento das Ursulinas logo após o matrimônio de sua prima com Enrique, por quem ela nutria uma paixão.

Carlota, pelo contrário, era infeliz, e o era ainda mais porque a consideravam feliz. Jovem, rica, bela, esposa do homem que ela escolhera, pelo qual era querida, estimada geralmente, como podia fazer compreender que invejava o destino de uma pobre freira? Obrigada a se calar diante dos homens, ela só podia chorar livremente dentro dos muros do convento das Ursulinas, onde o seio de uma religiosa havia alcançado a felicidade da alma aprendendo a sofrer o infortúnio (Gómez de Avellaneda, 2000b, p. 116-117, segunda parte, grifo nosso)⁵³.

⁵² Do original em espanhol: “Al verla tan joven, tan pueril, tan hermosa, no sospecharían los hombres irreflexivos que el corazón que palpitaba de placer en aquel pecho por la prisión y la libertad de una mariposa, fuese capaz de pasiones tan vehementes como profundas. ¡Ah!, ignoran ellos que conviene a las almas superiores descender de tiempo en tiempo de su elevada región: que necesitan pequenices aquellos espíritus inmensos a quienes no satisface todo lo más grande que el mundo y la vida pueden presentarle. Si se hacen frívolos y ligeros por intervalos, es porque sienten la necesidad de respetar sus grandes facultades y temen ser devorados por ellas.”

⁵³ Do original em espanhol: “Carlota por el contrario era desgraciada y lo era tanto más cuanto que todos la creían feliz. Joven, rica, bella, esposa del hombre de su elección, del cual era querida, estimada generalmente, ¿cómo hubiera podido hacer comprender que envidiaba la suerte de una pobre monja? Obligada pues a callar delante de los hombres sólo podía llorar libremente dentro de los muros del convento de las Ursulinas, en que el seno de una religiosa que había alcanzado la felicidad del alma aprendiendo a sufrir el infortunio.”

Perante a sociedade, Carlota era uma mulher de muita sorte, bela, rica e bem casada, uma mulher digna de inveja das demais, como as freiras, que viviam enclausuradas, nem sempre por vocação, mas por falta de opções. Gertrudis lança, então, uma crítica às relações de aparência. A voz narradora segue refletindo sobre o pesar de Carlota, ressaltando, novamente, a profundidade de sua alma:

Mas por que chorava Carlota? Qual era a sua dor? Nem todos os homens a compreenderiam, porque muitos poucos seriam capazes de sentir essa dor. Carlota era uma pobre alma poética lançada entre mil existências positivas. Dotada de uma imaginação fértil e ativa, ignorante das coisas da vida, na idade em que a existência não é mais que sensações, via-se obrigada a viver de cálculo, de reflexão e de tolerância. Aquela atmosfera mercantil e especuladora, aqueles cuidados incessantes dos interesses materiais murchavam as belas ilusões do seu jovem coração. *Pobre e delicada flor!, tu havias nascido para embalsamar os jardins, bela, inútil e acariciada timidamente pelas auras do céu* (Gómez de Avellaneda, 2000b, p. 117, segunda parte, tradução própria, grifo nosso)⁵⁴.

Ao encontrar-se casada com Enrique, Carlota vê desvanecer todas as suas ilusões românticas quando se depara com a realidade da vida a dois. Destruída essas ilusões, tratada como um adorno doméstico, ela é então dominada pela infelicidade que aqui pode ser interpretada como uma morte simbólica resultante da cultura patriarcal em vigor, que permitia a vida, mas combatia a existência da mulher enquanto ser social.

Carlota, de acordo com a visão da época, havia nascido para ser uma flor, uma planta decorativa, sem outra utilidade além de embelezar um jardim, ou seja, ser uma figura decorativa e submissa em seu próprio lar. Porém, ela não se conforma com a situação de seu matrimônio, com a posição que lhe é dada pelas vozes masculinas representadas por seu marido e sogro. Sem vislumbrar uma possibilidade de mudança, o sofrimento é o que lhe resta.

No romance de Maria Firmina, Úrsula, assim como Carlota, é a personificação da mulher ideal, sua primeira descrição é feita pelo escravizado Túlio, que ao deparar-se com Tancredo caído na estrada vê a necessidade de levá-lo para a fazenda:

— Meu senhor, permiti que vos leve à fazenda que ali vedes — e apontava para a outra extremidade do campo —, ali habita com sua filha única a pobre senhora Luísa B..., de quem talvez não ignoreis a triste vida. Essa infeliz paralítica todo o bem que vos poderá prestar limitar-se-á a uma franca e generosa hospitalidade; *mas aí está*

⁵⁴ Do original em espanhol: “¿Pero por qué lloraba Carlota? ¿Cuál era su dolor? No todos los hombres le comprenderían porque muy pocos serían capaces de sentirle. Carlota era una pobre alma poética arrojada entre mil existencias positivas. Dotada de una imaginación fértil y activa, ignorante de la vida, en la edad en que la existencia no es más que sensaciones, se veía obligada a vivir de cálculo, de reflexión y de convivencia. Aquella atmósfera mercantil y especuladora, aquellos cuidados incesantes de los intereses materiales marchitaban las bellas ilusiones de su joven corazón. ¡Pobre y delicada flor!, ¡tú habías nacido para embalsamar los jardines, bella, inútil y acariciada timidamente por las auras del cielo!”

sua filha, que é um anjo de beleza e de candura, e os desvelos, que infelizmente vos não posso prestar; dar-vo-los-á ela com singular bondade (Reis, 2018, p. 35, grifo nosso).

A descrição prévia de Úrsula que Túlio relata no trecho acima gera em nós leitores uma expectativa para conhecer a jovem, expectativa que se cumpre mais adiante, no seguinte capítulo, quando a voz narrativa a descreve pela primeira vez:

A lua ia já alta na azulada abóbada, prateando o cume das árvores, e a superfície da terra e, apesar disso, Úrsula, a mimosa filha de Luísa B., a flor daquelas solidões, não adormecera um instante. É que agora esse anjo de sublime doçura repartia com seu hóspede os diuturnos cuidados que dava a sua mãe enferma; e assim, duplicadas as suas ocupações, sentia fugir-lhe nessa noite o sono. Bela como o primeiro raio de esperança, transpunha ela a essa hora mágica da noite o lumiar da porta, em cuja câmara debatia-se entre dores e violenta febre o pobre enfermo (Reis, 2018, p. 40).

No trecho acima, vemos como a beleza de Úrsula é exaltada por meio de metáforas que a relacionam com a natureza. Esse recurso narrativo, próprio do Romantismo e amplamente utilizado na literatura de autoria feminina, cria uma áurea de misticismo na descrição da personagem, o que ajuda a intensificar as características de mulher ideal de Úrsula, mais celestial que terrena. As qualidades da personagem enquanto boa filha também são ressaltadas. Abaixo, vemos como a voz narrativa a descreve com qualidades que remetem ao modelo mariano de comportamento. A bondade, a beleza e a compaixão são elementos que compõem dentro do imaginário patriarcal sobre o feminino a essência do ser mulher:

Era ela tão caridosa... Tão bela... E tanta compaixão lhe inspirava o sofrimento alheio, que lágrimas de tristeza e de sincero pesar se lhe escaparam dos olhos, negros, formosos, e melancólicos. Úrsula, com a timidez da corsa, vinha desempenhar à cabeceira desse leito de dores os cuidados que exigia o penoso estado do desconhecido (Reis, 2018, p. 40).

Quando Úrsula encontra-se por primeira vez com o comendador Fernando, seu tio, e futuro perseguidor, a voz narrativa nos revela as impressões desse personagem:

E Úrsula e esse homem por alguns momentos guardaram profundo silêncio; nela motivavam-no a surpresa, o terror, o desgosto, que lhe causavam a fisionomia desse homem de tão sinistro olhar: *nele, a deleitável contemplação desse rosto feminil de tão pura e ideal beleza.*

E assim permaneceram, ela a recobrar coragem para escapar a esse desconhecido que a incomodava; *ele a contemplar-lhe as negras tranças molemente reclinadas sobre uns ombros de marfim, as mãos diáfanas e mimosas, que lhe velavam o rosto, que divisava ser belo como o rosto angélico de um querubim* (Reis, 2018, p. 108, grifos nossos).

Evidencia-se, uma vez mais, a delicada, feminina e atraente beleza de Úrsula. No final do trecho acima, vemos a comparação do rosto da personagem com a de um rosto angélico, o que sinaliza a santificação da mulher que aparenta seguir o modelo ideal do ser feminino. Em mais de um momento vemos a personagem ser comparada e enaltecida como uma divindade. Quando Úrsula e Túlio cuidavam de Tancredo convalescente de sua queda de cavalo, temos o seguinte relato da voz narradora:

E as noites que sucederam a esta eram ainda povoadas de sustos e ansiedade: o mancebo continuava a sofrer, e seus amigos redobravam de desvelos, e choravam sobre suas dores.
O cavaleiro via-os, escutava-os, e sentia lá no fundo da alma um estranho sentir. *Úrsula tornara-se para ele a imagem vaporosa e afagadora de um anjo*: e o que se passava naquele coração enfermo só ele o sabia (Reis, 2018, p. 45, grifo nosso).

O trecho acima destaca o zelo de Úrsula para com o enfermo, tornando-se o anjo guardião do personagem. Úrsula é uma filha devota aos cuidados da mãe enferma e parálitica, devoção e cuidado filial que se espera de uma boa jovem: “Dias inteiros estava à cabeceira do leito de sua mãe, procurando com ternura roubar à pobre senhora os momentos da angustiada aflição: mas tudo em vão porque seu mal progredia, e a morte se lhe aproximava a passo lento e impassível, porém firme e invariável” (Reis, 2018, p. 48). A voz narrativa também nos apresenta a perspectiva de Luísa sobre sua filha: “E a pobre mãe exultava de vê-la tão meiga, tão generosa, e tão compassiva” (Reis, 2018, p. 49).

Tancredo, ao declarar seu amor a Úrsula, faz de sua amada o ser de sua veneração, assim como os trovadores medievais quando veneravam a uma dama: “— O que sinto por vós — continuou comovido — é veneração, e a mulher a que se venera rende-se um culto de respeitosa adoração, ama-se sem desejos, e nesse amor não entra a satisfação dos sentidos” (Reis, 2018, p. 52). O amor que Úrsula inspira em Tancredo é desprovido de desejo físico, é o amor ideal, aquele que não se concretiza fisicamente, para concretizar através da união das almas na eternidade após a morte do casal. O amor romântico, com base nos preceitos cristãos, é um amor que cultiva o espírito, não a carne. Através desses enunciados, a narrativa nos dá indícios da impossibilidade da concretização do amor de Úrsula e Tancredo, preparando o leitor para o desfecho do casal protagonista.

Ainda no discurso de sua declaração de amor, Tancredo confessa à donzela:

Sim, julguei morrer; mas vós aparecestes junto ao meu leito, vi-vos, e as dores se amodorraram, e como se eu visse a Senhora dos Aflitos levando à minha cabeceira um dos anjos que a rodeiam, e que lançou bálsamo divinal em minhas feridas, que cicatrizaram e o coração serenou, a alma ficou livre (Reis, 2018, p. 53).

Úrsula é comparada com um dos anjos que popularmente acompanham a imagem de Nossa Senhora dos Aflitos. Sua imagem é divinizada, um indício mais de que a concretude do seu amor com Tancredo é algo impossível. Ela é um ser dotado de tanta bondade que sua presença consegue modificar o ódio que Tancredo sente por Adelaide:

Então a imagem odiosa, que me perseguia, desapareceu para sempre. Úrsula, pude esquecê-la para sempre, sim! Esquecê-la! E esquecer com ela não o amor que sentia; porque essa há muito que me morreu no coração, mas o ódio, o ódio, que lhe votava. A vossa bondade deu-me forças para esquecê-la, talvez mesmo para perdoá-la!... (Reis, 2018, p. 53).

Logo adiante o rapaz finaliza sua declaração dizendo: “Vós, Úrsula, aparecestes, e espancastes as trevas de tão apurado sofrimento. — Fostes o meu anjo salvador. Úrsula, eu vos amo! E se vossa alma simpatizar com a minha, meu coração vos tem escolhido para a companheira dos meus dias” (Reis, 2018, p. 53). Tancredo ao dizer que Úrsula espancou as trevas do seu sofrimento, refere-se, novamente, à Adelaide, que estando prometida ao rapaz, casa-se com o pai de seu noivo, vendo nele uma melhor oportunidade de vida. Para Tancredo, é a pureza de Úrsula que afugenta o sofrimento causado pela decepção com seu primeiro amor, ou seja, ela é a mulher que conduz a paz, o inverso de Adelaide que o levou ao sofrimento, à desgraça.

Tancredo tem em mente um ideal de mulher, sua mãe. Úrsula cumpre com os requisitos que a colocam em pé de igualdade com essa imagem, uma imagem materna que desde a Idade Média com o início do culto à Maria é santificada e exaltada por qualidades como a castidade, a pureza, a bondade e a abnegação, essa é a mulher ideal, a mulher digna do título de esposa: “Oh! De novo jurai-me que sois minha, que o vosso amor é igual ao meu, doce e mimosa Úrsula, para que eu possa falar-vos daquela que foi casta e pura como vós, daquela que foi minha mãe” (Reis, 2018, p. 57).

Úrsula é abnegada, devota à aqueles que ama, seu cuidado para com a mãe enferma é maternal; ela é obediente, virtuosa e bela, ou seja, nela remanescem os resíduos da imagem medieval de Maria. Além disso, da dama medieval, imagem que ressignifica o modelo mariano para as mulheres medievais, remanescem em Úrsula características como a da donzela indefesa que espera ser salva por um fiel cavaleiro, que por suas boas qualidades é digna de ser adorada por esse homem.

No trecho a seguir, é possível observar a veneração que Tancredo tem pela jovem e como suas boas qualidades a fazem um exemplo de mulher ideal. A cena se passa após

Tancredo deixar Úrsula em segurança no convento para protegê-la de Fernando, o rapaz então profere o seguinte monólogo:

— Úrsula! — exclamou Tancredo de novo cavalgando o seu ginete — Úrsula, só tu compreendeste o meu coração... Deixa vãos receios!... Oh! Sossega! Eu te protegerei contra a cega paixão desse louco.

Pretenderá em vão lutar contra a tua vontade, e nunca te poderá arrancar da alma a sublime afeição, que deste a outrem. Louco! a mulher só ama uma vez. No seu coração imprimiu Deus um sentir tão puro e tão verdadeiro, que o homem não pode duvidar dos seus afetos.

E a mulher cumpre na terra sua missão de amor e de paz; e depois de a ter cumprido volta ao céu; porque ela passou no mundo à semelhança de um anjo consolador.

Esta é a mulher (Reis, 2018, p. 142-143).

Nessa cena, vemos como o personagem exalta a mulher cujas qualidades refletem a imagem de Maria, a que é fiel, dedicada, a mulher escolhida por Deus, de sentimentos puros e verdadeiros, sendo por essas qualidades capacitada para sua missão de amor, paz e abnegação. O jovem ao final diz: “Esta é a mulher”, ou seja, esta é a mulher ideal. Mas Úrsula, apesar de ser a personificação dessa mulher ideal, não é isenta da atuação da força patriarcal em sua vida, assim como sua mãe, Luísa B., e a mãe de Tancredo, como abordamos no início deste capítulo, ela sofre com a imposição de uma vontade senhorial, a do comendador Fernando, seu tio materno, rico fazendeiro, senhor de escravos, um exemplar do típico homem patriarcal oitocentista e também da faceta mais cruel desse homem, que pela autoridade concedida pelo poder patriarcal-escravocrata e por sua elevada posição social, não admite ter suas decisões questionadas ou não acatadas, todos à sua volta devem-lhe obediência.

Ao se encantar pela sobrinha, o comendador julga que ela deve corresponder aos seus sentimentos, mas Úrsula já amava Tancredo, um exemplo de um novo homem oitocentista, sensível e empático à dor do outro, seja a do escravizado, seja a da mulher presa a um marido opressor, como sua própria mãe. Não tendo sua paixão/obsessão o resultado esperado, o comendador decide impor a Úrsula sua vontade. Persegue a jovem e Tancredo, ordena a morte de seus fiéis amigos, Túlio e Susana, essa última morre de maneira cruel, vítima de tortura por não conceder informações sobre o paradeiro de Úrsula. Ao encontrar a jovem recém casada com Tancredo, Fernando mata o cavaleiro e leva Úrsula consigo, mas ela enlouquece. A loucura representa a liberdade da personagem ante o poder patriarcal que a tenta aprisionar.

