UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
PORTUGUESA

ALLEID RIBEIRO MACHADO

**As personagens femininas de Júlia Nery:
paradigmas e representações.**

Versão corrigida

São Paulo
2011

Alleid Ribeiro Machado

**As personagens femininas de Júlia Nery:
paradigmas e representações.**

Tese defendida, corrigida e apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor(a) em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dra. Flavia Maria Ferraz Sampaio Corradin

São Paulo
2011

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Nome: MACHADO, Alleid Ribeiro. **As personagens femininas de Júlia Nery: paradigmas e representações.** Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutora em Letras.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____

Prof. Dr. _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____

Prof. Dr. _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____

Prof. Dr. _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____

Prof. Dr. _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

“Deus quer, o homem sonha, a obra nasce”. Um poeta, por sua sensibilidade e o seu modo particular de ver a realidade e o mundo, encontra no rico léxico de sua língua pátria (ou de outrem) modos de traduzir sentimentos, paixões, sabedorias, ideias e sonhos, em frases mais ou menos palatáveis, com as quais enchem de prazer os nossos dias. Fernando Pessoa foi um desses casos de poeta mestre-de-todos que, às vezes, ao dizer pouco dizia tudo. Com certeza, ao lermos seus poemas, encontraremos matéria e substância para algo que almejaríamos comunicar. Mas, sem sombra de dúvidas, na voz de suas palavras tudo fica melhor: o que nos faltaria em talento para nos fazer entender, nele sobeja.

O fato é que a frase-poesia inicial, que abre esta seção, dá-nos a medida do projeto que, então, se concretiza e que, agora, traremos a lume. Para que nosso trabalho fosse possível, foi preciso antes de tudo, um querer maior de Deus, para Quem depositamos a nossa fé e esperança; e um humano sonho, para que houvesse engajamento, ações e metas.

A partir da equação proposta por nosso poeta, a vislumbrar em sentido *stritu*, que as grandes navegações quinhentistas só foram possíveis porque assentadas no tripé: Divino Supremo, homem e realização, nós entendemos que a nossa jornada, iniciada em 2000, nos tempos de aluna especial no curso de Literatura Portuguesa, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, fez-se por meio de pessoas maravilhosas que nos deram apoio e coragem. Agradecemos, assim:

Aos queridos mestres: Prof^ª. Dra. Flavia Maria Corradin, mais do que agradecer à sua orientação extremamente cuidadosa e impecável, agradecemos por partilharmos o espaço de seus afetos. Não poderia seguir adiante, não fosse seu encorajamento nos momentos de chateação ou de cansaço; como também pelas longas conversas “sobre todos os assuntos, inclusive, os menos acadêmicos” que nos retirava o peso das obrigações; pelos telefonemas; emails muitos, cafés-da-tarde, jantares, enfim, à amizade de quem tem uma incrível sensibilidade... e que é só dela. Prof. Dr. Francisco Maciel Silveira, pelo entusiasmo em torno da pesquisa, da leitura e do ensino de uma Literatura Portuguesa que vai para além dos textos-intertextos, mas para o espaço da criatividade onde se conjugam outros saberes, multidisciplinarmente. Com ele aprendemos sempre.

À Prof^a. Dra. Marlise Vaz Bridi, pela orientação nos meandros da literatura de autoria feminina, pelo carinho e amizade.

À Prof^a. Dra. Heloísa Buarque de Almeida, que tão atenciosamente aceitou participar de nossa Banca de Qualificação, dando-nos uma grande contribuição bibliográfica em torno das questões de gênero; além dos encontros extra-classe, emails e dicas valiosas “nos corredores e salas de aula do Departamento de Antropologia”.

Ao querido Edson, amigo e companheiro de longas conversas, aulas, pesquisas, teatros, vinhos e jantares, que aceitou prazerosamente participar de nossa defesa.

Um agradecimento mais do que especial à Júlia Nery. Querida amiga. Junto ao seu esposo Fernando, que nos abriu as portas de sua belíssima casa, em Cascais, para nos receber com tanto carinho. Sentimos como um presente maravilhoso o momento em que nos caiu às mãos, pela primeira vez, um de seus livros para análise. Com certeza não imaginávamos, ou tampouco, sabíamos que para nós se desenharia uma amizade do tamanho do oceano atlântico. São os caminhos que a vida toma e os seus mistérios...

Agradecemos ainda:

À minha mãe querida, Arlete, conselheira e amiga; ao meu pai, João, *in memoriam*; e aos meus irmãos, Eliel e Elizeu. Agradeço pelo apoio, carinho e amizade de sempre.

Ao Carlos e à Wilma pela amizade, apoio e pelos encontros de “sábado à noite”.
À Rosângela, ex-aluna do coração, pela tradução do nosso resumo para o espanhol.

Aos nossos amigos Nádia e Davis, Nathaly e Raphael: vocês são especiais...
Obrigada, porque entre nós partilhamos uma linda amizade, para todas as horas...

Às amigas Vânia e Vanessa, pelas alegrias divididas.

À Capes, pela concessão da Bolsa de Doutorado.

Ao Cléber, amor da minha vida, amigo, companheiro de deleites, sonhos e jornadas, um agradecimento cheio de carinho.

Nosso sonho está feito. “Deus quer, o homem sonha, a obra nasce”, ei-la.

O por-fazer é só com Deus. Mensagem, Fernando Pessoa

Apesar das minhas fragilidades, avanço. Lya Luft

*Sempre fomos o que os homens disseram
que nós éramos. Agora somos nós que vamos
dizer o que somos. As meninas,* Lygia Fagundes Telles

RESUMO

MACHADO, Alleid Ribeiro. As personagens femininas de Júlia Nery: paradigmas e representações. 2011. 166 f. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

Esta tese analisa as personagens femininas da autora portuguesa Júlia Nery, presentes tanto nas narrativas ficcionais, quanto nos romances históricos, discutindo algumas questões pertinentes aos estudos de gênero, à crítica literária feminista e ao novo romance histórico. Dessa forma, verifica em que medida se faz a reconstrução ficcional e, conseqüentemente, a representação dessas personagens, tendo em vista os modelos femininos histórico e socialmente criados. Ao trabalhar com a hipótese de que a autora faz uma (re)leitura sobretudo transgressora e crítica da tradição e da História, construindo personagens que ficcionalmente rompem com os paradigmas que secularmente foram impostos ao gênero feminino, ao fim, procura evidenciar e sugerir à crítica literária mais atual, que a produção literária de Júlia Nery caracteriza-se como uma importante contribuição a uma vertente da Literatura Portuguesa, formada pelas vozes e pelos olhares das mulheres escritoras, que conjuntamente vem formando em Portugal uma nova tradição: a literatura de autoria feminina, de veio notadamente feminista.

PALAVRAS-CHAVE (5)

Literatura de autoria feminina; gênero; Júlia Nery; novo romance histórico; personagens femininas.

ABSTRACT

MACHADO, Alleid Ribeiro. The females characters by Júlia Nery: paradigms and representacions. 2011. 166 f. Doctoral Thesis. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

This thesis analyzes the female characters by Júlia Nery, a Portuguese author. They are extant as in fictional narrative as in historical romance, where we argue about some issues belonging to gender studies, to female literary criticism and to new historical romance. Thus, we verify in what way are done the fictional reconstruction and, consequently, the representation of these characters, by aiming the female historical and social originated models. Our hypothesis is that the author does, markedly, a trespassed and critical (re)reading of the tradition and History. This reading is done with characters that break paradigms, which were imposed to the female gender, secularly. Also, this thesis seeks to evidence and to suggest to the recent literary criticism that, the literary production, by Júlia Nery, is marked with an important contribution to one slope of the Portuguese Literature, whose slope is formed by the voices and glances of female writers. Altogether, they are forming a new tradition in Portugal: the female authorship literature whose spindle is, notably, feminist.

KEYWORDS (5)

Female authorship literature; gender; Júlia Nery; new historical romance; female characters.

RESUMEN

MACHADO, Alleid Ribeiro. Los personajes femeninos de Júlia Nery: paradigmas y representaciones. 2011. 166 f. Tesis Doctoral. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

Esta tesis analiza los personajes femeninos de la autora portuguesa Júlia Nery, presentes tanto en las narrativas ficcionales como en las novelas históricas, discute algunas cuestiones pertinentes a los estudios de género, a la crítica literaria feminista y a la nueva novela histórica. De esa manera, verifica en qué medida se hace la reconstrucción ficcional y, en consecuencia, la representación de esos personajes, al tener en cuenta los modelos femeninos creados en un contexto histórico y social. Al trabajar con la hipótesis de que la autora hace una (re)lectura sobre todo transgresora y crítica de la tradición y de la Historia, al crear y recrear personajes ficcionales que rompen con los paradigmas que secularmente fueron impuestos al género femenino, finalmente, procura evidenciar y sugerir a la crítica literaria más actual que la producción literaria de Júlia Nery es una importante contribución a una vertiente de la Literatura Portuguesa formada por las voces y por las miradas de las mujeres escritoras que, conjuntamente, vienen construyendo en Portugal una nueva tradición: la Literatura de autoría femenina, de cuño notoriamente feminista.

PALABRAS-CLAVE (5)

Literatura de autoría femenina; género; Júlia Nery; nuevo romance histórico; personajes femeninos.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 – REFLEXÕES EM TORNO DA LITERATURA DE AUTORIA FEMININA.	17
1.1 Os estudos de gênero e seus desdobramentos.	17
1.2 A produção literária de Júlia Nery: notas em torno do feminino.	27
CAPÍTULO 2 – O UNIVERSO FEMININO REPRESENTADO NA FICÇÃO E NO TEATRO DE JÚLIA NERY.	32
2.1 As personagens femininas em <i>Pouca terra...pouca terra...</i> ; <i>Valéria, Valéria</i> ; <i>www.morte.com</i> ; e <i>Aquário na gaiola</i> .	32
2.1.1 Maria Menina e Marinela: à revelia do destino de mulher.	34
2.1.2 Maria Luísa e Inês: corpos em construção.	50
2.2 Uma ciranda, entre muitas, em torno das personagens.	59
CAPÍTULO 3 – O ROMANCE HISTÓRICO A SERVIÇO DE JÚLIA NERY.	62
3.1 As personagens femininas em <i>Infantas de Portugal</i> ; <i>O segredo perdido</i> ; e <i>Crônica de Brites</i> .	62
3.2 <i>Infantas de Portugal</i> : uma História no feminino.	66
3.2.1 <i>Isabel Maria (1801-1876)</i> – Dinastia de Bragança.	68
3.2.2 <i>Constança (1290-1313)</i> – Dinastia de Borgonha.	81
3.2.3 <i>Constança Manuel (?-1345/49)</i> – Dinastia de Borgonha.	89
3.2.4 <i>Catarina (1436-1463)</i> – Dinastia de Avis.	96
3.2.5 Mais uma ciranda: a ciranda das infantas.	104
3.3 <i>O segredo perdido. Lisboa, Terramoto de 1755.</i>	106
3.3.1 Notas acerca do terremoto de 1755. A escolha de Júlia Nery.	106
3.3.2 Nada é para sempre e mais um dia.	111
3.3.3 As cirandas do acaso.	124
3.4 Para além da famosa história da Padeira de Aljubarrota.	126
3.4.1 A Brites de Júlia Nery: notas de transgressão e ruptura.	126
3.4.2 A última ciranda.	144
CAPÍTULO 4 – DESEJOS POSSÍVEIS, LIBEDADE E AUTONOMIA DE SER: CAMINHOS SUBLIMINARES NA OBRA DE JÚLIA NERY.	147
CONSIDERAÇÕES FINAIS	153
REFERÊNCIAS	158

INTRODUÇÃO

As personagens femininas, constantes na produção literária de Júlia Nery, apontam para questões de gênero que são imperativas no âmbito dos estudos feministas. Construídas a partir dos paradigmas históricos e socialmente criados em torno das mulheres, elas imprimem às páginas ficcionais formas de *não-ser*. Seus atos, olhares, gestos, inscritos em ambivalências diversas, sugerem formas de atuação que procuram romper com um conjunto de códigos e valores culturais, partilhados no âmbito social, naturalmente padronizados e impostos como ideais. Ao insurgirem-se em meio aos contextos masculinos dos quais fazem parte, essas personagens reinventam suas identidades, transgressoramente.

Ao partir dessas prerrogativas, o objetivo deste trabalho é mostrar que a produção literária de Júlia Nery localiza-se num espaço de ruptura e transgressão. Interessa apontar que, desde a publicação de seu primeiro romance, *Pouca terra...pouca terra...* (1984), a autora vem trabalhando com o universo feminino, problematizando-o, questionando-o, apresentando uma visão crítica e perspicaz em torno dos dilemas vividos por diferentes e diversas mulheres, não importa o tempo ou o lugar. Suas personagens femininas, algumas ficcionais¹, outras históricas, são mulheres que procuram reafirmar suas identidades, seus sonhos, desejos, em contextos sociais masculinos. Bem sucedidas em suas vocações, frustradas, mal amadas e independentes, as personagens de Júlia Nery, de um modo geral, demonstram capacidade crítica de pensamento e ação, ainda que, principalmente, nos primeiros romances, sejam vítimas das circunstâncias atávicas de um sistema patriarcal e dominador, caracterizado, talvez, pelo discurso de Júlia Nery, contextualizado no mundo branco, heterossexual, burguês e, mais do que isto, português. Nos trabalhos mais recentes da autora, esse discurso desvanece. Ao fim, pretende-se inserir o nome da autora no cenário da Literatura Portuguesa contemporânea, como alguém que volta o seu olhar e a sua sensibilidade para questões concernentes às mulheres, ou mais precisamente, para as questões de gênero.

¹ Neste trabalho, diferencia-se personagens ficcionais de personagens históricas, conforme sugere Antônio Candido em *A personagem de ficção* (2005). Por personagens ficcionais entendem-se aquelas que foram inventadas a partir de um mundo fictício, da fantasia, da criatividade do autor (podendo ter ou não como ponto de partida para sua criação a realidade objetiva); por personagens históricas compreendem-se aquelas que tiveram primeiramente uma existência real, documental, histórica e depois foram transmutadas pelo autor para a ficção.

Em linhas gerais, pode-se afirmar que a crítica literária, ancorada no pensamento feminista mais atual, tem buscado evidenciar as faces da opressão feminina, ou melhor, da desigualdade de gênero; tem feito notórias especificidades dos textos de autoria feminina, bem como tem trazido a lume, ao cânone tradicional, o nome e a importância de autoras de diversas épocas, inclusive contemporâneas. É preciso prestar atenção, no entanto, para o fato de que, longe de ser homogênea, a crítica feminista impõe-se em sua pluralidade teórica. Elaine Showalter (1994, p. 27) lembra que “é muito difícil propor coerência teórica numa atividade [referindo-se à literatura] por natureza tão eclética e diversificada”.

Dessa forma, na medida do possível, a coerência deverá ser mantida neste trabalho, à medida que as pesquisas se mantiverem centradas nos estudos de gênero segundo bases sócio-antropológicas, desenvolvidas por autoras como Gayle Rubin (1975, 2003) e Judith Butler (2003). Deverá se lançar mão também de autoras como Simone de Beauvoir (1949), uma vez que sua obra é praticamente a base de toda a teoria feminista.

A fim de cumprir o objetivo de análise das personagens femininas, foi selecionada para compor o corpus deste trabalho, toda produção da autora publicada até o momento, que traz para o primeiro plano personagens femininas “protagonistas”, cuja caracterização e atuação nos livros escolhidos remetem às bases teóricas desta pesquisa: aos estudos de gênero e às questões concernentes ao universo feminino. Considerou-se como protagonistas, apenas as personagens que têm importância capital para as histórias das quais fazem parte e que se destacam por suas ações, levando-se em consideração os estudos de gênero. Não sendo, portanto, coadjuvantes.

Logo, serão analisadas as seguintes personagens e títulos:

- 1) Romance: Maria Menina, de *Pouca terra...pouca terra...*(1984); Marinela, de *Valéria, Valéria* (1998);
- 2) Conto: Maria Luísa, de *www.morte.com* (2000);
- 3) Romance histórico: D. Isabel Maria, D. Constança, D. Constança Manuel e D. Catarina, de *Infantas de Portugal* (1998); Beatriz Antônia, de *O segredo perdido* (2005); Brites de Almeida, de *Crônica de Brites* (2008);
- 4) Teatro: Inês, de *Aquário na gaiola* (2008).

É válido ressaltar que não farão parte deste trabalho os livros da autora cujos objetivos diferem da proposta aqui apresentada. São eles: *O cônsul* (1991); *Na casa da língua moram as palavras* (1993); *O plantador de naus a haver* (1994); *Do forno 14 ao*

sud-express com autos e foral (1996). No entanto, considera-se importante fazer uma pequena apresentação a respeito desses títulos² nas linhas a seguir.

Em *O cônsul* (1991), romance que foi traduzido para o francês e o alemão, a autora faz conhecer ficcionalmente a história de Aristides de Sousa Mendes do Amaral e Abranches, cônsul português a serviço de seu país na França. Responsável por um ato de heroísmo, Sousa Mendes concedeu vistos a cerca de 30 mil refugiados, dentre eles, cerca de 10 mil judeus, à época da 2ª Guerra Mundial. O enredo e o tempo decorrem entre o princípio e o fim de um discurso, proferido durante uma festa em homenagem ao cônsul celebrada em sua terra natal. Homenagem que só ocorreu nas páginas do romance e que, talvez por isso, tenha dado à ficção o papel de mostrar até que ponto a desgraça faz um homem reencontrar-se e ver o mundo de outra maneira. *Na casa da língua moram as palavras* (1993) é uma peça de teatro em que dois jovens, Teodora e Tomé, são protagonistas de uma difícil aventura. Ao verem predominar, pouco a pouco, um espaço de incomunicabilidade e de mutismo entre adultos “alienados”, tomarão para si a responsabilidade de encontrar o caminho para a Casa da Língua, esse lugar que “só os poetas” conhecem. Para tal demanda, contarão com a inspiração e auxílio de três personagens alegóricas: o Trabalho, a Imaginação e a Ciência. Já *O plantador de naus a haver* (1994) traz para primeiro plano, a figura histórica de D. Dinis, um dos maiores reis portugueses. Galardoada com o Prêmio Eça de Queiroz de Teatro de 1994, a peça conduzirá, de fato, ao humaníssimo coração de D. Dinis, revelando-o em pelo menos três dimensões — o Estadista, o amador e o pai. Há de se chamar a atenção ao destaque que é conferido à rainha D. Isabel. Na peça, embora o seu papel seja secundário, o que a afasta do *corpus* deste estudo, a sua imagem é reconstruída de uma forma um pouco diferente do que conta a História: uma mulher a qual, como quis Ruy de Pina (1974, p. 230) “nunqua foy conhecida ira, nem sanha”, sendo entrevista, por Nery, como uma mulher que, apesar de castíssima, é passível de ira, cólera, ao não conseguir, por exemplo, ser indiferente aos amores clandestinos de D. Dinis. Em 1996, é publicada a peça *Do forno 14 ao sud-express com autos e foral* (1996), uma encomenda do Concelho de Nelas que encerrou as comemorações dos 800 anos de Foral de Canas de Senhorim. Em *Do Forno 14 ao Sud-Express*, a autora faz um recorte habilidoso de oitos séculos da História de Portugal, para tecer uma narrativa dramática que faz reviver o Homem de Canas, “como fazedor da História e parte integrante dela”. Em linhas gerais,

² Para um estudo mais específico em torno desses títulos, ver a dissertação de mestrado: MACHADO, Alleid. R. *O plantador de naus a haver sob a ótica da intertextualidade*. FFLCH-USP, 2006.

conhece-se um pouco da trajetória dos canenses, seja desde a sua situação como servo da gleba, no longínquo ano de 1196; seja no século XX, desempenhando um trabalho quase escravo no Forno 14 da Companhia Portuguesa dos Fornos Elétricos; como também, em seu destino de emigrante embarcando no *Sud-Express* rumo à França, em busca de sonhos e de dias melhores.

Como se observa, os livros de Júlia Nery que não farão parte deste trabalho dão margem para análises e interpretações diversas, como propriamente ocorreu com *O Plantador de naus a haver*, que foi analisado na dissertação de mestrado, em 2006, sob o prisma da intertextualidade. O que realmente importa considerar é que, embora esses títulos não encontrem, neste trabalho, espaço para estudo por não atenderem ao objetivo principal, eles continuam à disposição daqueles que necessitem de *corpus* para desenvolvimento de pesquisas em torno da autora.

A incursão deste trabalho inicia-se no Capítulo 1, primeiramente, com um apanhado teórico em torno da literatura de autoria feminina, procurando fazer um percurso histórico em relação à gênese da literatura, antes considerada, pela tradição, um meio de produção cultural eminentemente masculino. Essa primeira parte do capítulo, procura salientar a importância do feminismo, do início dos anos XX, para as mudanças que se seguiriam no que tange às imagens das mulheres na ficção; a contribuição de teorias acerca dos estudos de gênero para a formação da crítica literária feminista mais atual, destacando as contribuições desde Gayle Rubin (1975, 2003) e Garfinkel (2006) até Judith Butler (2003) e a sua teoria de performatividade de gênero, Avtar Brah (2006) e Donna Haraway (2004) e as suas contribuições no que tange ao entendimento das experiências de ser mulher em diversos e diferentes contextos sócio-culturais; e a formação da literatura feminina que, em Portugal, tem o seu epicentro, a partir da década de 70 do século XX, com a publicação d'*As novas cartas portuguesas*, de Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa.

Na segunda parte desse primeiro capítulo, é tratada, mais especificamente, a produção literária de Júlia Nery. Nesse sentido, é feita a contextualização das histórias e das personagens que serão analisadas, segundo as perspectivas teóricas nas quais esses livros e personagens serão tratados. Dessa forma, é feito um percurso crítico-analítico, bem sintético, que dá mostras de como serão analisadas as personagens, abarcando desde a primeira grande personagem feminina *neryana*, constante no romance de estreia: *Pouca terra...pouca terra...* (1984) até as mais contemporâneas, como Inês, de

Aquário na gaiola, e Brites de Almeida, de *Crônica de Brites*, ambos os livros lançados em 2008.

No Capítulo 2, são analisadas as personagens femininas de Júlia Nery, constantes em dois romances: em *Pouca terra...pouca terra...* (1984); *Valéria, Valéria* (1998); em um conto: *www.morte.com* (2000); e, por fim, em uma peça de teatro: *Aquário na gaiola* (2008). Num primeiro momento, são estudadas Maria Menina e Marinela, as duas primeiras personagens de Júlia Nery, constantes, respectivamente, nos romances de 1984 e 1998, sob a perspectiva de gênero. Leva-se em consideração a influência velada de Simone de Beauvoir (1949) na construção das duas personagens. Posteriormente, são analisadas, sob enfoque de gênero e corporalidade, Maria Luísa, personagem do conto de 2000 e Inês, figura de destaque na peça de 2008. Nos estudos dessas duas personagens destacam-se as reflexões tecidas por Elizabeth Grosz (2000), em torno do corpo feminino, e do mito da beleza, empreendidos por Naomi Woolf (1992).

No Capítulo 3, estudam-se as personagens femininas que fazem parte dos romances históricos, sendo essas ficcionais, como é o caso de Sórora Beatriz Antônia, de *O segredo perdido* (2005); ou históricas, como é o caso de Brites de Almeida, de *Crônica de Brites* (2008) e as quatro infantas representadas em *Infantas de Portugal*³ (1998). Para tanto, são utilizados, além dos estudos de gênero, alguns estudos em torno do novo romance histórico, da intertextualidade, da paródia e da memória, a partir das contribuições de, apenas para citar alguns autores, Miguel Real (2009), Maria Cristina da Costa Vieira (2002), Flavia Corradin (1998) e Eclea Bosi (2009).