É por meio da loucura que a voz de mulher de Úrsula ecoa pela primeira vez, ela já não é a jovem doce e ingênua como ditava o modelo social, ela é a mulher que perdeu a mãe, também vítima das ações do comendador, e que perdeu o marido nas mãos desse mesmo tirano. Assim, quando Úrsula enlouquece, ela condena e castiga Fernando ao não tornar

possível a concretização do seu desejo, tê-la. A vontade senhorial mostra-se intocável, o status de homem branco, cristão, senhor de terras e de escravos concede a Fernando poderes ilimitados, situando-o acima do bem e do mal, mas é nesse momento que a voz feminina se levanta, louca e livre para condená-lo e tudo o que ele representa. Sem dizer uma única palavra, é o olhar da louca e sua expressão que falam:

Perdoa, Úrsula!... Nesse dia, ainda eu era orgulhoso. Hoje peço-te suplicante: negar-me-ás?
 Úrsula, em nome do céu, uma só palavra, ainda que essa seja para amaldiçoar-me!...
 E dizendo, rojava-se pelo chão, e beijava-lhe a fimbria de seu vestido.
 Então ela desvendou os olhos, e pôs-se a contemplá-lo, muda e impassível como se nada a inquietasse; e depois de alguns momentos levantou-se, deu alguns passos vagarosos e incertos, e voltando-se para Fernando, que a seguia com a vista e o coração, deixou escapar um sorriso descomposto, que o gelou de neve. (Reis, 2018, p. 177-178).

Mais adiante o narrador revela “E Fernando P. conheceu que estava punido! Varreram-se suas afagadoras esperanças. Nesses olhos espantados e brilhantes, nesse andar incerto, e nesse sorriso descomunal reconheceu que estava louca!” (Reis, 2018, p. 178). A loucura aparece no enredo como um recurso narrativo, para se escapar de um mundo cujas as amarras não permite a autonomia da personagem, sem direito de escolher os próprios caminhos, embevecida pela dor de suas perdas e sem a proteção social para lutar contra alguém mais forte, só resta a Úrsula a loucura e, em seguida, a morte. No seu último delírio antes de falecer, ela revive a noite trágica em que Tancredo é assinado por Fernando e amaldiçoa seu algoz: “— Por compaixão! Oh! Não o mateis! Que horror!... Oh! Matai-me antes!... O monstro ri-se com prazer e sem piedade! Ah! Maldição!... maldição sobre ele!” (Reis, 2018, p. 183).

No epílogo a voz narrativa nos informa: “De todas essas vítimas do amor, apenas restam vestígios sobre a terra da desditosa Úrsula” (Reis, 2018, p. 189). E complementa “No convento de ***, junto ao altar da Senhora das Dores encontra-se uma lápide rasa e singela com estas palavras — *Orai pela infeliz Úrsula!*” (Reis, 2018, p. 189). Úrsula tem seu nome gravado na lápide porque de todos os personagens foi a que conseguiu vencer o autoritarismo patriarcal representado pelo comendador Fernando negando-lhe a si própria, a loucura, nesse contexto, é como uma faca de dois gumes, ela pune a Fernando e liberta a donzela.

Úrsula durante todo o enredo do romance mantém sua imagem de pureza e bondade intacta, casa-se mas não há tempo para a consumação do casamento, morre virgem sem se contaminar com a impureza humana, imaculada como a imagem arquetípica de Maria, da qual sua imagem de donzela remanesce. Ela cumpre o destino de uma mulher idealizada e

divinizada tornando-se inacessível aos desejos do gênero masculino. Como observa a historiadora Melissa Mendes (2018), em seu artigo sobre a relação história, literatura e gênero no romance de Maria Firmina,

[...] essa imagem de mulher inacessível e que precisa ser, de alguma forma, preservada das impurezas masculinas, é adequada apenas às mulheres que, como Úrsula, são santas, são angélicas, descendem e incorporam o espírito redentor da Virgem Maria. Mulheres estas que encarnam o perfil desejado, ideal. Mulheres que são capazes de empreender fortes mudanças comportamentais em todos ao seu redor devido ao espírito elevado, a alma santificadora que possuem (Mendes, 2013, p. 87).

Seu desfecho não poderia ser outro senão a morte. É deixando de viver que Úrsula renasce para viver uma vida espiritual, digna de um ser angélico. Comparando os desfechos de ambas as donzelas aqui analisadas, vemos que Carlota tem uma morte simbólica, enquanto Úrsula uma morte real. Gertrudis e Firmina adotam diferentes escolhas narrativas para o fim de suas protagonistas, mas no final a mensagem é a mesma, a mulher quando se rebela de alguma forma contra o sistema — como Úrsula fez ao entregar-se à loucura, ou como fez Carlota quando idealizou um amor digno de suas qualidades, um amor que transgredia com o código matrimonial da época, no qual os casamentos entre pessoas da classe abastada era tido como uma transação comercial entre as famílias — será punida por desafiar ou transgredir as vozes patriarcais gerenciadoras da vida cotidiana.

3.2 A órfã: Teresa, Adelaide e Úrsula

Nesta seção, veremos como as personagens órfãs se apresentam em *Sab* e *Úrsula* como ferramentas para o desenvolvimento do enredo, assumindo não apenas a imagem de órfã, mas também de donzela, de mulher fatal e até mesmo de sábia, imagens que carregam a essência da imagem primordial de Eva e/ou Maria. Como citado no capítulo anterior, grandes obras da literatura mundial escritas por mulheres nos trazem como protagonista uma jovem órfã. A situação de desamparo dessas jovens é uma preocupação social desde a Idade Média e foi mencionada pela literatura medieval, como exemplificamos também no capítulo anterior. Mas diferentemente da literatura medieval, escrita predominantemente por homens, que apenas menciona a situação das jovens, na literatura de autoria feminina oitocentista vemos que o olhar da mulher escritora narra os sofrimentos, os percalços e também as superações dessas personagens.

Em uma sociedade cuja vulnerabilidade social por sua condição as fazem ser colocadas à margem da sociedade, as órfãs saem em busca do seu próprio sustento, e encontram maneiras para ser a protagonista de suas próprias vidas. Eagleton (2021, p. 171) discorre que enquanto personagens “os órfãos tendem a se sentir vulneráveis e maltratados, o que então pode servir como uma crítica simbólica à sociedade como um todo”. É a denúncia, ainda que muitas vezes implícita, da vulnerabilidade social a qual as órfãs estão expostas que encontramos nos textos de autoria feminina.

Vejamos agora como são apresentadas as imagens das personagens órfãs em *Sab e Úrsula*. No romance de Gertrudis, é Teresa que representa essa imagem arquetípica, sobre ela a voz narrativa nos informa que:

Filha natural de um parente distante da esposa de D. Carlos, perdeu sua mãe ao nascer, e tinha vivido com seu pai, homem libertino que a abandonou inteiramente ao orgulho e a dureza de uma madrasta que a detestava. Assim foi, desde o seu nascimento, oprimida pelo peso da desventura [...]” (Gómez de Avellaneda, 2000b, p. 32-33, primeira parte, tradução própria)⁵⁵.

Teresa é uma personagem melancólica, introspectiva, que conhece bem as limitações de sua vida devido à sua condição de órfã sem posses. No tempo em que se inicia a narrativa, Teresa vivia há oito anos sob a proteção de D. Carlos, sendo ela e Carlota de idades próximas, estima-se que tenha chegado à família de B... aos dez anos. No fragmento a seguir, a jovem conversa com Carlota e demonstra seu pesar por ter perdido sua única protetora, a mãe de Carlota: “Estás certa, Carlota, ambas devemos chorar eternamente pela perda que nos privou, a ti da melhor das mães, a mim, *pobre órfã desvalida*, de minha única protetora” (Gómez de Avellaneda, 2000b, p. 29, primeira parte, tradução própria, grifo nosso)⁵⁶.

Teresa não esconde sua situação de desamparo, sempre que possível a menciona, como também podemos ler em outro momento do enredo no qual ela consola Carlota que está com dúvidas sobre o amor de Enrique: “Carlota! O que pode afligir-te? Eres tão afortunada! Todos te amam! Todos desejam teu amor!... *Deixa as lágrimas para a pobre órfã, sem*

⁵⁵ Do original em espanhol: “Hija natural de un pariente lejano de la esposa de D. Carlos, perdió a su madre al nacer, y había vivido con su padre, hombre libertino que la abandonó enteramente al orgullo y la dureza de una madrasta que la aborrecía. Así fue desde su nacimiento oprimida con el peso de la desventura, y cuando por muerte de su padre fue recogida por la señora de B... y su esposo [...]”

⁵⁶ Do original em espanhol: “—Tienes razón, Carlota, ambas debemos llorar eternamente una pérdida que nos privó, a ti de la mejor de las madres, a mí, pobre huérfana desvalida, de mi única protectora.”

riquezas, sem beleza! A qual ninguém pede amor, nem oferece felicidade!” (Gómez de Avellaneda, 2000b, p. 180, primeira parte, tradução própria, grifo nosso)⁵⁷.

Teresa é vista por todos com quem convive como uma mulher de poucas palavras, de emoções sempre bem controladas, fria, mas essa personagem encontra nesses momentos de desabafo um lugar para ecoar sua voz, uma voz de protesto ante o lugar que as normas sociais de sua época ditavam para as jovens órfãs como ela. Em uma época em que o casamento era um meio de sobrevivência e de status social para as mulheres, jovens que não podiam contar com um dote tinham poucas alternativas. Em Teresa, a voz autoral condensa o sentimento de desamparo e angústia que a condição de órfã sem posses impõe a essas jovens.

Ao descrever Teresa, a voz narrativa nos apresenta uma mulher sem atrativos físicos, ou seja, a possibilidade de conseguir um matrimônio era para ela ainda menores, já que não contava nem com a riqueza e nem com a beleza, diferentemente de Adelaide, a personagem órfã de Maria Firmina que veremos adiante, que consegue alterar seu status social graças à sua beleza. Vejamos a descrição de Teresa pela voz narrativa:

Teresa tinha uma daquelas fisionomias insignificantes que nada falam ao coração. Suas feições nada tinham de repugnante, mas tampouco de atrativo. Ninguém diria que ela era feia depois de examiná-la; porém ninguém a chamaria de bonita ao vê-la pela primeira vez, e aquele rosto sem expressão, parecia tão impróprio para inspirar tanto o ódio como o amor” (Gómez de Avellaneda, 2000b, p. 31-32, primeira parte, tradução própria)⁵⁸.

Mas, apesar da aparente apatia, Teresa é uma personagem complexa, como nos revela a continuação a voz narrativa:

Seus olhos verde-escuros, sob duas sobrancelhas retas e compactas, tinham um olhar frio e seco que carecia igualmente do encanto da tristeza e da graça da alegria. Quer Teresa risse, quer Teresa chorasse, aqueles olhos eram sempre os mesmos. Seu sorriso e choro pareciam um efeito da arte em uma máquina, e nenhuma de suas feições participava daquela comoção. Porém, talvez quando uma grande paixão ou uma forte impressão fazia sair aquela alma apática do seu letargo, então era surpreendente a repentina expressão dos olhos de Teresa. Rápido era o seu olhar, fugidia sua expressão, mas viva, enérgica, eloquente: e quando retornavam aqueles olhos à sua habitual nulidade, admirava-se quem os via de que fossem capazes de

⁵⁷ Do original em espanhol: “¡Carlota!, ¿qué puede aflijirte? ¡Eres tan feliz! ¡Todos te aman! ¡Todos desean tu amor!... ¡deja las lágrimas para la pobre huérfana, sin riquezas, sin hermosura! ¡a la que nadie pide amor, ni ofrece felicidad!”

⁵⁸ Do original em espanhol: “Teresa tenía una de aquellas fisonomías insignificantes que nada dicen al corazón. Sus facciones nada ofrecían de repugnante, pero tampoco nada de atractivo. Nadie la llamaría fea después de examinarla; nadie empero la creería hermosa al verla por primera vez, y aquel rostro sin expresión, parecía tan impropio para inspirar el odio como el amor.”

uma linguagem tão terrível (Gómez de Avellaneda, 2000b, p. 32, primeira parte, tradução própria)⁵⁹.

As desventuras que acometeram a vida de Teresa desde sua infância moldam sua personalidade, como fica evidente nas palavras da voz narrativa: “Sua altivez natural constantemente ferida por seu nascimento e pela escassa fortuna que a deixava em uma eterna dependência, tinham amargurado insensivelmente sua alma, e depois de muito exercitar sua sensibilidade parecia que ela havia se acabado” (Gómez de Avellaneda, 2000b, p. 33, primeira parte, tradução própria)⁶⁰. O contraste em sua vida se acentua quando Teresa é acolhida pela família de D. Carlos, é na figura de sua companheira de juventude, Carlota, que ela observa tudo o que ela deveria ser:

O destino parecia tê-la colocado junto a Carlota para fazê-la conhecer, por meio de uma triste comparação, toda a inferioridade e desgraça de sua posição. Ao lado de uma jovem, bela, rica, feliz, que desfrutava do carinho de pais idólatras, que era o orgulho de toda uma família, e que se encontrava sem cessar rodeada de obséquios e elogios, Teresa humilhada, e devorando em silêncio sua mortificação, havia aprendido a dissimular, tornando-se cada vez mais fria e reservada (Gómez de Avellaneda, 2000b, p. 33-34, primeira parte, tradução própria)⁶¹.

Teresa é a antítese de Carlota, sobretudo no que diz respeito à personalidade, Carlota nos demonstra como uma sensibilidade desmedida eclipsa e distorce a realidade levando a um fatídico destino. Já Teresa, aparentemente uma mulher impassível, é quem consegue equilibrar emoção e racionalidade. Observando os acontecimentos ao seu entorno, ela escolhe seu próprio destino ao decidir não interferir na relação de Carlota e Enrique quando Sab lhe oferece a oportunidade de ela ficar com o bilhete de loteria premiado que ele possui, o que atrairia a atenção de Enrique que pretendia deixar Carlota para escolher uma jovem de posses. Teresa recusa a oferta de Sab e o prêmio é deixado a Carlota, garantido assim seu casamento

⁵⁹ Do original em espanhol: “Sus ojos de un verde oscuro bajo dos cejas rectas y compactas, tenían un mirar frío y seco que carecía igualmente del encanto de la tristeza y de la gracia de la alegría. Bien ríese Teresa, bien llorase, aquellos ojos eran siempre los mismos. Su risa y llanto parecían un efecto del arte en una máquina, y ninguna de sus facciones participaba de aquella conmoción. Sin embargo, tal vez cuando una gran pasión o un fuerte sacudimiento hacía salir de su letargo a aquella alma apática, entonces era pasmosa la expresión repentina de los ojos de Teresa. Rápida era su mirada, fugitiva su expresión pero viva, enérgica, elocuente: y cuando volvían aquellos ojos a su habitual nulidad, admirábase el que los veía de que fuesen capaces de un lenguaje tan terrible.”

⁶⁰ Do original em espanhol: “Su altivez natural constantemente herida por su nacimiento, y escasa fortuna que la constituía en una eterna dependencia, habían agriado insensiblemente su alma, y a fuerza de ejercitar su sensibilidad parecía haberla agotado.”

⁶¹ Do original em espanhol: “El destino parecía haberla colocado junto a Carlota para hacerla conocer por medio de un triste cotejo, toda la inferioridad y desgracia de su posición. Al lado de una joven bella, rica, feliz, que gozaba el cariño de unos padres idólatras, que era el orgullo de toda una familia, y que se veía sin cesar rodeada de obsequios y alabanzas, Teresa humillada, y devorando en silencio su mortificación, había aprendido a disimular, haciéndose cada vez más fría y reservada.”

com Enrique. É essa escolha feita por Teresa que decide o seu destino e o dos demais personagens, ela é uma ação decisiva para o andamento e o desfecho do romance.