A intenção dos Capítulos 2 e 3 é entender, pelas análises das personagens femininas constantes tanto nos romances, conto e teatro, como nos romances históricos, o olhar da autora em torno do universo feminino, e evidenciar as notas de ruptura e transgressão que marcam a sua produção. Traços de uma óptica de teor feminista, que além de combaterem as representações sociais tradicionais de gênero, também operam para combater posições hierárquicas que são inclinadas a privilegiar o olhar masculino.

A hipótese deste trabalho é que Júlia Nery, por meio de sua produção literária, atue criticamente no âmbito da sociedade e da cultura, combatendo um conjunto de códigos e valores que apontem para cristalizações de axiologias, concorrentes para a

³ Obviamente, ao analisarem-se as personagens inevitavelmente analisar-se-ão os enredos e as ideias contidas na estrutura das histórias, uma vez que esses três elementos só existem intimamente ligados, inseparáveis: “A personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos” (CANDIDO, 2005, p. 54).

acentuação de imagens estereotipadas acerca das mulheres. Acredita-se que a sua obra acabe por ser um instrumento crítico por subverter a ideologia dominante na sociedade: a fixidez do sistema sexo/gênero entrevisto como algo essencializante e natural, e, principalmente, por trazer à tona discussões de grande importância para os estudos feministas em torno da identidade, do corpo e dos papéis sociais femininos.

O escopo do Capítulo 4 é, pois, fazer uma reflexão geral de todas as análises, procurando reafirmar a hipótese deste trabalho, levando em consideração as teorias de gênero expostas, principalmente no Capítulo 1, e ao longo das reflexões, a fim de suscitar uma leitura crítica e transgressora em torno da produção ficcional de Júlia Nery. Sugere-se, tanto no Capítulo 4, quanto nas Considerações Finais, que, o nome da autora possa fazer parte de uma nova tradição, que, conjuntamente a muitos outros nomes de autoras portuguesas, vem, pouco a pouco, constituindo em Portugal um novo cânone: a literatura de autoria feminina, de teor feminista.

CAPÍTULO 1 – REFLEXÕES EM TORNO DA LITERATURA DE AUTORIA FEMININA.

*Há um princípio bom que criou a ordem,
a luz e o homem, e um princípio mau que criou o caos,
as trevas e a mulher. Pitágoras.*

1.1 Os estudos de gênero e seus desdobramentos.

A gênese da literatura e, conseqüentemente, a construção canônica da crítica literária, carregam consigo as marcas da voz masculina, pois ao homem sempre foi destinada a intelectualidade, o pensar, o conhecer; como também, no que se refere às mulheres, a responsabilidade de construir-lhe imagens. Ao afirmar que “os deuses” criaram a mulher para as funções domésticas e “o homem para todas as outras”, o historiador grego Xenofonte, juntamente a outras vozes conjuntas, (re)criava estereótipos de mulher. Que ela fosse doce, amável, doméstica e submissa; eram mais do que virtudes necessárias.

As desigualdades de gênero estão presentes em diversas esferas sociais e culturais e são profundamente assimiladas pelas diversas formas de arte, como é o caso da literatura, que, não raro, acaba por refletir ideologias de opressão face às supostas diferenças naturais entre homens e mulheres.

Atenta ao conceito preconcebido em torno das mulheres, que perpassou durante séculos as páginas da literatura (universal), tanto no que se refere aos modelos que lhe eram construídos pelos grandes autores da tradição, como também ao fato de terem sido diversas escritoras excluídas do cânone, silenciadas por carregarem consigo as marcas de um gênero supostamente inferior e submisso, a crítica feminista tem voltado os seus esforços para a tentativa de formação de um cânone.

Nesse sentido, os debates em torno da literatura de autoria feminina vêm se consolidando como alternativa promissora dentro de um campo amplamente explorado e discutido que são os estudos de gênero.

Talvez, a questão de uma literatura própria, de teor feminista, tenha surgido à época em que não apenas mulheres, mas outras classes consideradas minoritárias, como negros, homossexuais ou minorias étnicas, enfim, começaram a se organizar em movimentos de libertação. Esses grupos objetivavam denunciar a existência de formas

de opressão que não se limitavam estritamente ao nível econômico. O feminismo, como sinônimo de movimento de luta organizado em defesa dos direitos da mulher, constituiu-se, em meio a esse contexto, nos primórdios do século XX.

No século XIX, a ideia de “direitos iguais à cidadania”, pressupondo igualdade entre os sexos, impulsionou uma mobilização feminista importante, no Continente Europeu, na América do Norte e em outros países. Entre as décadas de 1920 e 1930 as mulheres conseguiram, em vários lugares, romper com algumas das expressões mais agudas de sua desigualdade em termos formais ou legais, particularmente no que se refere ao direito ao voto, à propriedade e ao acesso à educação. (PISCITELLI, 2002, p. 9)

É nessa conjunção, em meio ao desejo de construir novos valores sociais, nova moral e nova cultura em detrimento ao poder patriarcal predominante nas sociedades capitalistas – cujo argumento máximo era o da diferença biológica como base para desigualdade entre homens e mulheres –, que, a par da organização de movimentos femininos, nasce a crítica literária feminista organizando-se com o intuito de romper com o discurso da tradição patriarcal. As feministas começam a questionar qual o seu lugar na sociedade e na cultura. Começam, por assim dizer, a reconhecer a existência diferenciada de um *eu feminino* perante um *eu masculino*, assim como a posição opressora da voz masculina como dominante nos discursos históricos, antropológicos, psicanalíticos, literários e, enfim, ideológicos.

A base do pensamento feminista, nesse momento, ancora-se na pressuposição da existência de uma dominação universal masculina, anelada ao patriarcalismo. No entendimento do feminismo, o “patriarcado” designa “uma formação social em que os homens detêm o poder, ou ainda, mais simplesmente, o poder é dos homens” (DELPHI, 2009, p. 173). A mulher só existe a partir dele. Ele é o todo, ela a parte. A fundamentação para as desigualdades entre homens e mulheres é inscrita na biologia, determinada pela natureza, portanto.

Em 1949, com a publicação do livro seminal de Simone de Beauvoir, *O segundo sexo*, postula-se a premissa basilar de que “não se nasce mulher, torna-se”, o que vem a desconstruir a antiga pressuposição de uma suposta natureza feminina. Após minuciosas descrições do ser feminino nas condições biológica, psicanalítica e histórica, Beauvoir sustenta o argumento de ser a mulher uma construção social e indica a necessidade de que ela tome conhecimento de si, de seu corpo e de sua condição, alertando, contudo, para o perigo das mistificações: “Demais, a ideia de um “instinto” criador dado deve ser rejeitada, como a do “eterno feminino” no velho armário das entidades” (BEAUVOIR, 1970, p. 482, v. II). Dessa forma, *O segundo sexo* contribui em grande escala para a

desnaturalização da mulher de forma que, a partir de então, muitos mitos antigos que engendravam a “alma feminina” são reavaliados e a história das mulheres começa a ser reconstruída sob esse prisma.

Outro dado importante relaciona-se à questão da opressão feminina, até então, entendida como um fator natural e universal. Nesse sentido, ao refletir-se acerca e nos mesmos termos de Simone de Beauvoir, dir-se-ia que “a singularidade da situação da mulher em toda a história da humanidade, o que permite falar da mulher como categoria universal, é o fato de sua opressão” (FRANCHETTO, 1981, p. 19), ou seja, a opressão em torno da mulher é apenas aparentemente absoluta. Na realidade, são razões históricas específicas, as responsáveis pela disseminação desse conceito. Tornar-se mulher é admitir ser ela uma construção social, isto é, um dado não natural, “o que permite questionar e relativizar o caráter à primeira vista absoluto dessa opressão”, atribuindo-lhe “a força política de toda a discussão” (FRANCHETTO, 1981, p. 19). A situação feminina passa, então, a ser compreendida *em trânsito*, passível de transformação, e não mais como algo absoluto e definitivo.

O problema é que, como a opressão pôde ser observada em diversas e diferentes culturas, ela acabou por inevitavelmente ser entendida como universal. A ordem então foi sondar as suas origens e causas. Uma dentre elas seria a natureza fisiológica da mulher, pois “o organismo feminino, subjugando a mulher à função reprodutora, seria uma das bases sobre a qual se teria construído a subordinação da mulher” (FRANCHETTO, 1981, p. 20). A partir de 1960, principalmente na França, Estados Unidos e na Inglaterra, diversas correntes do pensamento feminista começaram a apresentar diferenças na percepção das origens e causas da opressão; como também, a compartilhar vários outros pressupostos.

No que se refere à crítica literária feminista, na França diversos debates surgem com intuito de especificar as qualidades inerentes aos textos escritos por mulheres, que, conforme sugeriria Hélène Cixous (1997) perpassavam, inclusive, pela percepção da existência de uma escrita feminina. Essa escrita serviria de contraponto a uma escrita representativa do discurso centrado no homem, ou seja, como um reencontro da mulher com o seu corpo.

Para algumas vertentes do feminismo socialista, por outro lado, principalmente ancoradas na argumentação de Engels no livro *As origens da família, a propriedade privada e o estado* (2000), a divisão de trabalho baseada no sexo implicou desigualdade ou opressão sexual apenas no momento em que surgiram as classes sociais baseadas na

propriedade privada. Sendo assim, “a opressão das mulheres, assim como a exploração de classe, poderiam ser superadas através da instauração de uma forma de organização social mais desenvolvida, numa sociedade sem classes, por exemplo, no socialismo” (PISCITELLI, 2002, p. 10). Contudo, outras esferas do feminismo socialista mostrarão que, mesmo nos países socialistas, as desigualdades persistiam. As causas originais da opressão feminina são colocadas, portanto, na associação capitalismo/patriarcado, considerando produção e reprodução como igualmente determinantes.

Entretanto, em meados da década de 70, o argumento de uma suposta opressão universal masculina cedeu lugar às discussões de gênero, servindo de base para combater a desigualdade entre homens e mulheres. Esses estudos se debruçaram sobre a premissa da diferenciação entre sexo (*sex*) e gênero (*gender*), sistema binário que se tornou pilar das teorias feministas, preconizado, sobretudo, por Gayle Rubin em *The traffic in women. Notes on the “political economy” of sex* (1975). Rubin, influenciada pela leitura (marxista) de Engels, defenderá a ideia de que a subordinação feminina resulta de uma disputa política. A divisão sexual do trabalho fundamenta as diferenças entre homens e mulheres, é essa divisão, pautada pela leitura do sexo biológico, que cria os papéis sociais. Nesse sentido, é a sociedade que constrói a hierarquia que subordina um gênero (o feminino) a outro (o masculino). A partir do sistema sexo/gênero, este último passa a ser entendido como construção, isto é, como um dado culturalmente adquirido, que acompanha as mudanças da própria cultura, e não como uma identidade primordial absoluta decorrente do sexo biológico.

Ao criar o sistema sexo/gênero, Rubin antevê Foucault, ao pressupor que essa construção se dê em contextos assimétricos, que demandam poder – é esse que, em última instância, acaba por evidenciar a subordinação da mulher. Haraway (2004), acerca do sistema proposto por Rubin, explica que ela o definia como o sistema de relações sociais que transformava a sexualidade biológica em produtos da atividade humana e no qual eram satisfeitas as necessidades sexuais específicas daí resultantes. Em última análise, Rubin reclamava uma análise marxista dos sistemas sexo/gênero como produtos da atividade humana que poderiam ser transformadas através da luta política.

Mais tarde, em *Thinking about sex: Notes for a radical theory of the politics of sexuality* (2003)⁴, Rubin discutirá mais especificamente a diversidade sexual e abordará

⁴ No Brasil, encontra-se uma tradução não editada desse livro: RUBIN, Gayle. Pensando sobre sexo: notas para uma teoria radical da política da sexualidade [1984]. Cadernos Pagu, Campinas, n. 21, p. 1-88, 2003.

as relações entre sexualidade e gênero. Para a autora, apenas os estudos de gênero não são suficientes para explicar algumas hierarquias e formas de opressão que decorrem da sexualidade. Um exemplo seria a constituição da heterossexualidade como padrão natural dos seres humanos. O modelo, eleito pelo senso comum como ideal, gera o tabu da homossexualidade, entendida como uma forma de sexualidade desviante.

A expressão “gênero” começa a ser utilizada, então, justamente para marcar que as diferenças entre homens e mulheres não são apenas de ordem física, biológica. Como não existe natureza humana fora da cultura, a diferença sexual anatômica não pode mais ser pensada isoladamente do contexto cultural no qual sempre está imersa. Ou seja, falar em relações de gênero é falar das características atribuídas a cada sexo pela sociedade e sua cultura. A diferença biológica é apenas o ponto de partida para a construção social e histórica. A noção de gênero, portanto, aponta para a dimensão das relações sociais do feminino e do masculino. De qualquer forma, vale ressaltar que, a compreensão de gênero como construção social proposta ainda na década de 70 por Rubin, tornou possível discutir os papéis sociais e questionar as hierarquias baseadas em gênero.

O desejo de suplantar os pressupostos da determinação de um corpo “sexuado” e o essencialismo⁵ enraizado na cultura ocidental estará presente ainda em Harold Garfinkel. Seus estudos vão contrapor a noção equivocada de que pertencer a um sexo é “ser” um sexo, além disso, defenderão a prerrogativa de que o gênero é algo que se faz num contexto social – ou seja, pode ser produzido. Em *Passing and the Managed Achievement of Sex Status in an “Intersexed” Person*, originalmente publicado em 1967, Garfinkel reporta-se às pesquisas empreendidas juntamente com Robert Stoller⁶, num caso de ambiguidade genital (*intersex*), conhecido na bibliografia médica como o caso de Agnes. Em 1958, uma moça (aparência feminina e com seios, apesar de ter um aparato genital masculino) procurou o doutor Stoller e o convenceu de que havia nascido mulher num corpo (parcialmente) de homem: “Agnes appearance was

⁵ O essencialismo pode ser definido como algo natural, considerado parte constitutiva da natureza humana. Segundo Rubin (2003, p.17), “o essencialismo [sexual] baseia-se na sabedoria popular das sociedades ocidentais, que considera o sexo eternamente imutável, associal e não histórico. Dominado por mais de um século pela medicina, pela psiquiatria e pela psicologia, o estudo acadêmico do sexo reproduziu o essencialismo”. Gayatri C. Spivak (1985 apud COSTA, Claudia L. 2002, p. 67) propõe um certo “essencialismo estratégico”, ou seja, como realização discursiva o essencialismo é constituído socialmente, sendo usado estrategicamente para fins de atuação política ao propagar e estabelecer, por exemplo, formas ideais não apenas para as relações, mas também para os corpos, que se tornam aceitos ou proibidos. Butler (2003), dentre outros autores, preconiza que esse discurso também propaga a noção de que a heterossexualidade é o padrão natural dos seres humanos.

⁶ Robert Stoller (1924-1991) era psicanalista e professor de psiquiatria na Escola de Medicina de UCLA. É importante registrar que ele colaborou com os trabalhos de Gilbert Herdt na Melanésia, com quem publicou *Intimate Communications. Erotics and the study of culture*. N.Y. Columbia University Press (1990).

convincingly female [...]. Her manner was appropriately feminine with a slight awkwardness that is typical of middle adolescence”⁷ (GARFINKEL, 2006, p. 60). Tão grande foi seu convencimento que a equipe da qual o médico participava concordou em operá-la, realizando nela, sem o saberem, uma das primeiras operações transexuais:

Agnes was born a boy with normal-appearing male genitals. A birth certificate was issued for a male and she was appropriately named. Until the age of seventeen she was recognized by everyone to be a boy. (GARFINKEL, 2006, p. 61)⁸

Conforme se soube depois, Agnes foi uma agente decisiva de sua própria transformação: “Agnes admitted she was, in fact, typical biological male, but she had begun taking synthetic female hormones when she was a pre-teen”⁹. Tomando estrogênio desde a pré-adolescência, foi aos poucos transformando um corpo de menino num corpo de moça. Agnes produziu o seu gênero e fez a correção de seu sexo para ajustamento de sua identidade. Garfinkel (2006, p. 58) “[...] considered this to further confirm his theories about the ‘managed achievement’ of gender as an interactive social process”.¹⁰

Dentro de um contexto sócio-cultural, as construções sociais de gênero são feitas a partir da leitura do sexo. Emergem daí expectativas e definições de como cada indivíduo deve ser e agir. Definem-se os modos de comportamento, os modos de se vestir e assim por diante. Essas tecnologias são puramente convencionais e funcionam para regular, inclusive, a sexualidade. Agnes precisava “parecer” mulher, mas antes de tudo precisava parecer “natural”. Para tanto, foi necessário que o seu corpo “representasse” o seu gênero.

Ao pressupor tais representações de gênero, Garfinkel estava teorizando a respeito de *performance*. O que também será feito anos depois, talvez com um pouco mais de erudição e requinte teórico, por Judith Butler em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2003). No livro, a autora propõe a desmontagem do modelo binário sexo/gênero e defende a premissa de que não é só o gênero que é

⁷ A aparência de Agnes era convincentemente feminina [...]. Seus modos eram apropriadamente femininos com um leve desconforto típico dos jovens que acabaram de passar pela puberdade. (tradução acrescentada)

⁸ Agnes nasceu um menino com todos os órgãos genitais masculinos normais. A certidão de nascimento foi emitida para um menino e ela foi devidamente nomeada. Até a idade de dezessete anos, ela foi reconhecida por todos como um menino. (tradução acrescentada)

⁹ Agnes admitiu que ela era, na verdade, do sexo biológico masculino, mas começou a tomar hormônios femininos sintéticos quando era uma pré-adolescente. (tradução acrescentada)

¹⁰ Considerou isso para confirmar ainda mais suas teorias sobre o “construção ativa” de gênero, como um processo interativo social. (tradução acrescentada)

fruto dos processos sócio-histórico-culturais. Para ela, o sexo também o é, uma vez que sua existência biológica ganha significados culturais, “nesse caso, não a biologia, mas a cultura se torna o destino” (BUTLER, 2003, p. 26).

Além dessas discussões, que abalam o pilar fundacional da divisão sexo/gênero, base do pensamento feminista, Butler lança a teoria da performance de gênero.

Inicialmente o termo performance era utilizado para uma forma de expressão teatral, vista por muitos como sendo um tanto caótica, em que misturava música, encenação, jogos de iluminação, etc. (BENTO, 2007, p. 15-19)

No início dos anos 60, no entanto, surge no interior da filosofia da linguagem a teoria dos atos de fala, posteriormente apropriada pela pragmática. Nesse âmbito, filósofos da Escola Analítica de Oxford, tendo como pioneiro John Langshaw Austin (1911-1960), seguido por John Searle e outros, entenderão a linguagem como uma forma de ação. Mais precisamente, Austin em *How to do things with words* (1976) parte da premissa de que dizer é ao mesmo tempo fazer, “lançando a teoria sobre o caráter performativo da linguagem” (BENTO, 2007, p. 120-122). Em suma, sua teoria considera a linguagem como ação. Por exemplo, ao dizer

“sim” em um casamento, quando perguntado(a) se aceita a condição de casado(a), o simples ato de enunciar a palavra “sim” é capaz de “criar” ou transformar uma situação. A pessoa abdica da condição de solteiro(a) e se torna casado(a), acarretando toda uma série de consequências sociais, pessoais, jurídicas, etc. Dessa forma, como enunciado performativo, a linguagem adquire um poder muito maior do que simplesmente descrever, referir, enunciar. (BENTO, 2007, p. 122)

A partir da teoria de Austin, Judith Butler expande o conceito de performativo para o conceito de performatividade. De maneira mais ampliada, vai compreender os atos de fala como atos corpóreos. Seu interesse está nos atos de fala como organizações no corpo, a partir de um entendimento linguístico de que a fala não está só no verbo, mas também no corpo.

Visto dessa maneira, o corpo, enquanto organização corporal em ação, reúne e troca informações, produzindo atos que ampliam o discurso oral em que é possível perceber formas de poder, de censura e de exclusão. A fala é construída no corpo e pelo corpo que assume a responsabilidade pelas citações e convenções de linguagem presentes nesse ato. O ato de fala numa relação corpórea comunica-se através do fazer.

Para a autora, as distinções sexuais devem ser percebidas como efeitos de gênero, isto é, como algo socialmente construído via discurso. Ao se enfatizar o caráter socialmente construído não apenas do gênero, mas também do sexo, o discurso é

concebido como a fonte primária de poder. Portanto, o gênero “não deve ser construído como uma identidade estável ou um lócus de ação do qual decorrem vários atos”, em vez disso, “o gênero é uma identidade tenuemente constituída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma repetição estilizada de atos” (BUTLER, 2003, p. 200).

Em outras palavras, Butler afirma que o gênero produz um efeito de sentido, na medida em que representa a ilusão de um sujeito permanentemente marcado por ele. Dessa forma, a performatividade é realizada com o objetivo estratégico de manter o gênero em sua estrutura binária “um objetivo que não pode ser atribuído a um sujeito, devendo, ao invés disso, ser compreendido como fundador e consolidador do sujeito” (BUTLER, 2003, p. 200). É a produção discursiva do gênero que promove a articulação sexo/sexualidade/gênero, é ela também que faz com que essa articulação pareça natural.

Atualmente, já é senso comum nos estudos sócio-antropológicos a compreensão de gênero, corpo e sexualidade como socialmente construídos. Muitas vezes essas construções estão a serviço de interesses e necessidades sociais. Desde pequenos espera-se que as meninas sejam de uma determinada maneira e os meninos sejam de outra. A socialização das meninas é construída sobre um corpo frágil, passivo, desprovido de força, em que a beleza física é fundamental. Nos meninos, ao contrário, um corpo forte, agressivo e viril é o mais estimulado. O corpo das mulheres e homens é fruto dessa construção social, das diferenças de gênero construídas ao longo da história. Nessa socialização insere-se a modelagem dos corpos pelas normas, representações culturais e simbólicas próprias de cada sociedade.

Vale ainda dizer que as desigualdades de sexo/gênero são apenas uma face de outras formas de coerção social. A fim de se ampliar a discussão em torno desse assunto, deve-se lembrar que, para fora do sistema binário de gênero, existem diversos fatores, como culturais e econômicos, que igualmente operam as “diferenças”. Para algumas feministas como Donna Haraway (2004) é preciso pensar nas experiências históricas de cada indivíduo, que, obviamente, não podem ser semelhantes, nem mesmo, é claro, entre pessoas pertencentes ao mesmo gênero. Isso corresponde a dizer que as diferenças, ou as desigualdades, devem ser entendidas e analisadas a partir de um campo mais abrangente, incluindo fatores como etnia e classe social em contextos culturais distintos. Para Haraway (2004, p. 3): “cresce a evidência da necessidade de uma teoria da “diferença” cuja geometria, paradigmas e lógica escapem aos binarismos, à dialética, aos modelos natureza/ cultura de todo o tipo”. Ou seja, seria tarefa urgente

das feministas contemporâneas encontrarem um lugar para esse sujeito social diferente, que não se fixa em identidades pré-moldadas.

Avtar Brah (2006) ajuda a entender isso. Ao pensar a “diferença” como categoria de análise, ela lembra que nosso gênero é constituído e representado de maneiras diferentes, segundo a localização do indivíduo dentro de relações globais de poder, que “se realizam através de uma miríade de processos econômicos, políticos e ideológicos” (BRAH, 2006, p. 5).