Diferentemente do romance de Gertrudis, a órfã no romance de Maria Firmina é uma jovem encantadora, uma “formosa donzela”. A mãe de Tancredo a apresenta como uma agregada à sua família, a quem essa mulher ama como a uma filha: “— Meu filho — disse-me minha mãe, apresentando-me a formosa donzela — eis Adelaide, a minha querida Adelaide. É filha de minha prima, e órfã de mãe e pai. Recolhi-a e amo-a como se fora minha própria filha” (Reis, 2018, p. 60). Mas essa bela jovem se transforma desfazendo a imagem que Tancredo fizera dela no primeiro momento: “não podia imaginar que sob as aparências de um anjo essa pérfida ocultava um coração traidor como o do assassino dos sertões” (Reis, 2018, p. 79).

A situação financeira da jovem órfã passa a ser o primeiro impedimento para a realização do casamento com Tancredo, que apaixonado confessa seu amor, mas Adelaide ao conhecer seus sentimentos diz: “— Tancredo, sou pobre, e teu pai se há de opor a semelhante união” (Reis, 2018, p. 62). A mãe de Tancredo também o alerta sobre a impossibilidade de sua relação com a jovem devido à sua condição de órfã sem posses:

— Meu filho, — disse-me um dia, chorando — tu amas Adelaide, eu o tenho adivinhado; porque ao coração de uma mãe nada se oculta. Vais amargar a tua existência...

— Tancredo, meu filho, não cedas a um amor que te pode vir a ser funesto. *Adelaide é pobre órfã, e teu pai não consentirá que sejas seu esposo* (Reis, 2018, p. 62, grifo nosso).

Como veremos na seguinte seção, que tratará sobre a imagem da mulher fatal em *Sab* e *Úrsula*, Adelaide não respeitará os votos feitos a Tancredo e se casará com o pai do então noivo logo após a morte daquela que lhe havia acolhido como a uma filha. O enredo não deixa claro se houve ou não participação da jovem na morte da senhora, mas sabe-se que ela tinha saúde debilitada e os desmandos do marido ao longo de uma vida de casados tiraram-lhe o sossego e minaram suas forças. Adelaide, assim como Teresa em *Sab*, é a responsável pelo andamento do enredo, é o fato de ela casar com o pai de Tancredo que leva o jovem a sair sem destino, acidentar-se ao cair do cavalo, ser socorrido por Túlio e ser acolhido na casa de Luísa B., mãe de Úrsula. Sem a traição de Adelaide, Tancredo não conheceria Úrsula. A órfã é então a desencadeante de todo o desenvolvimento do enredo.

No romance de Firmina, também temos na personagem Úrsula a representação de uma imagem de órfã. Assim como em *Sab*, a condição indefesa e de vulnerabilidade da

personagem órfã é evidenciada, a encontramos na fala da mãe de Úrsula, que já muito doente se preocupa com as intenções de Tancredo, um homem de posses, para com sua filha, já que a jovem não tinha nenhuma riqueza. Luísa diz: “

— Perdoai, senhor, se não tenho bastante confiança em vós. Bem vedes a que estado me vejo reduzida... e eu nunca aspirei à mão de um homem como vós para minha filha. Tancredo de ***, quem vos não conhece? sois grande, sois rico, sois respeitado; e nós, senhor? nós que somos?! Ah! *vós não podeis desejar para vossa esposa a minha pobre Úrsula. Seu pai, senhor, era um pobre lavrador sem nome, e sem fortuna.*

O mancebo sorriu-se, e redarguiu-lhe:

— Então recusai-me a mão de vossa filha?

— Oh! Senhor, — tornou Luísa — *minha filha é uma pobre órfã, que só tem a seu favor a inocência, e a pureza de sua alma* (Reis, 2018, p. 97, grifos nossos).

Consciente da situação de desamparo que enfrentam as órfãs sem posses na sociedade oitocentista, Luísa se preocupa com o futuro da filha, já órfã de pai, sem herança ou dote, prestes a ficar órfã de mãe. Mas Tancredo consegue dirimir suas inquietações e, em seguida, lemos o alívio da personagem quando ela se convence das boas intenções do advogado e abençoa a relação do jovem casal, já que, a partir daquele momento, a filha contaria com a proteção de uma figura masculina, seu futuro marido. Após abençoar a futura união da filha, Luísa diz: “— Bendito seja o Senhor! Minha filha não será mais uma desditosa órfã!” (Reis, 2018, p. 97-98).

A sobrevivência feminina na centúria oitocentista, assim como acontecia na Idade Média, está intrinsecamente condicionada pela presença protetora de um homem. Essa condição imposta pelo sistema patriarcal e reforçada pelo ideal de matrimônio implementado ainda durante o medievo pela Igreja atribui ao imaginário sobre o gênero feminino a premente necessidade de conseguir realizar um bom casamento, a não concretude desse ideal fomenta o surgimento de frases estigmatizadoras como “ela está encalhada”, ela ficou pra titia”, “ela é uma solteirona”, frases pejorativas que ainda em nossa contemporaneidade ecoam e condicionam a vida de muitas mulheres que ainda tentam satisfazer os requisitos de mulher ideal para evitar o julgamento social.

A orfandade leva as personagens femininas a fazer escolhas. Teresa opta pelo convento. Na carta que ela deixa a Carlota para avisá-la de sua decisão, Teresa diz — em referência ao recém casamento da jovem —: “Teu destino já foi traçado, eu quero traçar o meu” (Gómez de Avellaneda, 2000b, p. 106, segunda parte, tradução própria)⁶². Adelaide opta pela opção que lhe proporcionaria uma maior segurança financeira, ou seja, o casamento com

⁶² Do original em espanhol: “Tu destino se ha fijado y yo quiero fijar el mío.”

o pai do seu noivo, ação que abordaremos com mais detenimento na próxima seção onde analisaremos como se constitui a imagem de mulher fatal em Adelaide. Úrsula, por sua vez, decide seu destino quando opta por fugir com Tancredo na tentativa de escapar da obsessão do comendador Fernando.

As órfãs, como vimos, são utilizadas como elementos-chave a serviço do desenvolvimento do enredo e que, ademais da própria imagem de órfã, elas podem assumir imagens complementares, como Teresa, que ao agir com prudência, refletindo sobre as possíveis implicações de sua decisão e de Sab sobre o futuro de Carlota, além da imagem arquetípica de órfã assume a de mulher sábia que resgata também uma característica atribuída à Maria; e Adelaide, que inicialmente é, aos olhos de Tancredo, uma donzela perfeita, depois assume a imagem de mulher fatal. No caso de Teresa e Adelaide, ambas representam a busca feminina pela sobrevivência. Elas são jovens órfãs de famílias sem posses, vivendo como agregadas em casa de familiares, e, por isso, precisam encontrar um meio para viver. Como já dito, Teresa escolhe o convento, Adelaide casa-se com o pai do seu noivo. Desse modo, essas personagens ressaltam as dificuldades enfrentadas pelas jovens desamparadas, cuja situação as leva a decidir o caminho que melhor garantiria a sua sobrevivência.

3.3 Da tentadora a mulher fatal: Carlota, Úrsula e Adelaide

A imagem de mulher fatal, amplamente difundida pela literatura de autoria masculina oitocentista, é uma resignificação da figura de Eva e das principais características atribuídas a ela desde o período medieval. As imagens do feminino, inicialmente produzidas e disseminadas pelos homens, “[...] nos dizem mais sobre os sonhos ou os medos dos artistas do que sobre as mulheres reais. As mulheres são imaginadas, representadas, em vez de serem descritas ou contadas” (Perrot, 2019, p. 17). Na literatura de Gertrudis e Maria Firmina, encontramos duas abordagens para essa imagem arquetípica: uma na qual é o olhar de personagens masculinos, ao encontrar-se ameaçado por alguma atitude feminina ou simplesmente pelo fato da personagem não ceder aos seus desejos, que atribui a ela comportamentos e atitudes que a relaciona à imagem de Eva; outra, encontrada no romance de Firmina, segue, aparentemente, a representação padrão da literatura masculina da época, apresenta uma mulher que em sua essência e por suas escolhas é a raiz do sofrimento masculino.

Vejamos como se dá a primeira abordagem em *Sab*. A personagem Carlota, como vimos anteriormente, é a representação da donzela/anjo do lar oitocentista, mas através da

perspectiva de Enrique, seu noivo e depois marido, e de Jorge, seu sogro, ela ganha uma nova leitura. Em diversos momentos esses dois personagens masculinos veem a Carlota como uma ameaça, um perigo para os planos de enriquecimento através de um bom casamento. Jorge sabendo que a moça já não é a rica herdeira que ele pensava ser, se opõe ao casamento, fazendo seu filho racionalizar e colocar a situação econômica em primeiro lugar:

— Casar com Carlota! — exclamou Jorge colocando sobre a mesa uma tigela de chocolate que aproximava de seus lábios, e que deixou sem experimentar quando ouviu a desagradável conclusão do discurso de seu filho —. Casar com Carlota quando se pode ter quarenta mil duros mais! Pensaste sobre isso, insensato? *Que feitiços te deu essa mulher para perturbar assim teu juízo?* (Gómez de Avellaneda, 2000b, p. 104-105, primeira parte, tradução própria, grifo nosso)⁶³.

No fragmento acima, vemos como o personagem culpa a Carlota por desencaminhar os pensamentos do seu filho, trazendo à luz um traço do arquétipo de Eva, a mulher que com seu poder de sedução pode incitar o homem a perder-se dos seus propósitos. Carlota, como uma filha de Eva, também possui esse poder. Nesse sentido, Jorge interpreta Carlota através da imagem arquetípica de mulher fatal, aquela que seduz e leva o homem a perdição, já que Enrique, ainda que sem professar um amor sincero pela jovem, fica encantado por sua beleza e ternura, o que o faz mostrar-se duvidoso em descartá-la ao sabê-la sem posses: “Não tem remédio! Essa mulher será capaz de me enlouquecer e de me fazer acreditar que as riquezas não são necessárias para ser feliz” (Gómez Avellaneda, 2000b, p. 140-141, primeira parte, tradução própria)⁶⁴.

Na segunda parte do romance, Enrique continua dividido entre seus sentimentos por Carlota e a necessidade de conseguir uma posição social e financeira. O rapaz, então, culpa a noiva, ela seria a responsável por despertar um sentimento que o faz duvidar entre a riqueza e o amor, perturbando sua capacidade de julgamento:

Isso é um fato — dizia ele falando consigo mesmo —, *essa mulher perturbou meu juízo*, e é uma felicidade que seja meu pai inflexível, pois, se eu tivesse a liberdade de seguir minhas próprias inspirações, muito provavelmente cometeria a loucura de me casar com a filha de um crioulo falido (Gómez de Avellaneda, 2000b, p. 58, segunda parte, tradução própria, grifo nosso)⁶⁵.

⁶³ Do original em espanhol: “—¡Casarte con Carlota! —exclamó Jorge poniendo sobre la mesa un pocillo de chocolate que acercaba a sus labios, y que dejara sin probarle al oír la conclusión desagradable del discurso de su hijo—. ¡Casarte con Carlota cuando tuvieras cuarenta mil duros más! ¿Has podido pensarlo, insensato? ¿Qué hechizos te ha dado esa mujer para trastornar así tu juicio?”

⁶⁴ Do original em espanhol: “—¡No hay remedio! Esta mujer será capaz de volverme loco y hacerme creer que no son necesarias las riquezas para ser feliz.”

⁶⁵ Do original em espanhol: “—Esto es un hecho —decía él hablando consigo mismo—, esa mujer me ha trastornado el juicio, y es una felicidad que mi padre sea inflexible, pues si tuviese yo libertad de seguir mis propias inspiraciones es muy probable que cometiera la locura de casarme con la hija de un criollo arruinado.”

Dessa maneira, vemos como a figura feminina assume uma nova imagem arquetípica a partir da perspectiva do olhar masculino, ou seja, através do olhar masculino a mulher pode ser enaltecida ou condenada por sua conduta. É interessante observarmos que em *Sab* a reflexão crítica sobre a situação da mulher promovida pela autora não se faz sob o olhar da própria Carlota, mas pelo olhar de outro ser marginalizado pela sociedade oitocentista, o escravizado. É na fala do personagem Sab, ao desabafar com Teresa sobre as dores que sente ao ver o objeto de sua devoção e amor unir-se a um homem fraco e ganancioso como Enrique, que vemos o tom crítico da voz autoral:

E ela terá que jurar a esse homem amor e obediência!, entregará seu coração, seu porvenir, todo o seu destino!..., ela terá que respeitar-lhe, e ele a tomará por mulher, como a um gênero de gênero, por cálculo, por conveniência..., fazendo uma especulação vergonhosa do laço mais santo, do compromisso mais solene! A ela que lhe dará sua alma!E ele será seu marido, o dono de Carlota, o pai de seus filhos! (Gómez de Avellaneda, 2000b, p. 46-47, segunda parte, grifos nossos)⁶⁶.

No fragmento acima, vemos como na fala de Sab remanesce os resíduos do discurso religioso e patriarcal disseminado durante o medievo e que adentra na sociedade cubana com os colonizadores espanhóis. Duby (2013a) relata que na Idade Média as obrigações da mulher para com seu esposo é similar as obrigações do vassalo para com o seu senhor, a mulher deveria amar, servir e aconselhar, em troca receberia proteção e assistência. “O casamento, garantia da ordem social, subordina a mulher ao robusto poder masculino. Completamente submissa, prosternada, dócil, a esposa torna-se o ‘ornamento’ do seu amo.” (DUBY, 2013a, p. 280). Como diz Sab no trecho acima, Carlota ao se casar com Enrique será tratada como gênero do seu gênero, sexo do seu sexo, uma mais entre muitas iguais. Ao ser feminino lhe é negada sua individualidade, sua posição é definida não por suas qualidades pessoais, mas pelo seu gênero, considerado até então inferior ao gênero masculino.

No trecho a seguir, Gertrudis expõe a sujeição feminina à vontade masculina, sendo então a voz da mulher silenciada e menosprezada por aqueles que, pelo poder concedido ao homem pelo matrimônio, são reconhecidos como a voz de comando das relações familiares e sociais. Dessa maneira, quando Carlota já se encontra casada com Enrique — graças a que a jovem recebe o prêmio da loteria que era de Sab, que troca seu bilhete premiado com o dela, a

⁶⁶ Do original em espanhol: “¡Y ella habrá de jurar a ese hombre amor y obediencia!, ¡le entregará su corazón, su porvenir, su destino entero!..., ¡ella se hará un deber de respetarle!, y él..., él la tomará por mujer, como a un género de género, por cálculo, por conveniencia..., haciendo una especulación vergonzosa del lazo más santo, del empeño más solemne! ¡A ella que le dará su alma! Y él será su marido, el poseedor de Carlota, ¡el padre de sus hijos!...”

fazendo novamente interessante aos olhos de Jorge e do seu filho —, o sogro, movido pela ganância, consegue manipular o pai de Carlota em seu leito de morte para que ele deixe em nome da filha mais velha todos os seus bens. Carlota se mostra indignada com a ação que prejudica suas irmãs mais novas, tenta reverter a situação falando com o sogro e o esposo, mas de nada adianta:

Carlota tinha-se convencido de que seu marido pensaria o mesmo que ela, mas Enrique achou absurda a exigência de sua mulher e a tratou como uma fantasia de menina que não conhece ainda seus próprios interesses. O testamento era legal e Enrique não compreendia os delicados escrúpulos de Carlota, nem porque dizia que ele era injusto e inválido. Todas as súplicas, as lágrimas, os protestos de Carlota somente serviram para indispor-la com seu sogro, e Enrique nunca a escutou de outra forma que não fosse como a de uma criança caprichosa, que pede coisas impossíveis. Ele a acariciava, destinava-lhe ternas palavras e acabava por rir-se de sua indignação. Carlota lutou inútilmente durante meses, depois guardou silêncio e pareceu resignar-se. Para ela tudo havia acabado. Viu seu marido tal como ele era: começou a compreender a vida (Gómez de Avellaneda, 2000b, p. 121-122, segunda parte, tradução própria)⁶⁷.

Nesse contexto, Carlota é associada a outra imagem arquetípica de Eva, a mulher que se deixa levar por suas emoções, por isso ela precisa ser guiada, a jovem é considerada incapaz de pensar racionalmente, o que pode acarretar a sua perdição e a do seu marido. Nesse caso, a perdição é representada pela suposta perda do patrimônio deixado pelo pai, perda mais perigosa para Jorge, seu sogro, e Enrique, seu marido. Diante da suposta irracionalidade de Carlota, ela encontra na figura do marido e do sogro duas figuras de vontades irredutíveis. Para desqualificar os argumentos da jovem, ela é considerada e tratada pelo marido e o sogro como uma criança que não mede as consequências dos seus atos e não compreende as possíveis repercussões que suas ações possam vir a provocar.

O sacramento do casamento faz com que a personagem se torne um ornamento, um objeto inanimado sem vontades, ou melhor, com vontades, mas nenhuma garantia de que elas sejam respeitadas. De acordo com Macedo (2002, p. 25), no medievo a Igreja “[...] primeiro aconselhou e depois exigiu a permanência e estabilidade da relação entre os casais, ameaçando os infratores com penas canônicas severas. Sua maior vitória foi inculcar na sociedade a ideia de que a relação entre o casal deveria ser indissolúvel.” Macedo (2002)

⁶⁷ Do original em espanhol: “Carlota se había persuadido que su marido pensaría lo mismo que ella, pero Enrique encontró absurda la demanda de su mujer y la trató como fantasía de una niña que no conoce aún sus propios intereses. Aquel testamento era legal y Enrique no concebía los escrúpulos delicados de Carlota, ni porque le llamaba injusto y nulo. Todas las súplicas, las lágrimas, las protestaciones de Carlota sólo sirvieron para malquistarla con su suegro, sin que Enrique la escuchase jamás de otro modo que como a un niño caprichoso, que pide un imposible. La acariciaba, la prodigaba tiernas palabras y concluía por reírse de su indignación. Carlota luchó inútilmente por espacio de muchos meses, después guardó silencio y pareció resignarse. Para ella todo había acabado. Vio a su marido tal cual era: comenzó a comprender la vida.”

ainda explica que na Idade Média as relações sociais giravam em torno das estratégias matrimoniais, assim,

o casamento era antes de tudo um pacto entre famílias. Nesse ato, a mulher era ao mesmo tempo doada e recebida como um ser passivo. Sua principal virtude, dentro e fora do casamento, deveria ser a obediência, a submissão. A solteira, era identificada sempre como filha de, soror de. Casada, passava a ser personificada como uxor de. Filha, irmã, esposa: os homens deviam ser sua referência (Macedo, 2002, p. 20).

A figura feminina segue sendo vinculada a uma figura masculina no século XIX, assim observamos essa caracterização social também presente no contexto do enredo de Sab. Carlota nos é apresentada como a senhorita de B..., filha de D. Carlos de B..., após o casamento passa a ser a senhora de Otway. Esposa de Enrique Otway. A imagem da mulher atrelada a de um homem é um sinal de respeitabilidade e garantia de proteção, mas em troca desses favores a mulher deve agir com obediência, humildade e resignação. Na realidade social do século XIX, o matrimônio é uma prisão da qual a mulher só se livra com a morte, a sua ou a do seu cônjuge. Como vimos anteriormente, na fala de Sab apresentada na primeira parte deste capítulo, quando uma mulher se atreve a clamar por liberdade a voz do seu marido ecoa: “na tumba”.

A protagonista de Maria Firmina dos Reis, assim como Carlota, também assume uma nova imagem arquetípica a partir da perspectiva do olhar masculino. Úrsula, como já vimos, é a típica donzela, representação do modelo mariano, anjo do lar, mas essa personagem ganha uma nova leitura através do olhar do personagem Fernando, o vilão da história. Ele a responsabiliza por lhe ter despertado uma paixão avassaladora que o faz se sentir humilhado ao não ter o sentimento correspondido:

— *Mulher! Anjo ou demônio!* Tu, a filha de minha irmã! Úrsula, para que te vi eu? Mulher, para que te amei?!... Muito ódio tive ao homem que foi teu pai: ele caiu às minhas mãos, e o meu ódio não ficou satisfeito. Odiei-lhe as cinzas; sim odiei-as até hoje; mas triunfaste do meu coração; confesso-me vencido, amo-te! Humilhei-me ante uma criança, que desdenhou-me e parece detestar-me! Hás de amar-me. Humilhado pedi-te o teu afeto (Reis, 2018, p. 114, grifo nosso).

Fernando quando jovem era obcecado pela irmã, esse doentio sentimento o faz matar o cunhado, pai de Úrsula e negar à Luísa e à sua filha qualquer possibilidade de uma vida acomodada. Ao ver a filha de seu rival rechaçando seus votos, Fernando sente que se cumpre uma vingança do falecido:

Maldição! Paulo B. estás vingado!

Tua filha oprime-me com o seu indiferentismo, e esmaga-me com o seu desprezo, como se me conhecesse!

Mulher altiva, hás de pertencer-me ou então o inferno, a desesperação, a morte serão o resultado da intensa paixão que ateaste em meu peito (Reis, 2018, p. 114, grifo nosso).

Não satisfeito com todo o mal que ele causara a irmã e a sobrinha no passado, Fernando promete possuir ou matar a donzela. Conversando com o padre, seu confessor, que tenta dissuadi-lo de seu plano de vingança contra Úrsula e Tancredo, Fernando diz: “Sabes acaso o que é ser desdenhado pela mulher que amamos? Sabes o que é ser iludido, aviltado por aquela a quem déramos a vida, a honra, a alma se no-la pedisse!?” (Reis, 2018, p. 157).

Em seu delírio passional, o personagem se sente iludido, manipulado por Úrsula e, por isso, acredita ter o direito de lhe exigir a reciprocidade de seus afetos ou cobrar vingança daquele que supostamente a roubou: “Oh! Maldita sejas tu, mulher infame, maldito o teu sedutor! De joelhos hás de pedir-me compaixão para esse que preferiste a mim; mas não hás de achá-la!” (Reis, 2018, p. 157). Retomando as palavras do romance de Gertrudis, Úrsula é tratada por Fernando como um “gênero de seu gênero”, um ser sem individualidade e sem vontades, um objeto que ele pode dispor ao seu bel prazer, que existe unicamente para satisfazê-lo. Mas Úrsula rompe com o silencioso pacto de obediência ao senhor patriarcal quando não aceita o “amor” que Fernando lhe professa, sendo, por isso, considerada uma mulher fatal aos olhos do personagem.

A segunda maneira em que é abordada a imagem arquetípica de Eva também está presente no romance de Maria Firmina. Em Adelaide encontramos a representação da mulher que por sua decisão e ações se torna uma mulher fatal. Como vimos na seção anterior, em um primeiro momento ela se apresenta diante de Tancredo como uma jovem órfã, desamparada, doce e bela, mas sabemos que essa imagem irá se desfazer, pois desde o começo da narrativa Tancredo nos anuncia seu engano ao proferir em meio a seu estado febril a seguinte fala:

— Oh! Pelo céu! Anjo ou mulher! Por que trocaste em absinto a doçura do meu amor? Amor!... Amei-te eu? Sim, e muito. Mas tu nunca o compreendeste! Louco! Louco que eu fui!... E passando da dor à desesperação, torcia os braços gritando:

— Eu te vi, *mulher infame e desdenhosa, fria e impassível como a estátua!* — Inexorável como o inferno!... Assassina!... Oh! Eu te amaldiçoo... e ao dia primeiro do meu amor!... Minha mãe!... Minha pobre mãe!... — E entrou a soluçar desesperadamente (Reis, 2018, p. 41, grifo nosso).

Quando declara seu amor a Úrsula, Tancredo decide revelar-lhe seu passado e os sentimentos que um dia teve por Adelaide:

— Cumpre que vos confesse como a amava... — aqui, recolheu-se a si, e fazendo um esforço sobre-humano, continuou — Oh! Amava-a como o cativo ama a liberdade, como o ébrio o vício que o mata; seguia-a como o colibri as flores, como a bússola o Norte, como o fiel lebréu a seu dono: *era uma paixão que me prendia o coração e os sentidos, era um frenesi, um delírio próximo da loucura perene*. Tudo ela destruiu em um momento, como a criança o brinco, cujo valor não sabe!... Via-a na escuridade da noite, no cair da tarde; via-a na erva do prado, no cálice de uma flor, no firmamento entre as estrelas mais brilhantes, no arrulho amoroso das aves, no canto sentido da sororina... *Oh! Sempre ela, sempre ela, em todos os lugares, em todos os tempos, e sempre bela, sempre meiga e sedutora, sempre apaixonada!* (Reis, 2018, p. 56, grifos nossos).

No trecho acima, vemos como o personagem ressalta a turbacão de suas ideias pela paixão que lhe despertou a donzela órfã. Em sua fala, como veremos também no próximo trecho comentado, é recorrente que Tancredo denomine Adelaide como uma mulher sedutora, assim como Eva. Em suas rememorações, o jovem narra o momento do seu primeiro encontro com Adelaide: “— E junto de minha pobre mãe — continuou o cavaleiro, após breve silêncio — *eu vi uma mulher bela e sedutora, dessas que enlouquecem desde a primeira vista*” (Reis, 2018, p. 60, grifo nosso).

Retomando o monólogo de Tancredo ao deixar Úrsula no convento, citado na seção anterior, vimos que o jovem exalta as qualidades da mulher ideal, mas na continuidade desse monólogo Tancredo também se refere às mulheres-Evas, às mulheres fatais:

Mas aquela, cujas formas eram tão sedutoras, tão belas, aquela, cujas aparências mágicas e arrebatadoras escondiam um coração árido de afeições puras, e desinteressadas... Oh! Essa não compreendeu para que veio habitar entre os homens; porque a cobiça hedionda envenenou-lhe os nobres sentimentos do coração. O brilho do ouro deslumbrou-a, e ela vendeu seu amor ao primeiro que lho ofereceu. Maldição!... Infâmia sobre a mulher que não compreendeu a sua honrosa missão, e trocou por outro os sublimes afetos da sua alma (Reis, 2018, p. 143).

É necessário atentarmos para o fato de ser o olhar do outro, de um outro masculino, que nos fornece a leitura de Adelaide como uma mulher fatal. É Tancredo, seu ex-noivo, que narra os acontecimentos envolvendo-a. Adelaide, diferente de outros personagens da trama em que o narrador onisciente nos revela pensamentos e sentimentos, não tem o direito de apresentar-se por si mesma. Os demais personagens ao seu lado, o pai e a mãe de Tancredo, que poderiam fornecer alguma informação sobre ela também nos são apresentados pelo relato do rapaz. Nos primeiros capítulos da obra, quando Adelaide é apresentada, a voz narrativa também não discorre sobre suas impressões pessoais sobre a jovem, somente no epílogo que ela o faz ao nos informar o destino de Adelaide:

Nesse dia chorava Adelaide suas primeiras lágrimas de dor, porque a opulência, e o fausto não bastavam para lhas estancar.

Seu primeiro esposo era já morto, envenenado por acerbos desgostos.

Ela ludibriara o decrepito velho, que a roubara ao filho; e ele, em seus momentos de crime, impotente, amaldiçoava a hora em que a amara.

Ela depois também chorou, e chorou muito; porque as dores que o céu lhe enviou foram bem graves. Casou segunda vez, e o novo esposo, que não amava a sua deslumbrante beleza, a arrastou de aflição até o desespero.

E o remorso, que lhe punha na alma, aumentava a grandeza das suas mágoas, porque a imagem daquela mulher, que tanto a amara, e cujos dias ela torturou sem piedade até despenhá-la no sepulcro, se lhe erguia melancólica na hora do repouso, e a amaldiçoava.

E depois eram já tão amargos os seus dias, que buscou afanosa a morada do descanso e da tranquilidade (Reis, 2018, p. 188-189).

A voz narradora ao revelar o destino de Adelaide, finalmente tece uma opinião sobre a jovem, conta que ela havia enganado a um velho decrepito, porém em nenhum momento da narração de Tancredo seu pai é apresentado como um homem idoso fraco e indefeso, muito pelo contrário, era um homem vigoroso e enérgico, nas palavras do próprio Tancredo: “[...] meu pai era mais cruel e desapiedado do que imaginava” (Reis, 2018, p. 64). A voz narradora também se refere à relação de Adelaide com a mãe de Tancredo e nos revela que a jovem a atormentou até os seus últimos dias. Mas por que a voz narradora não revelou esse fato no capítulo VII, que leva o nome de Adelaide como título, no qual Tancredo narra para Úrsula o desenlace de seu primeiro amor?

É possível que Firmina não tivesse decidido os caminhos que daria à personagem Adelaide quando a menciona nos primeiros capítulos do romance, por isso, quando ela nos é apresentada, a voz narrativa se omite. Que a autora escolha revelar esses fatos apenas no epílogo, pode ser indício de uma estratégia narrativa para equilibrar a crítica à figura masculina, já que o personagem do comendador Fernando também mimetiza a figura do homem oitocentista, senhor de escravos, como alguém perverso. Seria prudente fazer o mesmo com outro personagem masculino? Pensando na recepção da obra, que teria que passar pela aprovação de uma crítica literária constituída por homens, não teria Firmina optado por culpar a personagem feminina de seduzir o pai de Tancredo e de atormentar a mulher que a acolhera para assim “inocentar” a figura do homem patriarcal representada pelo pai de Tancredo?

O pai de Tancredo é um personagem que quando mencionado é descrito como um marido e pai opressor. O jovem advogado conta que durante sua infância testemunhara o tratamento impiedoso que o pai dava à sua mãe, por isso, o gênio rude do pai o amedrontava (Reis, 2018). Sua afeição filial foi toda direcionada a sua amável mãe, mas o pai ressentia-se dessa relação: “O desprazer de ver preferida a si a mulher que odiava, fez com que meu

implacável pai me apartasse dela seis longos anos, não me permitindo uma só visita ao ninho paterno; e minha mãe finava-se de saudades; mas sofria a minha ausência, porque era a vontade de seu esposo” (Reis, 2018, p. 61).

A descrição da figura paterna de Tancredo que vimos acima não condiz com o relato do personagem no epílogo. Parece que a voz autoral tenta conciliar uma imagem menos desagradável do senhor patriarcal por meio do relato da voz narrativa, fazendo-o, então, uma vítima da jovem e bela órfã e o inocentando de qualquer suspeita sobre a morte de sua esposa. Essa ação deixa margem para questionarmos a representação final de Adelaide, uma vez que a descrição do pai de Tancredo no epílogo é incoerente com a personalidade do personagem que nos é apresentada no início da obra. Assim, como não temos acesso à perspectiva de Adelaide dos fatos, é possível supor que o relato da voz narrativa no epílogo sobre a jovem também seja incoerente ou exagerado com o intuito de minimizar a imagem do senhor patriarcal.

O desfecho apresentando pela voz narrativa para o pai de Tancredo também deixa margem para uma outra leitura. Podemos interpretá-lo como um castigo terreno para a figura masculina do homem branco de posses, senhor do lar patriarcal, tirano de sua dedicada esposa, que, após infligir-lhe uma vida de sofrimentos, é punido, através de Adelaide, com dias de tormentos em seus últimos anos de vida. Mas Adelaide também padece porque priorizou o seu bem-estar em detrimento da lealdade e fidelidade àqueles que a amavam, Tancredo e sua mãe.

Mas, retomemos a leitura de Adelaide como mulher fatal. Ainda que Tancredo nos forneça dados para isso, essa leitura é totalmente previsível pela perspectiva única dos fatos. Não obstante, como não questionar o papel do pai de Tancredo nas decisões de Adelaide? Um homem que toda a sua vida fora um tirano para com sua esposa e filho. Como acreditar que um homem assim seria seduzido por uma jovem órfã desamparada? Quando Tancredo é apresentado a Adelaide comenta que “Creio que meus olhos exprimiam algum sentimento terno a seu respeito; porque seu rosto se tingiu de carmim, e depois um débil suspiro, como que a muito reprimido, saiu meio abafado de seus róseos lábios” (Reis, 2018, p. 60), reação que depois o jovem julga como falsa, mas a ruborização das faces é um ato involuntário, logo Adelaide realmente impressiona-se ante a presença do rapaz, sua reação não pode ter sido premeditada como supõe Tancredo depois de saber da traição da jovem.