Ao se pensar em termos de literatura, como uma forma de arte que, de certa maneira, parte e transfigura o real, obviamente entende-se que ela acabe por expressar as ideologias de gênero, classe e etnia; não é por outra razão que a literatura de autoria feminina é, sem dúvida alguma, um campo aberto para discussões em torno das desigualdades e um desafio ao cânone literário tradicional. Para Nelly Novaes Coelho (1999, p.1), ela é um gesto de transgressão “que desde o início do século [XX], vem sendo assumido pelas mulheres e aprofundando a ruptura do nosso tempo com a tradição herdada”.

Como se observa no início deste capítulo, a partir do século XX, a visão “feminina” de mundo começou a ganhar força, em virtude dos movimentos feministas; ganhou força também pela escrita e (re)descoberta de textos que fugiam aos cânones reconhecidos pela crítica e teoria literárias de então: textos escritos predominantemente por mulheres. A crítica feminista, tendo constatado a pouca contribuição da mulher no cânone, organizou-se com intuito de propor a desconstrução das imagens femininas que foram criadas nas grandes obras dos escritores homens, assim como também, de fazer um recorte histórico didático que incluísse a presença da mulher escritora no cânone.

Em Portugal, é à altura dos anos 70, que, cerceadas pela ditadura salazarista, muitas obras produzidas serão gestadas sob a égide da transgressão. A literatura de expressão feminina, impulsionada pelos movimentos de luta que, pouco a pouco, estavam ganhando força, começará a tomar corpo.

O impulso inicial é dado, sobretudo, pela publicação, em 1972, de *As novas cartas portuguesas*, de Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa. Com essa obra de autoria múltipla, transgressora em diversos aspectos, e de “difícil classificação dentro dos moldes tradicionais” (BRIDI, 2007, p. 76), as autoras conseguem desnudar os paradigmas da tradição literária e abalar as estruturas (masculinas) de poder vigentes naquele período.

O caminho aberto por essas autoras, unidas politicamente pelos mesmos ideais feministas, vai estabelecer em Portugal o que poderá ser chamado de literatura de autoria feminina. Como resultado, diversas escritoras começarão a produzir insistente e perturbadoramente, em meio a uma tradição predominantemente masculina, textos a discutir e a questionar a condição feminina frente à dominação masculina. Mais tarde, ver-se-á que os estudos de gênero darão um novo oxigênio para a esfera literária feminina; no lugar do patriarcalismo e de questões como opressão universal feminina, a base do pensamento será deslocada para as desigualdades sociais e culturais, em que gênero, como resultado de uma construção social, é apenas mais um fator propulsor da diferença entre homens e mulheres. A consciência de que as limitações impostas ao gênero feminino são passíveis de variação e transformação fará com que haja a possibilidade de mudança. Do estatuto de vítima de um sistema opressor e autoritário, notar-se-á que algumas escritoras, como é o caso de Júlia Nery (principalmente em seus romances mais recentes), construirão personagens femininas criticamente ativas. Essas personagens buscam reafirmar suas identidades, ainda que para isso precisem transformar o seu gênero, como é o caso de Brites de Almeida, em *Crônica de Brites* (2008), ou são capazes de gerir suas vidas, seus sentimentos e suas emoções, como ocorre com a jovem Inês, de *Aquário na gaiola* (2008). A capacidade de “agenciamento” demonstrada por Brites ou por Inês faz pensar em gênero como performance, bem como traz à frente a pressuposição de identidades fluidas, em constante construção.

1.2 A produção literária de Júlia Nery: notas em torno do feminino.

Júlia Nery aparece no cenário literário português ainda em meados da década de 80 (séc.XX) com a publicação de *Pouca terra...pouca terra...*. Foi a partir desse romance, que a presença de personagens femininas se constituiu num traço recorrente nas narrativas da autora. A história tem como uma das personagens centrais Maria Menina, mulher forte e corajosa, que leva sua neta Leonor, jovem universitária, a morar na França, a fim de lhe garantir um futuro mais próspero. O desejo de Maria Menina pode traduzir-se como resposta a certo fatalismo, que, na narrativa, apresenta-se como pano de fundo da ação, e que deve estar relacionado com a cultura portuguesa, a qual designa(va) às mulheres um papel aparentemente invisível na sociedade. Segundo Helena Neves (1988), por força da ditadura que durou 48 anos, até a Revolução dos Cravos, as mulheres tinham um papel relativamente submisso na sociedade. Para Salazar e seu regime, o trabalho delas fora de casa desagregava a família: parir, poupar e zelar representavam tarefas sublimes – as tarefas de mulher.

A questão que se impõe é que as personagens de *Pouca terra...pouca terra...* precisam romper este suposto fatalismo, a fim de alcançar os seus sonhos. Maria Menina consegue-o, à medida que, deixando para trás a aldeia em que nasceu, abandona os valores culturais enraizados naquele espaço geográfico e a condição de “mulher aldeã”. Dessa forma, constrói um novo destino: consegue seguir os seus sonhos, garantindo à Leonor, sua neta, uma realidade diferente da qual teria caso não estudasse. Já Leonor viverá o impasse de acomodar-se a ele, ou não, questão que parece ter ficado em aberto no romance.

Não há dúvida de que o primeiro romance de Júlia Nery impulsionou sua escrita em torno de questões relativas a gênero. O mesmo vai ocorrer em seu segundo romance, *Valéria, Valéria* (1998). Nele, a autora traz para o espaço ficcional a história de muitos colegas e alunos que conheceu à época em que era professora. Vê-se não apenas a história da adolescente que dá título ao romance, Valéria, mas adentra-se a intimidade de cada uma das personagens principais, no universo burguês que as circunda, limitando-lhes ações e pensamentos. O universo feminino, os tabus e os desafios que dele fazem parte são sondados pelas páginas do diário de Marinela, mãe de Valéria, e de um caderno de notas da adolescente, enviados por ela à sua professora: “Penso que são um bocado de mim que lhe faltam para acabar de montar o seu (meu) *puzzle*, de que um

dia me falou. Espero que seja capaz. E de escrever um romance” (NERY, 1998, p. 14). Nessa espécie de romance de “confidencialidades”, a autora questiona certos padrões da tradição patriarcal: a personagem que mais chama a atenção é, sem dúvida alguma, Marinela, a que foi “educada para ficar quieta a ver os outros correrem pela vida ou escorregando nela” (NERY, 1998, p. 23).

Em 1998, depois da publicação de *O cônsul* (1991), título que inaugura o gosto da autora pela escrita de romances históricos, é publicado *Infantas de Portugal* (1998), livro cuja epígrafe inicial é uma frase de Marguerite Yourcenar: “Não se possui ninguém e, sendo a arte a única forma de posse verdadeira, o que importa é recriar um ser e não prendê-lo”, um dos maiores nomes da literatura do século XX e mestre da ficção histórica com títulos como *Memórias de Adriano* (2005) ou *A obra em negro* (1981). Os contos reunidos em *Infantas de Portugal* despertam o interesse da crítica portuguesa, por trazer à cena mulheres que fizeram parte da História de Portugal, mas que tiveram nela um papel, quando muito, de coadjuvante. Assim sendo, são trazidas à cena as figuras de D. Isabel Maria (séc.XIX), D. Constança (séc.XIII/XIV), D. Constança Manuel (séc.XIV) e D. Catarina (séc.XV), infantas que, não se encontrando na primeira linha da História de Portugal e estando, por isso mesmo, esquecidas, acabam por marcar épocas, sentimentos e decisões e por assinar páginas que esse livro recupera com grande sensibilidade. A narrativa conduzirá o leitor para dentro dos sentimentos, das paixões e das ausências de cada uma das protagonistas, de modo que se torna possível conhecê-las em suas intimidades. Nesse livro, a autora amadurece o seu estilo ao construir personagens psicologicamente densas e instigantes, a fim de retratar questões relativas à mulher, ao seu universo, em sua maneira de lidar consigo e com o mundo.

Outro título que merecerá igualmente a atenção é *www.morte.com*. Nesse volume estão reunidos três contos, dos quais um deles, *www.morte.com*, demonstra a aspiração da autora pelas novidades do *ciberespaço*. O conto traz para primeiro plano uma personagem feminina cibernauta, Maria Luísa, mulher que busca na *world wide web* a ajuda da “morte” para livrar-se de seu irmão mais velho (figura opressora). Por meio de uma mídia extremamente moderna, a autora aproveita para trazer à tona assuntos intimamente ligados à pós-modernidade¹¹: o corpo no imaginário feminino e a

¹¹ Segundo Perry Anderson em *As origens da pós-modernidade* (1999), a noção de “pós-modernismo” surgiu no mundo hispânico, ainda na década de 30, uma geração antes de seu aparecimento na Inglaterra e nos EUA. Para o autor (ANDERSON, 1999, p. 10) a ideia de um estilo “pós-moderno” foi criada por Frederico de Onís, que imprimiu o termo pela primeira vez, embora descrevendo um refluxo conservador dentro do próprio modernismo em voga.

construção de identidades fluidas e mutáveis. Maria Luísa representa, como poderá ser visto mais adiante, um modelo de mulher conformada e submissa, que, ao descobrir-se quarentona e dependente financeiramente de seu irmão, desejará libertar-se para uma vida de tranquilidade e regalias, longe da sua presença.

Na esteira de *Infantas de Portugal*, é publicado em 2005, *O segredo perdido*, um romance que se diria multifacetado e no qual, uma das partes, tem como pano de fundo e causa direta de acontecimentos capitais, o terremoto de Lisboa. As histórias de três mulheres, pertencentes a épocas distintas, entrelaçam-se por meio de um cofre, que atravessa gerações e chega às mãos de uma escritora do século XXI, responsável pela narração do romance. Nesse cofre, ela descobre um maço de folhas escritas por Sórór Beatriz Antônia, tida como milagrosa por, ainda criança, ter escapado com vida do terremoto, embora tudo tenha ruído à sua volta e ela própria tenha ficado soterrada nos escombros de uma igreja durante alguns dias. Chamar-se-á a atenção, em especial, para a criação dessa personagem, que ao viver a história de um amor que lhe é impossível, entregar-se-á de corpo e alma à experiência intensa e profunda do amor místico, conforme ela mesma procura relatar nas folhas deixadas para o seu confessor.