Adelaide, nesse contexto, pode ser interpretada de duas maneiras: primeiro, como uma mulher astuta e perigosa que desde o princípio teve intenções de ludibriar o rapaz e sua mãe; segundo, devido às circunstâncias impostas pelo pai de Tancredo, Adelaide desiste de sua relação com o jovem advogado e aceita as atenções do pai para garantir um meio de

subsistência, afinal o que poderia fazer uma jovem desamparada, sem lar, sem família, sem posses para deter as investidas de um homem poderoso? Além disso, vale lembrar que Tancredo era um jovem de posses, Adelaide não estaria desamparada ao seu lado, mas lutar contra a vontade senhorial era algo impraticável no século XIX; o pai, sendo um homem poderoso, teria poder para dificultar a vida do filho. Da mesma forma como Úrsula não consegue fugir de Fernando, Adelaide também não consegue fugir das intenções do pai de Tancredo, a diferença entre as personagens, se levamos em consideração que ambas são órfãs, é que uma escolhe lutar contra a imposição patriarcal encontrando a liberdade apenas na loucura e na morte, enquanto a outra, ao render-se a essa imposição, termina por trair um sentimento verdadeiro, pagando por esta escolha no futuro. Como defende Régia Silva (2021), em seu artigo sobre uma outra leitura da personagem Adelaide:

Maria Firmina dos Reis urde uma trama que, ao mostrar Adelaide como imagem daquilo que as mulheres não deveriam ser no século XIX no Brasil (ou seja: ambiciosa, interesseira e vaidosa) acaba que nos contando, mesmo que não necessariamente de maneira intencional, as táticas que muitas mulheres pobres utilizavam para ascender em uma sociedade altamente hierarquizada, na qual escravos, mulheres e pobres livres tinham poucas possibilidades de melhorar de vida (Silva, 2021, p. 97).

Adelaide é apresentada por Tancredo desde uma perspectiva dicotômica, ora anjo ora demônio, mas ao analisarmos as entrelinhas da narrativa podemos ver que entre a imagem do bem e a do mal há uma que conflui para ambas as dicotomias, a de humana. No fragmento abaixo, Tancredo relata a reação da bela órfã ao saber que o pai de seu pretendente era contra a sua união com o rapaz:

Adelaide, que estava presente [quando Tancredo diz a mãe que ouvira sua conversa com o pai, que testemunhara mais uma humilhação do pai para com a mãe], pálida e abatida, disse com voz grave e melancólica; porém firme, que revelava dignidade: — Para que repetirem-se estas cenas de humilhação e de pranto, que me magoam? Cessem elas, senhora, para sempre.
E voltando-se para mim, com acento breve; mas trêmulo e amargurado, concluiu: — Tancredo, eu te restituo teus votos.
E depois, com voz mais tocante e mais dolorosa, que me cortou o coração, prosseguiu: — Agradeço-te, generoso mancebo, o afeto desinteressado, que animou teu coração; mas se me é permitido pedir-te ainda um último favor: — Tancredo, pelo amor do céu não desafies a cólera de teu pai!
— Mulher angélica! — bradei comovido por tão sublime expressão. — Que me pedes? Posso por ventura esquecer-te? Poderei viver um só dia sem ver-te? Sem ouvir o harmonioso som da tua voz? Oh! Adelaide... Esse sacrifício fora demais para mim — nunca o farei!... Deixasses embora de amar-me, que ainda assim eu te amaria loucamente.
— E eu, — disse ela com amargura; mas tão baixo que só eu lhe ouvi — triste de mim! amar-te-ei sempre; mas em silêncio — basta que só Deus o saiba.

E um turbilhão de lágrimas borbulharam de seus olhos e sufocaram-na (Reis, 2018, p. 68).

Adelaide restitui os votos de Tancredo e implora que ele não desafie o pai, a jovem que convive há tempos com o casal já conhecia o caráter do pai de Tancredo e o poder de sua ira. Para uma órfã desamparada, sem opção de sustento, aceitar o pai de Tancredo apresenta-se como uma opção para sua sobrevivência. Não devemos esquecer que é o pai de Tancredo que postula como condição para aceitar o casamento entre os jovens que o filho vá trabalhar por um ano em outra cidade, com isso ele consegue afastá-lo da jovem e, possivelmente, aproximar-se dela. A trama não nos revela detalhes sobre esse período, exceto que a assídua correspondência que Adelaide trocava com Tancredo espaça-se até cessar.

A mãe de Tancredo ao saber do interesse do filho por Adelaide preocupa-se com a reação do marido, mas, ainda assim, abençoa o jovem casal e diz: “— Meus filhos, *o céu que lhe ilumine as trevas do pensamento cobiçoso* e que eu os veja unidos e felizes” (Reis, 2018, p. 63, grifo nosso). Ela não abençoaria a relação do filho com Adelaide se a moça a maltratasse ou se ela tivesse alguma dúvida sobre a veracidade dos seus sentimentos. Então, é coerente supor que a referência feita às trevas do pensamento cobiçoso, da qual a mãe pede iluminação divina para repeli-la, pode ser interpretada como uma alusão ao marido que aos olhos da esposa já cobiçava a jovem órfã. O que explica a decisão paterna de afastar Tancredo da casa materna por um ano como requisito para aceitar o casamento do filho com a órfã.

É preciso compreender que quando nos deparamos com o silêncio de Adelaide e as contradições da voz narrativa aqui exemplificadas, que essa escolha narrativa, intencional ou não, carrega uma mensagem. Em uma sociedade onde a voz feminina não tinha espaço para expressar-se e era ignorada quando tenta fazê-lo, principalmente quando ela tenta questionar uma voz masculina, não é de se estranhar que Adelaide não tenha voz própria para narrar a sua perspectiva dos fatos, principalmente quando Firmina decide dá voz a outros personagens marginalizados, como Túlio e Susana. Como já argumentado, era necessário encontrar um equilíbrio para não chocar demasiado a sociedade patriarcal.

Ao longo desta seção, vimos como na literatura de autoria feminina oitocentista a figura da mulher fatal é constituída com base no olhar do outro, um outro masculino, que carrega consigo o imaginário de uma mulher que tem o poder de desencaminhar o homem do seu propósito, um homem que, como vimos na análise de Carlota e Úrsula, recorre a essa imagem quando necessita se escusar e/ou justificar suas atitudes para si ou para a sociedade. No que diz respeito à Adelaide, as lacunas narrativas mencionadas anteriormente, sejam elas intencionais ou não, permitem o questionamento de sua interpretação como unicamente uma

mulher fatal, pois quando a atrelamos apenas a essa imagem arquetípica ocorre um reducionismo da complexidade por detrás de sua caracterização e desconsidera-se o fator social e dialógico tão necessário para compreendermos a escrita de Maria Firmina.

Perante a análise da representação das três imagens arquetípicas em *Sab* e *Úrsula*, percebe-se que dentro do enredo de autoria feminina só há uma solução para os problemas sociais que a mulher enfrenta no século XIX, a morte, seja ela real ou simbólica. Em *Sab*, Teresa se retira à vida conventual e falece alguns anos depois, já Carlota, resigna-se a viver uma vida totalmente oposta aos seus ideais, uma vida que representa a de milhares de mulheres de sua época, na qual a identidade feminina é anulada. Em *Úrsula*, Adelaide, depois de pagar pelos seus erros sofrendo em vida, também tem a morte como destino; e *Úrsula* falece diante dos sofrimentos que lhe foram impostos pela mão patriarcal.

A força do imaginário sobre o feminino atua coagindo tanto as vidas das mulheres tidas como ideais como a das tidas como fatais e daquelas que se situam entre esses dois modelos, como as órfãs. A narrativa de autoria feminina demonstra que no final não importa se uma mulher segue um modelo ou outro, pois, sendo mulher, ela terá, de uma forma ou de outra, sua vida condicionada pelas imagens e imposições que o sistema patriarcal elaborou e disseminou ao longo do tempo sobre o feminino.

Ao analisarmos em *Sab* e *Úrsula* a presença residual das imagens de Eva e Maria através das suas representações arquetípicas de donzela/anjo do lar, órfã e mulher fatal, identificamos que em ambos os romances essas imagens são construídas ao longo do enredo com diferentes matizes. As nuances que compõem esses matizes permitem, em um primeiro momento, uma leitura interpretativa conservadora, mas aos conectarmos esses matizes podemos formar uma aquarela que nos mostra o posicionamento da voz de autoria feminina, um posicionamento que ressignifica o olhar sobre essas imagens arquetípicas e sobre as ações de determinados personagens masculinos que desencaminham e selam o destino dessas personagens com amargura, dor, loucura e morte e que, por isso, podem ser interpretados como homens fatais (Enrique, Jorge, sogro de Carlota, no romance de Gertrudis, o pai de Tancredo e o comendador Fernando, no romance de Firmina). Assim, utilizando as imagens disseminadas pelo imaginário do sistema patriarcal, a voz autoral feminina consegue, por meio de uma escrita estratégica que se revela nas entrelinhas do enunciado como um todo, ressignificar o olhar diante da condição social imposta às mulheres oitocentistas latino-americanas.

A título de ilustração, abaixo podemos observar um quadro com as principais características de cada imagem arquetípica feminina analisada nos romances e sua correlação com a imagem da qual ela remanesce.

Quadro 2 - Síntese da análise das imagens arquetípicas do feminino nos romances *Sab* e *Úrsula*

Imagens arquetípicas no século XIX	Imagens disseminadas pelo imaginário medieval	Personagens analisadas em <i>Sab</i> (Carlota e Teresa) e em <i>Úrsula</i> (Úrsula e Adelaide)	Características físicas e psicológicas das personagens de <i>Sab</i> e <i>Úrsula</i>
Donzela/Anjo do lar	Maria	Carlota e Úrsula	Bela, pura, angelical, ingênua, bondosa, filial e emotiva.
Órfã	Maria	Teresa	Jovem, desamparada, sem atrativos físicos, solitária, melancólica, dramática e racional.
		Úrsula	Jovem, bela, desamparada, solitária e emotiva.
	Eva	Adelaide	Jovem, bela, desamparada e racional.
Mulher fatal	Eva	Carlota e Úrsula	As ações e a personalidade das personagens não são a de uma mulher fatal. É o olhar dos personagens masculinos que assim as interpretam.
		Adelaide	Bela, sedutora, manipuladora.

Fonte: Autoria própria

Diante desse cenário, é possível observar que a remanescência das imagens arquetípicas de donzela, de órfã e de mulher fatal é um meio de fomento para perpetuação dos valores que inferiorizam o feminino e ditam as amarras desse gênero. Com isso, vemos que a narrativa criada pelo mito alimenta o imaginário da sociedade, que por sua vez elabora imagens arquetípicas que preservam o cerne de sua mensagem, para que assim se dê a perpetuação desse imaginário tanto na sociedade, contemporânea ao mito e na posterior a ele, quanto nos textos culturais produzidos por ela. No que diz respeito à literatura de autoria feminina, verifica-se que ela ao trazer personagens que mimetizam essas imagens o faz desde uma perspectiva singular, de insubordinação, dialogando com o discurso hegemônico, porém ressignificando-o.

3.4 Mulher, literatura e Residualidade

É importante refletirmos que as imagens arquetípicas de donzela/anjo do lar, órfã e mulher fatal são imagens idealizadas que refletem e refratam de maneira ficcionalizada a realidade social das mulheres cubanas e brasileiras no século XIX. É através dessas imagens que a voz autoral feminina revela sua perspectiva diante de situações cotidianas normalizadas pela sociedade patriarcal-escravocrata. Essas imagens carregam a essência das características que constituem as imagens-modelos de Eva e Maria. Elas, então, remanescem na centúria oitocentista através dos resíduos vivos do imaginário coletivo cristão-medieval e patriarcal com o mesmo propósito com o qual elas foram propagadas no medievo: a manutenção do cerceamento da vida das mulheres através da reprodução de modelos culturais que devem ser seguidos ou evitados.

Na literatura de autoria feminina oitocentista, as imagens-modelos de Eva e Maria ganham uma nova perspectiva, elas são ressignificadas por uma voz autoral que demarca uma perspectiva de mulher ante a condição do gênero feminino em sua contemporaneidade. Na obra *Mulheres e ficção*, Virginia Woolf (2019) comenta que a escrita feminina no século XIX é marcada pela falta de experiência, de vivências, de suas autoras, já que nessa época as mulheres estavam restritas ao espaço doméstico. Mas não seria justamente essa falta de determinadas vivências que faz com que a literatura de autoria feminina oitocentista tenha uma marca própria de mulher? Que, como diz a própria Virginia mais adiante, concede a literatura de autoria feminina uma característica que se vincula ao sexo de quem escreve:

de alguém que se ressentia do tratamento imposto a seu gênero e defende seus direitos. Isso confere à escrita das mulheres um elemento que está de todo ausente da escrita de um homem, a não ser que este venha a ser um negro, um trabalhador ou alguém por qualquer outro motivo consciente de alguma limitação (Woolf, 2019, p. 13).

É a soma das experiências, ainda que restritas, das mulheres escritoras que compõem a voz de autoria feminina e que conduz o fio narrativo do romance, mas, para que o romance sobreviva, é necessário que seu enredo também dialogue com as convenções, e, até mesmo, faça concessões a ela, porque “como os árbitros das convenções são os homens, pois foram eles que estabeleceram uma ordem de valores na vida, e já que é na vida que em grande parte a ficção se baseia, também aqui, na ficção, em extensa medida, esses valores prevalecem” (Woolf, 2019, p. 15). Assim, de maneira incipiente, calculada para não ultrapassar os limites das convenções masculinas, as mulheres escritoras oitocentistas iniciam um processo

transgressor que, para além do fato delas ousarem escrever e publicar, se mostra no teor de seus escritos, na constituição de suas personagens. É a voz marginalizada de mulher que olha para o próprio gênero e para outros seres marginalizados de sua sociedade, o (a) escravizado (a), o (a) indígena. Essa voz, esse olhar de mulher, se asoma nas escolhas que constituem o enredo da obra, porque “quando se põe a escrever um romance, uma mulher constata que está querendo incessantemente alterar os valores estabelecidos” (Woolf, 2019, p. 15). Como comenta a professora Nadilza Moreira,

As mulheres ocidentais no início do século XIX ainda eram destinadas, pelo patriarcado, ao império da domesticidade, onde deveriam reinar como guardiães morais dos filhos e provedoras do conforto espiritual dos maridos. A mulher escritora à época, conseqüentemente, invadiu o espaço público do masculino e desafiou os padrões culturais e políticos oitocentista que confinou a mulher no espaço privado do lar. As escritoras, por sua vez, timidamente, desencadeiam um processo transgressor no que concerne ao papel e ao lugar do feminino na sociedade patriarcal de então (Moreira, 2020, p. 250).

No século XIX, assim como ocorreu na Idade Média, muitas foram as mulheres que não ficaram restringidas ao cuidado do lar, muitas ousaram ou tiveram a necessidade de agir, de viver por meios próprios, de procurar por educação e lutar pela conquista de direitos. Ainda que as imagens arquetípicas de donzela/anjo do lar, de órfã e de mulher fatal sejam uma construção cultural, elas surgem a partir de um arquétipo primordial que tem como mote a sujeição do gênero feminino. É inegável a presença e o poder de atuação dessas imagens arquetípicas em nosso imaginário cotidiano. Seja na Idade Média, no século XIX ou em nossa contemporaneidade, essas imagens atuam cerceando as ações e os comportamentos das mulheres de acordo com os requisitos sociais impostos ao gênero feminino, alimentando e mantendo, ao longo do tempo, seu imaginário vivo em nossa memória coletiva.

O imaginário se constitui a partir das profundas raízes da mentalidade sobre o feminino, sobre o ser mulher, que se manifesta em cada época, em cada sociedade. Se pensarmos na relação mentalidade e imaginário através da analogia com um carrossel podemos dimensionar mais claramente o papel de cada uma dessas estruturas. Os cavalos de um carrossel se movimentam conectados por um mesmo eixo central, esse eixo seria o que denominamos de mentalidade. Os cavalos, cada um com características próprias: cores, acessórios, formas, seriam os imaginários que em cada época sofrem alterações e adaptações de acordo com a realidade social. Nossos cavalos-imaginários apresentam diferenças, mas todos são conduzidos pelo mesmo eixo, ou seja, por detrás do imaginário de cada época existe um agir mais profundo que alicerça e movimenta os imaginários, a mentalidade. Assim,

vemos como o imaginário sobre o feminino se resguarda sob a sombra de algo muito mais amplo que é a mentalidade, uma estrutura de longa duração que se manifesta em nossa memória coletiva e fomenta a adaptação e/ou formação de novos imaginários. A Teoria da Residualidade nos ajuda a olhar para esse legado cultural e a compreender as intrínsecas camadas que respaldam a sua formação.

Assim, tanto o imaginário medieval como o do século XIX perpetuam, cada qual de acordo com as condições de sua sociedade, uma mentalidade de subalternização da figura da mulher. Ainda hoje em dia vemos como esse imaginário, adaptado à realidade social do século XXI, atua cerceando escolhas da vida pessoal e profissional das mulheres. Sempre há vozes, masculinas e femininas, que o ecoam, elas atuam como o fantasma do anjo do lar, citado por Virginia Woolf, que sussurra em nosso ouvido lembrando-nos do comportamento tido como correto para o gênero feminino. Essas vozes surgem quando uma mulher ousa estudar, quando ela ousa priorizar sua carreira, quando ela ousa escolher uma carreira ou atividade tida como masculina, quando ela decide não se casar e/ou ter filhos, até mesmo em casos extremos de situações de violência física e/ou sexual em que questionam e/ou culpabilizam a vítima, seu comportamento, suas vestes, e não o agressor do gênero masculino.

Neste trabalho, vimos que na construção das imagens disseminadas pelo imaginário do século XIX há características que remanescem da Idade Média, ou seja, de uma época para outra encontramos resíduos do ideal de mulher medieval, o espelho de Maria, que reflete no ideal de mulher oitocentista, a donzela, o anjo do lar; da mulher raiz do mal, Eva, que se reflete na imagem da mulher fatal. E temos ainda a órfã que, além de assumir características próprias de sua condição de jovem desamparada, também reflete características da imagem de mulher ideal e/ou da mulher raiz do mal. É válido ressaltar que essas imagens arquetípicas diferem de estereótipos, uma vez que elas provém de vivências coletivas universais, as encontramos em diferentes culturas, com diferentes nomenclaturas, mas a ideia de submissão e/ou perigo que elas representam seguem intactas; já os estereótipos são ideias cristalizadas a partir das representações sociais de um determinado imaginário em uma determinada sociedade.

Apesar das imagens arquetípicas não serem estereótipos, elas costumam ser interpretadas como tal, já que a partir delas podem surgir ideias que colocam o gênero feminino em um lugar de estereotipização. Um exemplo disso são os seguintes estereótipos associados ao feminino: mulheres são muito emotivas, por isso postos de liderança devem ser ocupados pelos homens, já que são seres mais racionais; mulheres são maternais e mais cuidadosas, por isso devem se ocupar de trabalhos relacionados ao cuidado e à educação;

mulheres sonham em casar e ter filhos, quando não compartilham desse desejo, elas são julgadas e sofrem pressão social para mudar de opinião; mulheres não são habilidosas na direção de veículos, já que seu espaço de direito não é a rua, mas o lar, a cozinha. Dessas ideias surgem os clichês machistas: “mulher no volante, perigo constante”, “lugar de mulher é pilotando fogão”, “onde há galo não canta galinha” etc. Nesses clichês, encontramos falas que refletem a dicotomia Ave-Eva como em “ele se diverte com as erradas, enquanto não acha a correta”, onde a imagem arquetípica de Maria constitui as características da mulher tida como correta, a eleita para ser esposa, e a imagem arquetípica de Eva, a eleita para os prazeres, constitui a imagem das mulheres consideradas erradas.

É necessário destacarmos a importância de Gertrudis Gómez de Avellaneda e Maria Firmina dos Reis como vozes autorais femininas que utilizaram o fazer literário para expor realidades marginalizadas pelo sistema patriarcal-escravocrata. A partir de uma perspectiva contra-hegemônica, as autoras, utilizando as imagens projetadas pelo imaginário patriarcal, conseguem descrever e dar espaço de fala, ainda que muitas vezes de maneira implícita, para as vivências das mulheres oitocentistas. Diferente da literatura de autoria masculina oitocentista, que quase sempre nos conta a história desde uma única perspectiva, a do homem branco, a literatura de autoria feminina abre espaço para as vozes que estão à margem e o faz com um olhar crítico e de denúncia.

Nesse contexto, a literatura de autoria feminina se mostra como uma literatura paralela à literatura culta de autoria masculina, por isso ela foi situada fora do sistema literário junto com outras literaturas consideradas marginais. Como observou Cornejo Polar (1989), o sistema literário latino-americano é heteróclito, mas a historiografia literária tenta convertê-lo em homogêneo. Como destaca o autor, é necessário reconhecermos a diversidade do sistema literário latino-americano, já que ele é formado por um conjunto de diferentes sistemas e cada sistema apresenta uma história própria que se relaciona com a de outro sistema (Polar, 1989). Portanto, em uma espécie de dialogismo semiótico, esses sistemas literários se correlacionam, e somente quando olhamos para a formação dessas relações que é possível compreendermos o sistema como um todo, não apenas uma perspectiva única sobre nossa formação literária e cultural.

Ao refletir sobre o perigo de uma história única, Chimamanda Ngozi Adichie diz que a consequência dessa história é que “ela rouba a dignidade das pessoas. Torna difícil o reconhecimento da nossa humanidade em comum. Enfatiza como somos diferentes, e não como somos parecidos” (Adichie, 2019, p. 27-28). Esse também é o perigo de uma literatura única, pois quando nos deparamos com a soberania de uma literatura tida como homogênea

em uma sociedade tão diversificada como a latino-americana, vemos que há uma tentativa de silenciamento de outras vozes, de outros olhares, de outras culturas consideradas minoritárias por não seguir a perspectiva dominante.

Quando as vozes hegemônicas de uma sociedade interferem no acesso e na recepção a diferentes tipos de produção cultural, nega-se aos membros dessa sociedade a possibilidade de se organizar enquanto indivíduos pertencentes a um grupo social heterogêneo, o que limita o exercício da empatia e da alteridade, de reconhecer no outro um ente dotado de sonhos, medos e humanidade e, sobretudo, um ente digno de respeito.

Ao lermos obras como *Sab* e *Úrsula*, desde uma perspectiva de intersecção entre seus enredos, nos conectamos com a nossa ancestralidade cultural, com a nossa identidade latino-americana, tão pouco reconhecida por nós brasileiros. Apesar de termos um cenário de formação cultural tão heteróclito, com a contribuição de diferentes povos, ainda são muitos os pontos que nos aproximam. A história sociocultural do Brasil e dos países americanos colonizados pelos espanhóis se entrecruza, mas, apesar disso, persiste um apagamento da nossa consciência enquanto povo brasileiro de que somos latino-americanos. Os idiomas nos separam, não obstante nossa ancestralidade cultural nos une é preciso abrirmos espaço para essa reflexão, pois somos mais parecidos que diferentes.

A literatura, enquanto texto artístico que coordena palavras e ideias, através da “organização da palavra comunica-se ao nosso espírito e o leva, primeiro, a se organizar; em seguida, a organizar o mundo” (Candido, 2004, p. 177). Para que o público leitor organize seu mundo através do poder humanizador da literatura é necessário uma oferta diversificada e possibilidades reais de acesso a essas obras. Como expõe Chimamanda Ngozi Adichie (2019, p. 32): “As histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar”. Gertrudis e Firmina ao abordar a realidade das mulheres oitocentistas humanizam, e, ainda que de maneira incipiente, empoderam a voz feminina ao, explícita ou implicitamente, denunciar a condição das mulheres de sua época. Essas autoras expõem a vivência feminina, seus medos, anseios e preocupações, além disso, ousam construir um enredo abolicionista, dando espaço de fala a personagens escravizados, denunciando a mazela da escravidão dos povos africanos.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho foi possível analisar as intrínsecas relações que permeiam a constituição de uma produção cultural como a literatura e assim comprovar a remanescência do imaginário medieval no que diz respeito às imagens associadas às mulheres na centúria oitocentista através dos romances *Sab* e *Úrsula*. Fica evidente que analisar uma obra literária desde a perspectiva da Teoria da Residualidade nos permite realizar uma ampla abordagem das camadas que se somam para constituir a interpretação dos resíduos. Desse modo, foi possível constatar que as imagens arquetípicas de donzela/anjo do lar, órfã e mulher fatal carregam o motivo primordial, o da mulher submissa e da mulher pecadora que, para a cultura cristã ocidental começa a ser disseminada durante a baixa Idade Média por meio da ascensão dicotômica das imagens de Eva e de Maria promovidas pelo clero e aristocracia medieval.

O arquétipo enquanto motivo é algo universal, fato que torna possível sua identificação em outros períodos e culturas como um elemento residual. A imagem arquetípica que se constitui a partir da essência desse motivo é materializada de acordo com as condições histórico-sociais de cada período, ou seja, o arquetípico fornece a estrutura, a imagem arquetípica, por sua vez, assume a forma. Desse modo, como vimos por meio da análise de *Sab* e *Úrsula*, o que prevalece de um tempo em outro, de uma cultura em outra, é o motivo da mulher submissa, a exemplo de Maria, e da mulher tentadora, a exemplo de Eva, que ganha forma, no século XIX, nas imagens arquetípicas de donzela/anjo do lar, órfã e mulher fatal.

Nesse contexto, a Teoria da Residualidade, atrelada à perspectiva cultural da semiótica da cultura, à contextualização dos dados antropológicos sobre a mulher no medievo, à interpretação dos dados míticos do mito de Eva e à teoria arquetípica de Jung (2000, 2014, 2016), nos permitiu constatar, na cultura e na literatura oitocentista, a presença de resíduos do imaginário medieval sobre o feminino nas imagens arquetípicas citadas. Ademais, por meio da perspectiva da autoria feminina, vemos que essas imagens assumem um caráter transgressor em sua representação, evidenciando o posicionamento crítico das autoras diante da condição da mulher na centúria oitocentista.

Nesse sentido, a análise das imagens arquetípicas do feminino oportuniza para nós professores de literatura brasileira/portuguesa e/ou espanhola/hispanoamericana, uma nova perspectiva de abordagem sobre as personagens femininas do período romântico, as quais, geralmente, são interpretadas como simples imagens estereotipadas. Essa investigação demonstra que é necessário desvendarmos as camadas interpretativas por detrás dessas

imagens para entender que elas estão alicerçadas em nossa memória coletiva por meio de uma mentalidade sobre o feminino. Essa mentalidade alicerça a formação de um imaginário coletivo e encontra ao longo do tempo, através das imagens arquetípicas, formas de remanescer em uma determinada contemporaneidade.

Portanto, ao entender como se constitui o processo de remanescência dessas imagens é possível elaborar estratégias pedagógicas que fomentem a sua desmistificação e o combate à discriminação e à violência de gênero, principalmente no âmbito do ensino básico, em especial para o alunado do Ensino Médio. Recorrer a análise das imagens arquetípicas em obras literárias pode ser uma ferramenta que desperte o interesse dos discentes, já que essas imagens estão presentes nos mais diversos produtos culturais, novelas, filmes, séries, letras de músicas, jogos de computador, revistas em quadrinhos etc, o que possibilita o diálogo intersemiótico com outros textos culturais. A literatura, nesse contexto, pode ser uma porta de acesso para reflexões mais profundas sobre a formação cultural latino-americana.

Seria impossível compreender a presença desse imaginário sem compreendermos que ele é resultante dos processos de hibridização, endoculturação e cristalização que toda a América Latina vivenciou no período da conquista de suas terras. A remanescência desse imaginário medieval através das imagens arquetípicas contribui para a condição de subalternidade da mulher tanto no século XIX como na contemporaneidade, já que as representações do feminino encontradas em *Sab* e *Úrsula* ainda repercutem em nossa atualidade. Olhar para essas obras e suas imagens arquetípicas desde uma perspectiva residual torna possível a compreensão de que as visões sobre o feminino possuem um arraigado material cultural fruto de um imaginário coletivo.

No universo da literatura oitocentista, constata-se que a escrita feminina lança um olhar próprio de mulher sobre as mazelas de suas sociedades, iluminando realidades até então oprimidas e silenciadas pela força estrutural do patriarcado escravocrata. Ao abordar a condição da mulher e do escravizado, os enredos criados por Gertrudis e Firmina trazem à baila importantes reflexões para a compreensão da formação cultural dos povos latino-americanos. Quando olham e dão espaço de fala para os seres marginalizados de sua época, Gertrudis Gómez de Avellaneda e Maria Firmina dos Reis antecipam, de maneira incipiente, a perspectiva crítica dos problemas sociais que viria a ser focalizada durante o Realismo e o Naturalismo a partir da segunda metade do século XIX. Essas autoras trazem para o contexto da produção romântica um olhar crítico e de denúncia de uma realidade social até então omitida pela elite intelectual responsável pela produção cultural cubana e brasileira, demarcando um posicionamento político diante da condição social de suas respectivas

sociedades.

Para terminar, cabe destacar que olhar para a composição de autoria feminina oitocentista, olhando-a enquanto material cultural que se alimenta e que também refrata o inconsciente coletivo, torna possível vislumbrarmos o incessante diálogo das vozes que constituem o nosso imaginário sociocultural, ao mesmo tempo em que propicia o reconhecimento das silenciosas camadas que alicerçam nossas ideologias predominantes.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Tradução de Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ADLER, Dilercy Aragão. Maria Firmina dos Reis: uma maranhense. In: DUARTE, Constança de Lima; TOLENTINO, Luana; BARBOSA, Maria Lúcia; COELHO, Maria do Socorro Vieira. (Orgs). **Maria Firmina dos Reis**: faces de uma precursora. Rio de Janeiro: Malê, 2018, p. 81-101.

ALBORG, Juan Luis. **Historia de la literatura española**: Edad Media y Renacimiento. Madrid: Editorial Gredos, 1970. p. 897-908.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. **Eles e Elas**: crônicas da belle époque carioca de Júlia Lopes de Almeida. Nadilza Martins de Barros Moreira (Org.). 3. ed. João Pessoa: Editora UFPB, 2015.

ANAZ, Sílvio Antonio Luiz. Teoria dos arquétipos e construção de personagens em filmes e séries. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, [S. l.], v. 47, n. 54, p. 251-270, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/159964>. Acesso em 27 out. 2022.

ANDRETA, Bárbara Loureiro. **Visões da escravidão na América Latina**: “Sab” e “Úrsula”. 2016. 152 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Artes e Letras. Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2016.

ARRÓLIGA, Cony; GARCÍA, Lidia. La mujer como suprema tentadora en la exégesis y la espiritualidade de dominación patriarcal. **Centro Ignaciano de Centroamérica**, 1992.

AURELL, Jaime. El nuevo medievalismo y la interpretación de los textos históricos. *Hispania*, [S. l.], v. 66, n. 224, p. 809–832, 2006. Disponível em: <https://hispania.revistas.csic.es/index.php/hispania/article/view/21>. Acesso em: 27 mar. 2024.

AYALA ARACIL, M^a Ángeles. **Breve biografía de Gertrudis Gómez de Avellaneda**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. Disponível em: https://www.cervantesvirtual.com/portales/gertrudis_gomez_de_avellaneda/biografia/. Acesso em: 25 jan. 2024.

BORNAY, Erika. **Las hijas de Lilith**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BROCHADO, Cláudia Costa. Mulheres escritoras e a construção de uma outra genealogia: Isabel de Villena, escritora ibérica do séc. IV. In: **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**, São Paulo, julho de 2001. p. 1-9. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308186236_ARQUIVO_Anpuh2011texto_completorevisadoemjunhoenviadox2.pdf. Acesso em 31 jan. 2024.

CABAL, Graciela Beatriz. **Mujer y literatura**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010. Disponível em:

<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/mujer-y-literatura--0/html/86c476f2-66a0-4364-9103-51aaa68db73c.html>. Acesso em: 22 fev. 2024.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. **Vários Escritos**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul/São Paulo: Duas Cidades, 2004. p. 169-191.