Já em *Crônica de Brites*, é possível conhecer uma mulher cujo lugar na História de Portugal foi garantido por força e vontade popular. Brites de Almeida é reconhecida em terras lusitanas como verdadeira heroína popular por sua participação na famosa Batalha de Aljubarrota, ocorrida em 14 de agosto de 1385. Diz a lenda que Brites, munida apenas da pá de seu forno, foi capaz de matar sete inimigos castelhanos. O feito, considerado grandioso para uma mulher, não chegou a ser registrado por Fernão Lopes, mas caiu nas graças da arraia miúda. Cabe salientar a importância da (re)criação dessa

Entretanto, ainda segundo Anderson (1999, p. 31), coube ao filósofo francês Jean-François Lyotard em 1979, com a publicação de *A condição pós-moderna* a expansão do uso do conceito. Em sua origem, pós-modernismo significava a perda da historicidade e o fim da "grande narrativa" - o que no campo estético significou o fim de uma tradição de mudança e ruptura, o apagamento da fronteira entre alta cultura e da cultura de massa e a prática da apropriação e da citação de obras do passado. Fredric Jameson sugere em *O pós-modernismo e a sociedade de consumo* (1993, p. 27) que "ele [o pós-modernismo] não é apenas mais um termo para descrever um estilo específico. É também, pelo menos tal como o emprego, um conceito periodizante, cuja função é correlacionar a emergência de novos aspectos formais da cultura com a emergência de um novo tipo de vida social e com uma nova ordem econômica. Desse modo, o autor argumenta em favor de uma espécie de relação entre as teorias do pós-modernismo e as "generalizações sociológicas" que anunciam um tipo novo de sociedade, mais conhecido pela alcunha "sociedade pós-industrial". Vale lembrar que, segundo Stuart Hall (2006), desde a década de 1980, em decorrência da globalização, desenvolveu-se, em meio às sociedades industrializadas, um processo de construção cultural em nível global. Desse modo, a pós-modernidade, que é o aspecto cultural da sociedade pós-industrial, inscreve-se nesse contexto como conjunto de valores que norteiam a produção cultural subsequente. Entre estes, a multiplicidade, a fragmentação, a desreferencialização e a entropia (desordem)- que, com a aceitação de todos os estilos e estéticas, pretende a inclusão de todas as culturas como mercados consumidores. Para um estudo em torno da "pós-modernidade" consultar, dentre outros, ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

personagem. Júlia Nery transforma a Padeira de Aljubarrota numa figura cuja identidade, diferente de sua correspondente histórica, é fluida, mutável. A Brites da autora deseja e busca com todas as suas forças a liberdade de ser e de agir. Liberdade que não cabe, em termos de Idade Média, no bojo de seu corpo de mulher. Não é por outra razão que ela desejará pertencer ao gênero masculino. Esse desejo frenético por liberdade fará com que Brites carregue consigo a marca da ambiguidade de gênero: ela transitará entre o masculino e o feminino conforme a situação se apresente mais favorável a um ou outro gênero, sem que haja alteração em relação ao seu sexo¹². Observa-se, assim, um romance a mostrar subliminarmente que o ser humano não é detentor de uma única identidade.

Questões relativas à identidade e ao corpo feminino estão esboçadas em *Aquário na gaiola*. A peça de teatro traz à cena a história de Inês, uma garota que vive o drama de estar fora dos padrões estéticos impostos pela mídia e pela sociedade capitalista de consumo. Inês viverá o conflito de transformar-se num suposto modelo de beleza ou conformar-se em permanecer como é. A autora novamente trabalha com assuntos extremamente contemporâneos: a influência do mito da beleza, a aparência exterior e a dicotomia ser *versus* ter.

Dessa forma, os livros selecionados para análise tratam da condição das mulheres de forma a trazer à tona questões que permeiam suas vidas de sentimentos e ações. Suas personagens, de uma forma geral, buscam de alguma maneira a liberdade de ser e de agir. Elas podem pertencer a diferentes e distintos estratos sociais, no entanto, estão sempre às voltas dos tabus impostos pela sociedade no que tange às suas escolhas, às suas vivências. Essa busca, paradoxalmente, desenfreada ou tímida por algo que lhes possibilitaria voos de altitudes não calculadas, muitas vezes culmina com a frustração, com a sublimação de seus desejos de liberdade, mas também com novos modos de se relacionarem consigo mesmas, possibilitando-lhe novas subjetividades. Em última instância, as personagens elencadas neste trabalho, são transportadas para o caminho do autoconhecimento, responsável por lhes revelar formas mais autênticas de ser.

Deve-se chamar a atenção ainda para um último e importante dado. No caso das narrativas analisadas neste trabalho, vale destacar a questão do foco narrativo, que não deixa de perpassar uma visão de mundo bastante acurada em torno das desigualdades de

¹² A palavra sexo é utilizada neste trabalho conforme sugere Jeffrey Weeks (2000, p. 43): “como um termo descritivo para as diferenças anatômicas básicas, internas e externas ao corpo, que vemos como diferenciado homens e mulheres”.

gênero. A análise das vozes narrativas, em terceira ou primeira pessoa, fornece evidências daquilo que Wayne Booth chamou, em *A retórica da ficção* (1980), de autor implícito. Nesse sentido, poder-se-ia aventar que o foco narrativo, presente nas narrativas escolhidas para compor este trabalho, evidencia marcas profundas de uma crítica insistente que contribui para a formação de uma vertente que se ligaria à literatura de autoria feminina, talvez de cunho mais acentuadamente feminista.

CAPÍTULO 2 – O UNIVERSO FEMININO REPRESENTADO NA FICÇÃO E NO TEATRO DE JÚLIA NERY.

Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado. Amor, Clarice Lispector

2.1 As personagens femininas em *Pouca terra...pouca terra...*; *Valéria, Valéria*; *www.morte.com*; e *Aquário na gaiola*.

Neste capítulo serão tratadas, exclusivamente, as personagens femininas constantes nos livros ficcionais da autora: romance, conto e teatro. Ficam de fora, portanto, as personagens dos romances históricos, que serão analisadas minuciosamente no capítulo seguinte.

Inicialmente, há de se falar de Maria Menina e de Marinela, duas personagens que se aproximam e, ao mesmo tempo, se contrapõem. Ambas encontram-se inseridas em contextos sociais masculinos, em que não há poder de escolha nem de ação. No entanto, por força dos acontecimentos tanto uma quanto a outra terão oportunidade de darem uma reviravolta em suas vidas. Será possível notar que as duas personagens seguirão por caminhos diferentes e que, na verdade, as suas escolhas serão as responsáveis por deixá-las (ou não) às margens de um suposto “destino de mulher”. Para este estudo, foram utilizados alguns pontos discutidos por Simone de Beauvoir em seu célebre livro de 1949, *O segundo sexo*, com o devido cuidado de não se deixar cair nos paradoxismos¹³ que engendram esse livro da década de 40; além disso, foram usados alguns pressupostos das teorias feministas contemporâneas, que levam em consideração as experiências (heterogêneas e distintas) de ser mulher, em razão dos contextos sociais e culturais dos quais as mulheres fazem ou fizeram parte ao longo da História.

Na sequência, serão analisadas Maria Luísa e Inês, duas personagens que se relacionam por questões de gênero e corporalidade. A construção dessas personagens

¹³ Sylvie Chaperon em *A segunda Simone de Beauvoir* (2000) aponta os anacronismos de *O segundo sexo*, principalmente no que se refere à visão naturalista que Beauvoir inevitavelmente recai: “[...] vimos que Simone de Beauvoir não leva a cabo a inversão de perspectiva a que a escolha culturalista induz; ela fica no meio do caminho e recai na trilha da qual quer fugir. É por isso que penso ser lógico insistir sobre a fundamental ambivalência de Simone de Beauvoir. Minha hipótese é de que o naturalismo dominante que impregna seu pensamento desvia acentuadamente seu projeto ainda assim autenticamente libertador” (CHAPERON, 2000, p. 115). No entanto, Chaperon não deixa de chamar a atenção para o fato de que as ambivalências beauvoirianas são, ao fim e ao cabo, representativas da época particular em que ela escreve (década de 50).

remete aos estudos acerca do corpo empreendidos por Elizabeth Grosz (2000); e também abordados por Elódia Xavier (2007), no que tange à premissa pós-moderna de “corpos em construção”. Tanto Maria Luísa quanto Inês são mulheres que procurarão formas de gerir suas vidas frente às hierarquias de gênero que perpassam pelo domínio masculino (no caso de Maria Luísa); ou pelos discursos de beleza veiculados pela mídia (no caso de Inês), os quais procuram disseminar padrões estéticos femininos que acabam por engendrar modelos de como ser mulher, perpetuando as desigualdades entre os sexos.

No final das contas, as duas personagens passarão por experiências transformadoras, a partir de um processo de revisão de valores, expectativas e objetivos, num caminho contínuo de construção e reconstrução de suas identidades.

2.1.1 Maria Menina e Marinela: à revelia do destino de mulher.

“Não se nasce mulher: torna-se mulher”. A célebre frase de Simone de Beauvoir há muito tempo tem servido de mote para as teorias de gênero, por justamente propor a noção de algo construído fora da natureza: “tornar-se” supõe *vir a ser*. Em última instância, ninguém nasce pronto.

Há na afirmação de Simone de Beauvoir um dos poucos pontos de convergência de seu *O segundo sexo* com os estudos de gênero mais contemporâneos. Alguns anos mais tarde, após a publicação de seu livro, novos pressupostos foram direcionando o pensamento em torno das desigualdades entre homens e mulheres e, dentre essas reflexões, a premissa de que gênero é uma construção social tornou-se pedra de toque para a antropologia e para algumas vertentes do feminismo.

É válido lembrar que, nesta tese, trabalha-se fundamentalmente com a literatura, com a ficção e, em decorrência disso, cabe, durante o processo de análise do(s) texto(s), pensar de forma mais ou menos coerente os instrumentos teóricos que serão lançados à mão, a fim de melhor entender o olhar de Júlia Nery acerca do mundo, das questões que permeiam a vida social e humana, dos embates que diariamente atravessam a vida de mulheres em diferentes épocas e espaços. E mais, principalmente, como a sua ficção representa e reflete essas questões. Nesse sentido, mediante a leitura e a análise de *Pouca terra...pouca terra...* e *Valéria, Valéria*, livros publicados respectivamente nas décadas de 80 e 90, embora a pesquisa procure ser norteadas pelas teorias de gênero atuais, seria negligente não mencionar a influência de *O segundo sexo* em ambos os romances.

Ainda que se saiba hoje das “contradições e ambiguidades” presentes na obra de Beauvoir, principalmente pelos ranços naturalistas ainda presentes, que se contrapõem à “perspectiva sociológica e cultural” da qual a autora francesa era partidária (CHAPERON, 2000, p. 104), o livro não deixa de ser uma importante contribuição para o pensamento feminista. Assim, busca-se chamar a atenção para algumas questões discutidas por Beauvoir, bem como para algumas de suas contradições, que corroboram para as análises em pauta.

Obviamente, não seria possível esgotar todas as possibilidades de entendimento do riquíssimo universo literário restringindo-se apenas à autora francesa. Por isso, sem

querer misturar elementos não miscíveis, e tendo em vista os objetivos deste trabalho, as teorias de gênero continuarão sendo a força motriz principal de análise.

Escrito na década de 80, *Pouca terra...poucá terra...* é um romance cuja epígrafe inicial: “Os homens foram criados a partir do pó. Ora, o pó depressa amolece. Eva foi criada a partir de um osso. Sobre um osso pode-se deitar quanta água se queira, ele não amolecerá”, de Rabbi Joshua Ben Hananiah (séc. I), situa o leitor no universo feminino que, desde então, impulsionará a escrita de Júlia Nery.

No livro, a autora trabalha com a questão da imigração portuguesa na França a partir da história de Leonor, jovem universitária, que vive com sua avó, Maria Menina, e seus pais, Edgar e Maria da Luz, naquele país. A história se passa nos finais da década de 60, sendo narrada em *media res* por Leonor, durante uma viagem de férias a Portugal. Muitos anos antes, Maria Menina a teria levado para morar na França, para que estudasse a fim de conseguir uma vida futura mais promissora: “[a avó desejava] trazer [...] aquando o regresso, os diplomas de Leonor para dependurar na parede e embrulhar a esperança de ter mulher formada na família” (NERY, 1984, p. 14).

Nesse primeiro romance, que lança oficialmente o nome de Júlia Nery junto ao cenário da literatura portuguesa da década de 80, observa-se reconstituírem-se, durante a viagem de férias/regresso da jovem Leonor (personagem/narradora), por meio de intrincados fios da memória tecidos a cada estação do trem que a leva, a história de vida de mulheres que um dia deixaram para traz sua terra natal. Terra talvez pouca, talvez escassa, conforme sugere o título do livro.

No entanto, a análise desse mesmo título remete para além do que comumente se entende por um espaço geográfico reduzido. Para compô-lo, a autora lançou mão de uma figura sintática chamada anáfora, como recurso estilístico, que se caracteriza pela repetição da mesma palavra no princípio de frases ou versos. Dessa forma, tem-se a repetição do adjetivo “pouca” e do substantivo “terra”; no entanto, as expressões são seguidas de uma pontuação especial: as reticências, indicando um pensamento ou ideia que ficou por terminar. É como se a autora não quisesse terminar o título, dando a impressão de uma sequência ou de um movimento ininterrupto. Além disso, à repetição do adjetivo “pouca” faz um pequeno acréscimo, inserindo um acento agudo no último “a” do vocábulo em questão, mudando-o para “poucá”, assim revestindo a palavra portuguesa do afrancesamento da língua e da oralidade onomatopeica a imitar o som de uma locomotiva (comboio). O título do romance é, sem sombra de dúvidas, um convite à reflexão. A locomotiva, ao fim, levava mais do que as gentes portuguesas para França,

mas sonhos, medos e dúvidas. Certamente, observa-se em *Pouca terra...pouca terra...* a história de três gerações de mulheres e, dentre essas, a de uma única matriarca: Maria Menina, a acreditar que ao se passar a “fronteira” entre “o cá e o lá” a terra podia se fazer grande.

Contudo, dentro desse jogo espacial por ser desenhado dentro e fora dos limites geográficos de uma pequena aldeia, limitada e inserida dentro de um espaço maior, o de um país-sede que deverá abrir-se à diáspora de sua gente para um país-destino, a sina de Maria Menina será, na verdade, a de romper com a fronteira paradoxalmente fictícia e real de seu gênero.

Maria Menina é, sem sombra de dúvida, a personagem que mais se destaca nesse romance *neryano*. Trata-se, na realidade, de uma aldeã, analfabeta, moradora das Beiras, que depositará em sua neta todo o desejo de “liberdade e autonomia” de gênero que para si fora negado. Ainda que seja observado deslindar-se no romance, por meio das rememorações de Leonor, a admiração que sustenta pela avó – figura altiva, incentivadora de sonhos a conquistar –, duas outras questões são ainda imperativas: certa angústia identitária relacionada ao fato de ter crescido em terra alheia; e a compreensão exata e ressentida de lhe terem igualmente negado o poder de escolha no que concerne a sua vida: “Mas ela [Leonor] não escolhera cortar as raízes e partir; fora levada (...) nos sonhos da família, a que a avó Maria Menina pusera fermento, atazanando o genro” (NERY, 1984, p. 13).

Uma parte da história de Maria Menina passa-se na década de 50, em sua juventude, quando os seus pais já estavam acertando para si um futuro casamento. Desde muito nova a personagem demonstra ser corajosa, destemida e de personalidade forte. No entanto, educada dentro de um contexto de relações de poder, extremamente patriarcal, ela cumpre o destino de casar-se com o noivo que lhe fora prometido, sendo obrigada a deixar para traz muitos planos e sonhos, além da paixão que cultivara por um moço comum da aldeia.

De fato, pela óptica do narrador, qual seja, de Leonor, cuja geração, diferentemente da avó, é capaz de se situar mais criticamente frente às hierarquias e desigualdades de gênero, torna-se possível observar desnudarem-se questões que se relacionam de *per si* à condição feminina, como a submissão, fator que está ligado intimamente aos papéis destinados às mulheres; como o casamento; e a maternidade. Essas duas questões são amplamente discutidas por Simone de Beauvoir e estão

presentes no olhar pouco neutro de Leonor, universitária politizada e engajada nas lutas decorrentes de “maio de 68”¹⁴, na França. Para Leonor,

a mulher de seu tempo já ganhou muitas batalhas: pode recusar os tabus sociais e religiosos, as ideias feitas; tem liberdade de aceitar ou não a soberania do seu corpo e já não é mais a escrava que se balança na dança do ventre no serralho marital. (NERY, 1984, p. 109)

É com esse olhar comparativo de quem vive uma realidade social e histórica, na medida do possível, mais libertária, que Leonor reconstruirá a história de sua avó. Na verdade, Maria Menina vive na ficção situações limites que lhe são impostas por consequência de seu gênero, de seu tempo e, claro, de sua classe social. Ela deveria se casar e gerar filhos, com o homem escolhido por seus pais. Nesse sentido, Beauvoir aponta que casamento e maternidade são socialmente veiculados como vocações naturais da mulher, salvo àquelas chamadas à vida religiosa:

Pelo casamento, [...] a mulher é anexada ao esposo. Pelo fato de nada possuir, a mulher não é elevada à dignidade de pessoa, ela própria faz parte do patrimônio do homem; primeiramente do pai e em seguida do marido. (BEAUVOIR, 1970, p. 103)

No romance, Maria Menina irá se casar a contragosto com o Joaquim Manco, uma personagem que representa um homem que, além de ter um problema físico (veja-se o seu epíteto) que lhe dificulta a mobilidade de ir e vir, viverá à sombra de sua mulher:

No primeiro ano de casada, viera o podador. À noite, Maria Menina fez as contas ao podador: o comboio, a jorna, o mata-bicho, o almoço, o vinho, e lá se ia metade do lucro das cerejas. — Ó Joaquim...Este ano nós podamos as cerejeiras. — Estás maluca, mulher? Nunca tal fiz! Estragamos as árvores. — A gente há-de-se ajeitar... E a partir daquele ano Maria e Joaquim podaram as cerejeiras. (NERY, 1984, p. 60-61)

Entretanto, isso não impedirá que ela lhe seja submissa. É pela óptica de Leonor que melhor se pode adentrar a intimidade de Maria Menina. Por meio de sua voz narrativa, torna-se possível conhecer alguns pormenores do período de vida conjugal dela com o Manco. Um deles é o fato de que para Maria Menina, o casamento representava o fim de seus sonhos a curto e longo prazo: “Chiando os gonzos fechou-se

¹⁴ “Maio de 68” foi um acontecimento revolucionário, que envolveu a maior parte da população francesa. Teve início como uma grande onda de protestos estudantis para pedir reformas no setor educacional. O movimento cresceu tanto que evoluiu para uma greve de trabalhadores que balançou o governo do então presidente, o general Charles de Gaulle. Alguns filósofos e historiadores consideram a rebelião de maio de 68 o acontecimento revolucionário mais importante do século XX, porque não se deveu a uma camada restrita da população, como trabalhadores ou minorias, mas a uma insurreição popular que se propôs a enfrentar uma sociedade culturalmente conservadora, a fim de superar barreiras étnicas, culturais, de idade, de gênero e de classe social. Para um estudo acerca desse acontecimento histórico, ver DUTEUIL, Jean-Pierre e HERNANDEZ, Maurice J. Helene. *Maio de 68. Os anarquistas e a revolta da juventude*. 1 ed. São Paulo: Imaginário, 2008.

atrás de si o portão dos sonhos” (NERY, 1984, p. 131). Ao entrar, recém-casada, na casa de seu marido, em pensamento, a personagem sabia que sob essas condições jamais poderia vir a ser protagonista de sua vida, que não conseguiria buscar realizações pessoais, independência e, muito menos, alcançar seus objetivos:

A quentura da cama e as pernas ásperas do marido prenderam a vontade de Maria, ainda que a sua alma gritasse de nojo e de revolta e o corpo se fechasse, inóspito, as lágrimas ácidas. “A mulher deve obediência ao marido. Amá-lo e servi-lo.” A obediência era isto; servi-lo era também isto; de pernas abertas para quando ele quera; ali, sujeita aos seus espasmos, abanado o corpo nas suas ternuras, escrava no orgasmo dos seus membros. (NERY, 1984, p. 133)

Pela descrição acima, observa-se que a relação íntima com o Manco parece representar à Maria Menina um gesto de submissão absoluta, em que não há espaço para o desejo e muito menos para o prazer. Amar o homem é servi-lo e servir ao homem significa, aos olhos da personagem, submeter-se ao seu poder. Como nota-se, um narrador onisciente deixa perpassar uma crítica bastante aguda em torno das relações de gênero: a descrição de uma cena que deveria ser rasgada em sedas, perfumes e contentamentos é, ao contrário, fria e objetiva. À Maria Menina cabia a “obediência”, as “pernas abertas”, a sujeição para quando “ele quera”; ao Manco, por outro lado, “os espasmos”, “as ternuras” e os “orgasmos”. Sem outra opção senão abdicar,

a vontade de Maria Menina cedeu [...] e, logo depois, virada de costas para o Manco que saciado ressonava a seu lado, chorou lágrimas de raiva e de revolta, ouvindo ainda no eco o grito da sua submissão. (NERY, 1984, p. 133)

Casada, Maria Menina, sonha sempre com a morte de Joaquim, como saída para sua vida de submissão e controle marital: “Quantas vezes Maria Menina sonhou que o seu homem morria afogado na represa ou a atravessar a linha do comboio, deixando-a senhora de si!” (NERY, 1984, p. 136).

No fim das contas, percebe-se na leitura dos excertos o desenho de, pelo menos, duas questões centrais. Numa leitura mais superficial, o inegável desejo de liberdade de Maria Menina, que aparece explicitado pelo olhar/memória de Leonor, representando uma vontade absoluta que a avó deveria nutrir em romper com o destino que para si fora desenhado. E, mais importante do que isso, numa leitura mais profunda, a clara percepção de uma voz crítica, entrecortando o discurso da narradora (Leonor). Uma voz que deixa perpassar mais do que a realidade ficcional ou a história de Maria Menina em si. Na verdade, a onisciência de quem escreve, sem dúvida alguma, deixa marcas claras e reconhecíveis de uma crítica insistente em torno das desigualdades de gênero. Lígia

Chiappini (1991) lembra que para Wayne Booth, quem arranja as palavras, para o narrador dizer o que deve ser dito, é o autor. É ele o ser que está oculto e ao mesmo tempo é revelado na narrativa. Ao fim, tudo isso está representado no discurso de Leonor.

Desse modo, na reconstrução da personagem de Maria Menina, verifica-se certamente a visão crítica de Júlia Nery em relação à limitação, que naquele momento histórico, era imposta ao gênero feminino. Em razão disso, *Pouca terra...pouca terra...* é um romance de autoria feminina em que é possível identificar, sem dúvida alguma, um acentuado teor feminista.

Ademais, nas páginas de *Pouca terra...pouca terra...*, intimamente ligadas à questão do casamento por imposição, sem possibilidade de escolha, está a ideia do “destino de mulher” que não pode ser alterado.

Há aí outro ponto positivamente discutido por Simone de Beauvoir e que é possível divisar-se no romance. A autora francesa queria demonstrar que a própria noção de feminilidade era uma ficção inventada pelos homens na qual as mulheres consentiam, fosse por estarem pouco treinadas nos rigores do pensamento lógico ou porque calculavam ganhar algo com a sua passividade, perante as fantasias masculinas. No entanto, ao fazê-lo, caíam na armadilha de se autolimitarem.

Os homens chamaram a si os terrores e triunfos da transcendência, oferecendo às mulheres segurança e tentando-as com as teorias da aceitação e da dependência, mentindo-lhes ao dizer que tais são características inatas do seu caráter. Ao fugir a esse determinismo, Beauvoir abriu as portas a todas as mulheres no sentido de formarem o seu próprio ser e escolherem o seu próprio destino, libertando-as de todas as ideias preconcebidas e dos mitos preestabelecidos que lhes davam pouca ou nenhuma hipótese de escolha. Assim, a mulher, qualquer mulher, deve criar a sua própria via, mesmo que seja a de cumprir um papel tradicional, se for este o escolhido por ela (e só por ela).

Conquanto a questão da possibilidade de mudança em face de um suposto destino natural das mulheres seja um ponto interessante em Beauvoir, é preciso novamente trazer à tona as teorias de gênero mais contemporâneas, a fim de se entender mais amplamente a história de Maria Menina. Foi chamada a atenção, há algumas linhas atrás, para o fato de que a submissão imposta à Maria Menina devia-se a, pelo menos, dois fatores centrais: ao seu gênero e, como não poderia deixar de ser, à sua classe social. Ao contrário da autora francesa, que localizava na biologia ou no corpo feminino o maior fator de sua universal subordinação, é fundamental lembrar que o significado de

ser mulher não é universal, nem mesmo absoluto. É, portanto, mutável, instável, variável e diferente, uma vez que os contextos, em que tal experiência ocorre, são assimétricos em relação a fatores variáveis e diversos.