CAPELÃO, André. **Tratado do amor cortês**. Introdução, tradução do latim e notas de Claude Buridant; Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019.

CARDOSO, João Batista. Hibridismo cultural na América Latina. **Itinerários** – Revista de Literatura, Araraquara, n. 27, p. 79-90, jul./dez. 2008. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/1127>. Acesso em 24 fev. 2024.

CARVALHO, Ligia Cristina; CRACCO, Rodrigo Bianchini. Relações de poder e dominação: a representação da mulher pelo discurso religioso. In: RODRIGUES, Marinete Aparecida Zacarias; VIEIRA, Luciana Branco. (Orgs.). **Mulheres na história da América Latina**: passado, presente. Curitiba: CRV, 2020. p. 87-100.

CASANOVA, Eudaldo; LARUMBE, M^a Ángeles. **La serpiente vencida**: sobre los orígenes de la misoginia en lo sobrenatural. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005. Disponível em: <https://zaguan.unizar.es/record/88342/files/BOOK-2020-012.pdf>. 28 mar. 2024.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes do fazer. Petrópolis: Vozes, 2008.

CORNEJO POLAR, Antonio. Los sistemas literarios como categorías históricas, elementos para una discusión latinoamericana. **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, ano 15, n. 29, p. 19-25, 1989.

DABAT, Christine Rufino. “Mas onde estão as neves de outrora?” Notas bibliográficas sobre a condição das mulheres no tempo das catedrais. **Cadernos de História**: Revista do Departamento de História da Universidade Federal de Pernambuco, v. 1, n. 1, p. 21-57, 2002. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/cadernosdehistoriaufpe/article/view/110078>. Acesso em: 03 mar. 2024.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias e conversas de mulher**. São Paulo: Planeta, 2014.

DEL PRIORE, Mary **Sobreviventes e guerreiras**: uma breve história da mulher no Brasil de 1500 a 2000. São Paulo: Planeta, 2020.

DON JUAN MANUEL. **El Conde Lucanor**. Edição e versão atualizada de Juan Vicedo. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004. Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc280k8>. Acesso em 01 mar. 2024.

DORNELES, Vanderlei. Mito e Acontecimento: As relações entre mitologia e história nas teorias de Eliade e Girard. **Estudos Teológicos**. v. 58, n. 1, p. 180–194, jun./jan. 2018. Disponível em: <http://revistas.est.edu.br/index.php/ET/article/view/488> . Acesso em: 28 jan. 2024.

DUARTE, Eduardo de Assis. Maria Firmina, mulher do seu tempo e do seu país (cronologia). *In*: REIS, Maria Firmina. **Úrsula**: romance, “A escrava”: conto. 7. ed. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2018a, p. 9-22.

DUARTE, Eduardo de Assis. Úrsula e a desconstrução da razão negra ocidental (posfácio). *In*: REIS, Maria Firmina. **Úrsula**: romance; “A escrava”: conto. 7. ed. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2018b, p. 209-236.

DUBY, Georges. Eva e os Padres. *In*: DUBY, Georges. **Damas do século XII**. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2013a.

DUBY, Georges. Heloísa, Isolda e outras damas no século XII. *In*: DUBY, Georges. **Damas do século XII**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 2013b.

DUBY, Georges. **Idade média, idade dos homens**: do amor e outros ensaios. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

EAGLETON, Terry. **Como ler literatura**. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2021.

ELIADE, MIRCEA. **Mito e Realidade**. Tradução de Pola Civelli. 6. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.

FACINA, Adriana. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Contexto, 2022.

FRANCO, JÚNIOR. Hilário. **A Idade Média, nascimento do ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

FRANCO, JÚNIOR. Hilário. O fogo de Prometeu e o escudo de Perseu: reflexões sobre imaginário e mentalidade. *In*: FRANCO, JÚNIOR. Hilário. **Os Três Dedos de Adão**: Ensaios de Mitologia Medieval. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010a. p. 49-91.

FRANCO, JÚNIOR. Hilário. Cristianismo Medieval e mitologia: reflexões sobre um problema historiográfico. *In*: FRANCO, JÚNIOR. Hilário. **A Eva Barbada**: Ensaios de Mitologia Medieval. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010b. p. 41-64.

GENETTE, Gérard. **Umbrales**. Tradução de Susana Lage. México: Siglo Veintiuno Editores, 2001.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: La literatura en segundo grado. Tradução de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.

GIRARD, René. **O bode expiatório**. Tradução de Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2004.

GOMES, Laurentino. **Escravidão**: do primeiro leilão de cativos em Portugal à morte de Zumbi dos Palmares. v. 1. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019.

GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis. **Autobiografía y cartas (hasta ahora inéditas) de la ilustre poetisa Gertrudis Gómez de Avellaneda**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000a. Disponível em:
<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcbc3w7>. Acesso em 25 mar. 2024.

GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis. **Sab**: por la señorita Gertrudis Gómez de Avellaneda. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000b. Disponível em:
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcbg2m1>. Acesso em: 16 fev. 2024.

GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis. Apuntes biográficos de la Sra. Condesa de Merlin. In: Condesa de Merlin. **Viaje a La Habana**. Madrid: Imprenta de la Sociedad Literaria y Tipografica, 1844. p. V-XVI. Disponível em:
https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7826963/mod_resource/content/1/Condesa%20de%20Merlin%20Cartas%20desde%20La%20Habana.pdf. 25 mar. 2024.

GRUZINSKI, Serge. Os mundos misturados da monarquia católica e outras *connected histories*. **Topoi**, Rio de Janeiro, mar. 2001, p. 175-195. Disponível em:
<https://www.scielo.br/j/topoi/a/SyxTynYw6ZqO6cOXYvyYYBj/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 11 jan. 2024.

GUARDIA, Sara Beatriz. Literatura e escrita feminina na América Latina. **Anuário de Literatura**, [S. l.], v. 18, p. 15-44, 2013. Disponível em:
<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18nesp1p15>. Acesso em: 16 fev. 2024.

GUERRA, Lucía. Estrategias femeninas en la elaboración del sujeto romántico en la obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda. **Revista Iberoamericana**, n. 51, p. 707-722, dez. 1985. Disponível em:
<https://www.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/10.5195/reviberoamer.1985.4094>. Acesso em: 21 abr. 2024.

HUIZINGA, Johan. **O outono da Idade Média**: um estudo sobre as formas de vida, pensamento e arte dos séculos XIV e XV na França e nos países baixos. Tradução de Nelson Lellis. Londrina: Livrarias Família Cristã, 2021.

JESUS, Santa Teresa de. **O castelo interior ou Moradas**. Tradução das Carmelitas Descalças do Convento Santa Teresa do Rio de Janeiro, segundo a edição crítica de Frei Silvério de Santa Teresa. São Paulo: Paulus, 1981.

JUNG, Carl Gustave. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução de Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.

JUNG, Carl Gustave. **Psicologia do inconsciente**. Tradução de Maria Luíza Appy. Petrópolis: Vozes, 2014.

JUNG, Carl Gustave. **O homem e seus símbolos**. Tradução de Maria Lúcia Pinho. 3. ed., Rio de Janeiro: Harper Collins, 2016.

LEITÃO, Mary Nascimento da Silva. **Representações femininas residuais na lírica de Vinícius de Moraes**. 2013. 178f. — Dissertação (Mestrado) — Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Letras, Fortaleza (CE), 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/8088>. Acesso em 16 fev. 2024.

LE GOFF, Jacques. **Uma longa Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

LEMOS, Cleide. **Apresentação**. In: LOPES, Júlia Almeida. *Ânsia eterna*. Brasília: Senado Federal, 2019. p. 7-15. Disponível em: https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/580577/Ansia_Eterna_2ed.pdf?%20sequence=6&isAllowed=y. Acesso em: 24 abr. 2024.

LIMA, Maria Graciele de. **Uma inquieta escritura**: estudo e tradução de *Exclamaciones e Vejamen* de Teresa d'Ávila. 2018. 203f. — Tese (Doutorado) — Universidade Federal da Paraíba, Programa de Pós-graduação em Letras, João Pessoa (PB), 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/16853>. Acesso em 03 mar. 2024.

LINHARES, Juliana. Marcela Temer: bela, recatada e “do lar”. **Veja**, 16 abr. 2016. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar>. Acesso em 09 abr. 2024.

LÓPEZ, Juan Ignacio Jurado Centurión. Por outro imaginário medieval: nos bastidores da literatura (um olhar desde o novo medievalismo). **Revista Graphos**, v. 22, n.3, p. 197-215, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/54126>. Acesso em: 15 jan. 2024.

MACEDO, José Rivair. **A mulher na Idade Média**. Rio de Janeiro: Contexto, 2002.

MACHADO, Irene. **Escola de Semiótica**: A Experiência de Tártu-Moscou para o Estudo da Cultura. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

MACHADO, Irene. Cultura em campo semiótico. **Revista USP**, [S. l.], n. 86, p. 157-166, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13822>. Acesso em: 18 jan. 2024.

MARTÍNEZ DE TOLEDO, Alfonso. *Arcipreste de Talavera o Corbacho*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004. Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccj8b1>. Acesso em 12 fev. 2024.

MELENTÍNSKI, Eleazar Mosséievitch. **Os Arquétipos Literários**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardine, Homero Freitas de Andrade e Arlete Cavaliere. Cotia: Ateliê Editorial, 2019.

MENDES, Melissa Rosa Teixeira. História, literatura e gênero: possíveis usos a partir de Úrsula, de Maria Firmina dos Reis. **Revista Escritas**, [S. l.], v. 5, n. 2, 2013. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/escritas/article/view/1416/8209>. Acesso em: 23 mar. 2024.

MERUJE, Márcio; ROSA, José Maria Silva. Sacrifício, rivalidade mimética e “bode

expiatório” em R. Girard. **Griot: Revista de Filosofia**, v. 8, n. 2, p. 151–174, 2013. Disponível em: <https://www3.ufrb.edu.br/seer/index.php/griot/article/view/562/281>. Acesso em: 26 jan. 2024.

MONZÓN PERTEJO, Elena. La evolución de la imagen conceptual de María Magdalena. In: ZAFRA MOLINA, Rafael; AZANZA LÓPEZ, José Javier. (Coord.). **Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto**. Pamplona: Sociedad Española de Emblemática -Universidad de Navarra, 2011. p. 529-540. Disponível em: https://www.studiolum.com/congreso/anejos_imago/anejos-1/Monzon_Pertejo_Elena_La_evolucion_de_la_imagen_conceptual_de_Maria_Magdalena.pdf. Acesso em 26 fev. 2024.

MOREIRA, Nadilza Martins de Barros. A angústia da criação na autoria feminina, uma questão atual? In: SCHNEIDER, Liane; Moreira, Nadilza Martins Moreira de Barros. (Orgs.). **Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora**. 2. ed. João Pessoa: Editora do CCTA, 2020. Disponível em: <https://www.ufpb.br/editoraccta/contents/titulos/letras-1/mulheres-no-mundo-etnia-marginalidade-e-diaspora-2a-edicao/vol-05-mulheres-no-mundo-final.pdf>. Acesso em 06 abr. 2024.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Uma Pioneira: Maria Firmina dos Reis. **Muitas Vozes**, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 247–260, 2013. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/muitasvozes/article/view/6400>. Acesso em: 25 fev. 2024.

ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del azúcar y el tabaco**. Biblioteca Ayacucho: Caracas, 1987.

PASTOR, Beatriz. **Discurso narrativo de la conquista: mitificación y emergencia**. Hanover: Ediciones del Norte, 1988.

PASTOR, Brígida. “El ángel del hogar”: Imaginario patriarcal y subjetividad femenina en *Dos mujeres*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda. **Revista de Estudios Hispánicos**, [S. l.], v. 30, n. 2, p. 19-32, 2003. Disponível em: <http://smjegupr.net/newsite/wp-content/uploads/2020/03/3.-El-ngel-del-Hogar-Imaginario-patriarcal-y-la-subjetividad-femenina-en-Dos-mujeres-de-Gertrudis-Gomez-de-Avellaneda-por-Brigida-Pastor.pdf>. Acesso em 22 mar. 2024.

PASTOR, Brígida. El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda: identidad femenina y otredad. **Cuadernos de América sin Nombre**. n. 6. Valencia: Universidad de Alicante, 2002.

PASTOR, Brígida. Progreso y conflicto en la mujer escritora de la Cuba del siglo XIX: La ansiedad de autoría. **Revista Brasileira do Caribe [S.l.]**, v. XII, n. 23, jul./dez. 2011. p. 43-63, 2011. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=159121725003>. Acesso em: 23 mar. 2024.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução de Angela M. S. Côrrea. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2019.

POEMA DEL CID. **Texto modernizado del Cantar de Mio Cid**. RIAÑO RODRÍGUEZ, Timoteo; GUTIÉRREZ AJA, M^a. Carmen. (Ed.). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007. Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqf960>. Acesso em 15 fev. 2024.

PONTES, Roberto. Lindes disciplinares da Teoria da Residualidade. **Decifrar**, ano 7, n. 14, p. 11-20, jul./dez. 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufam.edu.br/index.php/Decifrar/article/view/7555>. Acesso em: 04 fev. 2022.

PONTES, Roberto. A propósito dos conceitos fundamentais da Teoria da Residualidade. In: PONTES; MARTINS; CERQUEIRA; NASCIMENTO. (Orgs.). **Residualidade e Intertemporalidade**. Curitiba: CRV, 2017. p. 13-18.

POWER, Eileen. **Mujeres Medievales**. Tradução de Carlos Graves. Madrid: Ediciones Encuentro, 1979.

RAMA, Ángel. Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana. **Revista de Literatura Iberoamericana**. Maracaibo, Venezuela, Universidad de Zulia, Escuela de Letras, n. 5, p. 203-233, abr. 1974.

RAMA, Ángel. **Transculturación narrativa en América Latina**. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.

REIS, Maria Firmina. **Úrsula**: romance; “A escrava”: conto. 7. ed. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2018.

REXACH, Rosario. La Avellaneda como escritora romántica. **Anales de Literatura Hispanoamericana**, v. 2, p. 241-254, 1 ene.1973. Disponível em: <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI7374110241A>. Acesso em: 27 mar. 2024.

RUBIO VELA, Agustín. Infancia y marginación. En torno a las instituciones trecentistas valencianas para el socorro de los huérfanos. In: **Revista d'història medieval**, n. 1, p. 111-153, 1990. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/71014081.pdf>. Acesso em 02. fev. 2024.

RUCQUOI, Adeline. La mujer medieval. **Cuadernos de Historia** 16. n. 12. Información e Historia. Madrid: S.L, 1995.

RUIZ, Juan. **El Libro de Buen Amor**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc89140>. Acesso em: 06 fev. 2024.

SANTOS, Ana Beatriz Esser. A querela do Roman de la Rose e a identidade feminina: o ‘ser mulher’ em Christine de Pizan. In: **XVII Encontro de História da Anpuh-Rio**, 2016, Nova Iguaçu. Anais XVII Encontro de História da Anpuh-Rio, 2016. Disponível em: http://www.encontro2016.rj.anpuh.org/resources/anais/42/1465513117_ARQUIVO_AnpuhAnaEsser.pdf. Acesso em 14 abr. 2024.

SERRA, María Verónica. Condición femenina y orden sexual en el *Libro de los enxemplos del Conde Lucanor e de Patronio* (La mujer - Eva y la mujer - María). **Espéculo**: Revista de Estudios Literarios, n. 33, 2006. Disponível em: <https://biblioteca.org.ar/libros/150744.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2024.

SERRANO, Pilar Vicente. Prólogo. In: CASANOVA, Eudaldo; LARUMBE, M^a Ángeles. **La**

serpiente vencida: sobre los orígenes de la misoginia en lo sobrenatural. Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza, 2005. p. 9-12. Disponível em: <https://zaguan.unizar.es/record/88342/files/BOOK-2020-012.pdf>. Acesso em 28 mar. 2024.

SILVA, Cássia Alves da. A Teoria da Residualidade e sua sistematização. In: PONTES, Roberto *et al.* (Orgs.). **Todas as idades são contemporâneas**: estudos de residualidade literária e cultural. Macapá: UNIFAP, 2019.

SILVA, Evandro Lins e. **A defesa tem a palavra**. 4. ed., Rio de Janeiro: Booklink, 2011.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de conceitos históricos**. 2. ed., São Paulo: Contexto, 2009.

SILVA, Régia Agostinho da. Por uma outra leitura de Adelaide do romance *Úrsula* de Maria Firmina dos Reis. **Revista Firminas**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 96-105, jan./jul. 2021.

Disponível em:

<https://mariafirmina.org.br/por-uma-outra-leitura-de-adelaide-do-romance-ursula-de-maria-firmina-dos-reis-regia-silva/>. Acesso em: 25 abr. 2024.

SOARES, Jéssica Thais Loiola; PONTES, Roberto. A teoria da residualidade como abordagem literária: uma breve análise de Marília de Dirceu. **Revista Entrelaces**, Fortaleza, ano 3, n. 1, p. 47-54, jul. 2013. Disponível em:

https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/23223/1/2013_art_jtlsoaresrpontes.pdf. Acesso em: 3 fev. 2024.

SOARES, Jéssica Thais Loiola. **Resíduos do amor medieval em Marília de Dirceu, de Tomás Antônio Gonzaga**. 2015. 148f. — Dissertação (Mestrado) — Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Letras, Fortaleza (CE), 2015. Disponível em:

https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/15779/1/2015_dis_jtlsoares.pdf. Acesso em: 4 fev. 2024.

SOMMER, Doris. **Ficciones fundacionales**: las novelas nacionales de América Latina. Tradução de José Leandro Urbina e Angela Pérez. Bogotá: Ediciones Fondo de Cultura Económica, 2004.

TELLES, Norma. Rebeldes, escritoras, abolicionistas. **Revista de História**, São Paulo, n. 120, p. 73-83, jan/jul. 1989. Disponível em:

<https://revhistoria2.webhostusp.sti.usp.br/wp-content/uploads/revistas/120/a05n120.pdf>. Acesso em 09 jan. 2024.

TELLES, Norma. Sonhos e iluminações das mulheres loucas da literatura. In:

ESCRITA - Revista de Literatura. Rio de Janeiro, Ano XIII, n. 39, 1988. Disponível em: <https://www.normatelles.com.br/mulheresloucas>. Acesso em: 10 jan. 2024.

TOLEDO, Rilza Rodrigues. *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis: arma de combate marcando a presença da mulher escritora na Literatura Brasileira. In: DUARTE, Constancia de Lima; TOLENTINO, Luana; BARBOSA, Maria Lúcia; COELHO, Maria do Socorro Vieira. (Orgs.). **Maria Firmina dos Reis**: faces de uma precursora. Rio de Janeiro: Malê, 2018, p. 143-155.

TOLEDO, Marleine Paula Marcondes e Ferreira de. A história real da mulher na Idade Média.

Revista de Estudos **Universitários - REU**, Sorocaba, SP, v. 27, n. 1, p. 23-29, jun. 2001. Disponível em: <https://periodicos.uniso.br/reu/article/view/5114>. Acesso em: 3 mar. 2024.

TORRES, José William Craveiro; PONTES, Roberto. Resíduos clássicos no Rito Iniciático do Cavaleiro Medieval. In: MONGELLI, Lênia Márcia. (Org.). **De cavaleiros e Cavalarias. Por terras de Europa e Américas**. São Paulo: Humanitas, 2012. p. 233-246. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/19590>. Acesso em: 21 jan. 2024.

TROCH, Lieve. Mística Feminina na Idade Média: historiografia feminista e descolonização das paisagens medievais. In: **Revista Graphos**. Revista da Pós-graduação em Letras da UFPB, v.15, n.1, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/16324/9352>. Acesso em: 01 abr. 2024.

VALLE-INCLÁN, Ramón. **La Cara de Dios**. Madrid: Taurus, 1972.

VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkolva Américo. São Paulo: Editora 34, 2017.

WALTHAUS, Rina. **Entre Diana y venus**: Mujeres castas y mujeres fatales en el teatro de Juan de la Cueva y Cristóbal de Virués. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015. Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc059f7>. Acesso em: 11 fev. 2024.

WILLIAMS, Raymond. Dominante, Residual e Emergente. In: WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. p. 124-129.

WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Tradução de Denise Bottmann. L&PM Pocket: Porto Alegre, 2012.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Bia Nunes de Souza e Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

WOOLF, Virginia. **Mulheres e ficção**. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.

ZIN, Rafael Balseiro. **Maria Firmina dos Reis**: a trajetória intelectual de uma escritora afrodescendente no Brasil oitocentista. 2016. 100 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/19479/2/Rafael%20Balseiro%20Zin.pdf>. Acesso em: 24 abr. 2021.

ZORRILLA, José. **Hojas traspapeladas de los Recuerdos del tiempo viejo**: tomo III. Madrid: Eduardo Mengíbar, 1882.

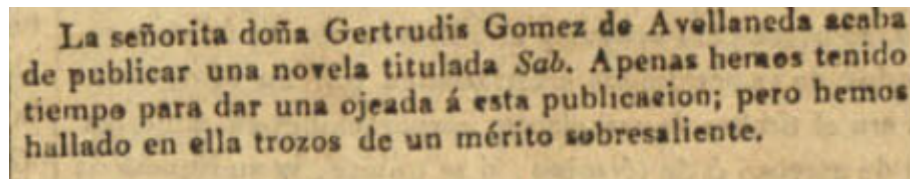
ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ANEXO A

Informações extras sobre as autoras e suas obras

Gertrudis Gómez de Avellaneda:

- Anúncio da publicação de *Sab*, no jornal madrilenho “El Corresponsal”, 13/12/1841. Disponível em: <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=81a8cd6b-9a8d-4450-aa0d-9387cf30bf6a&page=4>. Acesso em 24 jul. 2024.



“A senhorita dona Gertrudis Gómez de Avellaneda acaba de publicar um romance intitulado *Sab*. Mal tivemos tempo para dar uma olhada a esta publicação; mas encontramos nela resquícios de um grande valor” (Tradução própria).

- O “Portal Gertrudis Gómez de Avellaneda”, da Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, reúne biografia, obras e estudos sobre a autora e sua produção literária. Disponível em: https://www.cervantesvirtual.com/portales/gertrudis_gomez_de_avellaneda/presentacion/. Acesso em: 22 jul. 2024.
- La Real Academia de la Historia de España disponibiliza em seu site a biografia da autora. Disponível em: <https://dbe.rah.es/biografias/10898/gertrudis-gomez-de-avellaneda>. Acesso em: 24 jul. 2024.
- Em 2014, ano do bicentenário do nascimento de Gertrudis, a Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), localizada na cidade de Madri, disponibilizou o documentário “Gertrudis Gómez de Avellaneda: La eterna romántica”. Disponível em: <https://canal.uned.es/video/5a6f9832b111faa378b457c>. Acesso em 29 jul. 2024.
- No primeiro semestre de 2024, a Editora Pinard publicou a primeira tradução de *Sab* no Brasil, a obra foi traduzida por Ellen Maria Vasconcellos:



Imagem extraída do site da Editora Pinard: <https://www.pinard.com.br/product-page/sab>. Acesso em: 24 jul. 2024.

Maria Firmina dos Reis:

- Anúncio do romance *Úrsula*, publicado no jornal maranhense “A Imprensa”, 16/05/1860. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=035156&pagfis=1060>. Acesso em 24 jul. 2024.



“Esta obra, digna de ser lida, não só pela singeleza e elegância com que é escripta, como por ser a estreia de uma talentosa maranhense, merece toda a protecção publica para animar a sua modesta authora afim de continuar a dar-nos provas de seu bello talento. Assigna-se nesta typographia” (Sic).

- Anúncio do romance *Úrsula*, publicado no jornal maranhense “A Imprensa”, 01/08/1860. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=035156&pagfis=1064>. Acesso em 24 jul. 2024



“Vende-se nesta TYPOGRAPHIA este excelente ROMANCE, que deve ser lido pelos corações sencíveis e bem ormadados e por aquelles que souberem proteger as lettras patrias” (Sic).

- O portal da Literatura Afro-Brasileira (Literafro), do curso de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, reúne biografia, artigos sobre a autora e sua obra e textos literários de Maria Firmina. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/autoras/322-maria-firmina-dos-reis>. Acesso em 24 jul. 2024.
- O Memorial Maria Firmina dos Reis reúne um vasto acervo crítico, biográfico e de obras de Maria Firmina. Disponível em: <https://mariafirmina.org.br/>. Acesso em 24 jul. 2024.
- Em 2019, a compositora, cantora, instrumentista, poeta-escritora e produtora cultural paraibana Socorro Lira lançou o CD “Cantos à Beira-mar”, no qual musicou poemas extraídos do livro de poesia de Maria Firmina, de mesmo título do CD. Disponível em: https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_kr1MV2dtRUjpEBToI91UAeSMSzohRZ6Oo&si=WMz6n0ub0uVGUKjI. Acesso em 24 jul. 2024.
- A Revista Firminas publicou, em 2021, uma edição comemorativa de 162 anos do romance *Úrsula*. A edição é composta por 13 seções e apresenta artigos, ensaios, entrevistas, relatos, traduções, narrativas literárias, poesia e conteúdo multimídia. Disponível em: <https://mariafirmina.org.br/wp-content/uploads/2021/03/revista-firminas-01-10-03-2021.pdf>. Acesso em 24 jul. 2024.
- Em 2022, a maior feira literária brasileira, a Feira Literária de Paraty (FLIP), teve Maria Firmina como uma das homenageadas. No site da feira constam as seguintes palavras: “Inspirada pelo desejo de ver o invisível, a Flip homenageia Maria Firmina dos Reis. O legado da autora é o de uma insistente vigilância sobre os valores humanos, capaz de situar, no centro do debate contemporâneo, a educação e a imaginação, mas também a educação para a imaginação. Trata-se de visibilizar quem trabalha pela palavra e por um ambiente cultural e educacional mais acolhedor, seja nas margens ou nos centros econômicos do país. As personagens e narrativas memoráveis de Maria Firmina têm inspirado coletivos de leitura, professoras e autoras contemporâneas com sua linguagem, imagens e abordagens de um Brasil real e ficcional que atravessa 200 anos de uma independência controversa.” Disponível em: <https://www.flip.org.br/flip-2022/>. Acesso em 24 jul. 2024.

ANEXO B

Glossário de personagens de *Sab* e *Úrsula* citados neste trabalho

Personagens do romance *Sab*

- **Carlota**

É a protagonista feminina do enredo. Sua imagem é a representação da donzela/anjo do lar oitocentista, aquela que compraz a todos com sua beleza, doçura e bondade, remetendo, dessa maneira, à imagem de Maria. Descrita como uma jovem bela e encantadora; filha mais velha de D. Carlos, um aristocrata rural, é o amor secreto do escravizado Sab. É considerada uma rica herdeira, o que chama a atenção do ambicioso jovem Enrique Otway e de seu pai, Jorge Otway. Após seu matrimônio com Enrique, passa a representar a mulher oitocentista que atada aos laços indissolúveis do casamento, precisa se conformar com uma vida de submissão e infelicidade.

- **Enrique Otway**

Personagem antagonista. Descrito como um homem loiro, jovem e bonito, filho de um comerciante inglês. Noivo e depois marido de Carlota, se aproxima da jovem com interesse em seu dote e em sua herança. Representa o homem capitalista que se deixa guiar apenas por seus interesses financeiros.

- **Jorge Otway**

Pai de Enrique. É um comerciante inglês que conseguiu se estabelecer em Cuba. Homem ambicioso que, buscando melhorar sua situação financeira, planeja casar o filho com uma rica herdeira cubana. Jorge representa o homem capitalista, sua ambição e corrupção moral.

- **D. Carlos**

Pai de Carlota. É um viúvo, dono de terras, escravos e de uma fazenda açucareira. É um homem de temperamento calmo e sem grandes ambições. É um pai amoroso e dedicado aos filhos.

- **D. Luis**

Irmão de D. Carlos, pai de Sab. Antes de sua morte, D. Luis incube o cuidado do filho ao irmão. Representa o homem branco, senhor ou filho de senhor de terras, que se envolvia com mulheres escravizadas em suas terras.

- **Martina**

Mulher idosa de origem indígena que representa a voz dos povos originários. Ela também é a figura materna de Sab.

- **Sab**

Protagonista da trama. É um escravizado mestiço, apaixonado por Carlota, sua ama e prima. É um jovem culto, já que teve acesso a mesma educação que Carlota, por isso tem uma visão crítica sobre a sua condição de homem escravizado. É também o capataz da fazenda Bellavista, o homem de confiança de D. Carlos. É respeitado e estimado por todos os escravizados que trabalham na fazenda. Sua imagem representa o amante e o cavaleiro ideal, estabelecendo, assim, uma crítica aos valores da época, na qual o homem negro escravizado não era considerado um ente dotado de boas qualidades e de sentimentos puros.

- **Teresa**

Jovem órfã, acolhida pela família de D. Carlos. Teresa é apreciada por todos com quem convive, mas vive em constante infelicidade e amargura devido à sua condição de jovem órfã pobre, situação que a impossibilita de sonhar com um futuro casamento. Ela é a voz da sabedoria, da racionalidade, durante o desenvolvimento do enredo, por isso que, além da imagem de órfã desamparada, ela também representa a imagem da mulher sábia, um espelho da imagem de Maria.

Personagens do romance *Úrsula*

- **Adelaide**

Órfã, jovem e bela, acolhida pela mãe de Tancredo e primeiro amor do rapaz. É a representação da jovem desamparada que faz escolhas em nome da sobrevivência ou da ambição, traindo aqueles que a estimavam, Tancredo e sua mãe, sendo por isso considerada um reflexo da imagem de Eva, ou seja, uma mulher fatal.

- **Comendador Fernando P.**

O antagonista. É irmão de Luísa B. e tio de Úrsula. Fernando é um senhor de terras e de escravos, homem cruel que usa todo o seu poder social para alcançar seus objetivos. É a representação da face mais impiedosa do homem branco patriarcal-escravocrata oitocentista.

- **Luísa B.**

Mãe de Úrsula. É uma viúva sem posses, enferma e acamada que teme deixar a única filha desamparada com sua morte. Luísa representa a mulher oitocentista que sofre diante das imposições de um senhor patriarcal em sua vida, primeiro do seu irmão, o comendador Fernando, e depois do seu marido, Paulo B.

- **O padre**

Confessor do comendador Fernando, seu nome não é citado no enredo. É o personagem que conhece todos os crimes do fazendeiro, tenta dissuadi-lo de sua ideia de vingança contra Úrsula e Tancredo, mas em vão.

- **Os pais de Tancredo**

Personagens não nomeados, o pai representa o poder patriarcal dentro do lar oitocentista e a mãe, a mulher oprimida e submissa ao marido.

- **Paulo B.**

Pai de Úrsula, falecido marido de Luísa de B. Enquanto viveu, Paulo foi um marido desconsiderado, enchendo de tormentos a vida de sua esposa, ele também foi um cruel senhor de escravos.

- **Susana**

Escrava doméstica de Luísa B. Ela é a voz do marginalizado, a voz que denuncia a mazela da escravidão africana.

- **Tancredo**

Jovem advogado de família abastada que encontra em Úrsula a representação do amor ideal. O personagem é a representação ideal do amante masculino e do novo cavaleiro oitocentista, um homem bondoso, empático com a dor daqueles que o cercam, ou seja, é a contraposição à figura do homem branco, de posses, representante do patriarcado-escravocrata.

- **Túlio**

Escravo doméstico de Luísa B. Como agradecimento pela ajuda prestada a Tancredo quando ele estava desmaiado na estrada, o jovem recebe o dinheiro para comprar sua alforria. Grato ao advogado, passa a servi-lo como um fiel escudeiro. Túlio, assim como Susana, dá voz ao sentimento do homem escravizado diante da sua condição.

- **Úrsula**

É a protagonista feminina do enredo. Filha única de Luísa B, é uma jovem bela, doce e encantadora, na qual vemos a representação da imagem da donzela/anjo do lar oitocentista que resgata características da imagem de Maria. Apaixona-se pelo jovem Tancredo, mas tem seu amor interrompido pela obsessão do seu tio, Fernando P., que a desejava como sua esposa. Úrsula representa a fragilidade feminina ante uma vontade senhorial que decide dispor de seu destino como bem lhe convém aos seus desejos.