Joan Scott (1990) ao historizar o conceito de gênero, buscou encontrar as maneiras pelas quais o mesmo legitima e constrói as relações sociais. Na sua concepção, esse é o primeiro passo para compreender a natureza recíproca do gênero e da sociedade, e as maneiras particulares e, situadas dentro de contextos específicos, pelas quais a política constrói o gênero e o gênero constrói a política. A política é, portanto, um dos domínios nos quais gênero pode ser utilizado para a análise histórica. A partir desse impulso inicial, o feminismo “socialista” passou a considerar a natureza humana como socialmente produzida, dessa forma, considerando o “ser mulher”, uma variável histórica (BRAH, 2006).

Nesse sentido, reavaliando o desejo de Maria Menina de garantir os estudos de sua neta, a fim de ter mulher formada na família, é possível entender que se tratava de um desejo sobretudo transgressor, algo incomum, fora dos padrões, pois representava um desafio para os papéis sociais esperados e “destinados” às mulheres:

Esta mulher [Maria Menina] mergulhada na ignorância do seu agora e ali sabia, na posse da quase omnisciência tradicional do instinto feminino, que estava acorrentada na engrenagem secular das relações de posse baseadas na autoridade patriarcal que caracterizavam a família. (NERY, 1984, p. 135)

Ainda que Leonor questione, em certo ponto, o fato de sua avó ter escolhido, até certa altura de sua vida, o seu destino, fazendo dele o que sempre sonhou, torna-se muito claro o fato de que Leonor admire Maria Menina, por ter sido a avó quem tomou as rédeas da família em busca de melhor sorte “a salto, como os homens” (NERY, 1984, p. 27). Obviamente não seria menos importante considerar que Maria Menina sempre teve a liderança da família, mas que “tornara-se” efetivamente a matriarca após a morte de seu esposo, Joaquim Manco. Júlia Nery procurou criar uma personagem extremamente determinada, “solícita e matriarcal” (NERY, 1984, p. 71). Em que se pese a sua dura experiência de ser mulher, aldeã, moradora das Beiras e não alfabetizada, possuindo coragem para ir além das reais possibilidades apresentadas como naturais e desejáveis ao seu gênero. Para Avtar Brah (2006, p. 5):

Nosso gênero é constituído e representado de maneira diferente segundo nossa localização dentro de relações globais de poder. Nossa inserção nessas relações globais de poder se realiza através de uma miríade de processos econômicos, políticos e ideológicos. Dentro dessas estruturas de relações sociais não existimos simplesmente como mulheres, mas como categorias diferenciadas, tais como “mulheres da classe trabalhadora”, “mulheres

camponesas" ou "mulheres imigrantes". Cada descrição está referida a uma condição social específica.

O que Brah quer dizer e que, ao cabo, está muito de acordo com o que foi salientado a respeito de Maria Menina, é que “ser mulher” não é uma experiência igual para todas as mulheres. A experiência de ser mulher para Maria Menina não foi igual a de sua filha, Maria da Luz, ou a de sua neta, a universitária Leonor, cuja experiência também não é comparável à mãe, ou à avó e às suas antecessoras. É certo que foram distintas, isto porque, “ser mulher” para qualquer mulher, deve gerar experiências que se relacionem à gênero, entretanto, não há dúvidas de que entrem em jogo, no estabelecimento das “diferenças” e das “igualdades”, no mínimo, outros fatores como momento histórico, etnia, idade e classe social.

De qualquer forma, há pontos comuns dessas experiências que se repetem de geração em geração. Traços veiculados pela sociedade, que seriam supostamente comuns aos gêneros e que Judith Butler (2003) nomearia como performativos, perpassando a vida das mulheres, como se fossem naturais, próprios e relativos àquela também suposta natureza feminina, de que já foi tratada anteriormente. Maria Menina via nas mulheres mais velhas da aldeia e em sua mãe o repetir de tais experiências “desde há anos e anos as avós (...) serviam ao mesmo destino: acender o lume, dar o corpo ao amor e ao trabalho, parir, chorar, rezar” (NERY, 1984, p. 131). Em decorrência disso, o desejo de seguir em uma diáspora para longe de sua aldeia pode ser entendido igualmente como um desejo, talvez implícito, de romper com aquela espécie de fatalismo presente em sua cultura.

Por fim, será chamada a atenção para o fato de que parte da narrativa de *Pouca terra...pouca terra...* está ambientada em uma aldeia nas Beiras, região central de Portugal, que serve de ligação entre as frias e verdes paragens do norte, e as planícies quentes e secas do sul. Nesse sentido, o romance de Júlia Nery faz lembrar *O dia dos prodígios* (1980), de Lídia Jorge. Nesse romance, as personagens acham-se confinadas em Vila Maninhos, no Algarve, região sul de Portugal. Mas, no entanto, em ambos os romances, o ambiente em que se encontram as personagens é formado por uma “comunidade fechada em si mesma em termos espaciais, isolada do mundo, em que a oralidade prepondera e praticamente inexiste o letramento (senão rudimentar)” (BRIDI, 2007, p. 81). Entretanto, embora se observe nas Beiras a mesma realidade de não letramento e de isolamento de uma comunidade vazada por valores arcaicos, como em Vila Maninhos, a população retratada em *Pouca terra...pouca terra...*, ao menos,

começa a se abrir para uma possibilidade de mudança: imigrar para a França à procura de melhor sorte.

Obviamente, o que chama a atenção no livro de Júlia Nery é o fato de ser uma personagem feminina a responsável pela decisão de sair, de deixar para trás os valores, os ideais e o conservadorismo enraizado em sua aldeia, partindo para o novo. Algo bastante transgressor para o contexto social português dos anos de ditadura. Primeiramente, Maria Menina incentiva a filha e o genro a mudarem para Lisboa. Isso já representou certo desejo de mobilidade. Depois, vão todos para a França:

A vida das pessoas também tem que ter mudanças, pois não há bem que sempre dure, nem mal que sempre ature. Aqui nesta rua soalheira [referindo-se à rua onde foram morar em Lisboa] é como se todos vivessem no Inferno, mas há-de vir um dia que as coisas hão de mudar...; E Maria Menina convencera o genro a concordar que ela empenhasse a casa da aldeia e o quintal para fazer face às despesas e partirem para a França. (NERY, 1984, p. 49-51)

Maria Menina consegue romper com o seu “destino” ao sair da aldeia, espaço pequeno demais para os seus sonhos, fato que só pôde acontecer com a morte de Joaquim Manco. A respeito desse fato, inclusive, vale um parêntese: a morte de uma figura masculina, patriarcal e opressora, como meio de acesso à liberdade, é um traço comum em algumas das narrativas de Júlia Nery, como poderá ser observado ao longo deste trabalho.

Ao ficar viúva, ou seja, depois de rompido o laço matrimonial que a prendia as obrigações domésticas e ao marido¹⁵, a personagem sente-se livre para colocar em prática os sonhos que alimentava desde menina. Recusa-se a casar novamente, a “sujeitar-se”: “Se caso com o Zé Quinteiro fico presa à posse das terras, às responsabilidades, à sujeição”. É escusado afirmar que um novo casamento a privaria da liberdade: “Fico aqui [referindo-se à aldeia] para sempre com os cochichos das comadres [...]. E eu não quero morrer aqui...quero ver mundos!” (NERY, 1984, p.78).

Maria Menina parecia ter consciência de que o destino “não existe, depende de nós próprios. Não existe elemento determinado, os destinos são atribuídos pela sociedade” (BEAUVOIR, 1970, p. 64). O que estava em disputa era uma questão de liberdade de ser e de agir por vontade própria. Maria Menina representa uma

¹⁵ Encontra-se a ideia de que a morte do companheiro liberta a mulher para a vida, por exemplo, em *História das mulheres no Brasil* (1997). Quando ficam sós, sem a presença daqueles que as subjugaram face às obrigações do matrimônio, as mulheres ficam livres para seguir os seus sonhos, a sua vida. Dependendo da classe social, as mais abastadas ficam responsáveis pela administração dos bens deixados pelos maridos. Segundo Maria Aparecida Moraes Silva (1997, p. 572), o fato é que “ser só é experimentar a identidade do feminino não-submisso”.

possibilidade, uma tentativa de insubmissão feminina. Enquanto era casada impunha-se como podia: “Em mim a aldeia não vai morder, que eu não quero. E não vou emprenhar todos os anos e ficar na desgraça. E não hei-de ter filhos ranhosos e analfabetos. E hei-de fugir daqui um dia” (NERY, 1984, p. 131). Ela consegue romper com o suposto destino que lhe haviam atribuído ao ser quebrado o laço matrimonial. Fica então livre para seguir os seus sonhos.

Temática semelhante está presente em *Valéria, Valéria*, romance escrito no final da década de 90. Embora se trate da história de Valéria, como o próprio título do livro sugere, o romance centra-se, por meio das páginas de um diário, na intimidade de sua mãe, Marinela, uma mulher educada “para ficar quieta” (NERY, 1998, p. 23). A história inicia-se com o episódio da morte do pai de Valéria, João Afonso, e é narrada em terceira pessoa pela professora da adolescente, com oscilações para a primeira pessoa quando se tratam da transcrição de trechos de cartas, páginas de anotações e diários. Valéria teria enviado um caderno seu de anotações, além do diário de sua mãe, para que a professora comesse a escrita de um romance. *Valéria, Valéria* é, pois, o romance escrito por essa professora, ou “professorinha”, como lhe chamava a adolescente.

Júlia Nery, à altura da escrita desse romance, era professora de literatura na Escola Secundária de Cascais, além disso, dava regularmente cursos e oficinas de escrita criativa para professores. Educadora por excelência, sempre teve o cuidado de unir o prazer da leitura ao aprendizado, quer da História, quer da cultura, quer da própria língua vernácula ou mesmo da literatura. Não é por outra razão, que os seus livros são extrema e cuidadosamente elaborados de modo a sempre trazerem à tona um registro histórico, muitas vezes, de valor documental. A partir deles ou em decorrência, a ficção vai crescendo e tomando forma, seja parodiando ou quem sabe ratificando os seus sentidos originais. Há sempre, como pano de fundo da ação, um acontecimento histórico de relevo e esses dados cuidadosamente aparecem em meio às histórias das personagens. No que se refere às mulheres, são responsáveis por lhes imprimir ideologias, visões de mundo, posicionamentos críticos e atitudes revolucionárias, ou até, pelo contrário, alheamento e alienação.

No caso de *Valéria, Valéria* a autora teve por base para a construção da diegese, muitos professores e alunos que conheceu. Além disso, uma parte da história de Marinela tem como pano de fundo os acontecimentos decorrentes do 25 de abril. A vivência como educadora e como professora aparece refletida e se mistura às histórias que muito provavelmente vivenciou “de oitiva”, mas que pouco a pouco foram lhe

dando material e substância para a escrita do romance. Com toda a ideia a fermentar-lhe a criatividade, escolheu a década de 70 para contextualizar uma parte da história de Marinela, período extremante motivador para as conquistas de gênero que se seguiram.

Marinela será uma personagem que terá meios de gerir o seu destino; que participará do contexto da revolução de abril e que, em parte, vivenciará uma experiência transformadora. No entanto, ela poderá ou não trilhar o caminho da independência e da liberdade. Este será o grande conflito existente em torno da personagem. A sua tensão será de acomodar-se, ou não, à vida burguesa e ao casamento por conveniência. O que vai chamar a atenção no romance será a escolha de Marinela. Uma escolha talvez não desilusória, mas sobretudo crítica, levada a efeito por Júlia Nery na construção de sua personagem.

Nesse sentido, Marinela parece ser o contraponto de Maria Menina, principalmente se forem levados em consideração, na análise dessas duas personagens, os estudos de gênero, especialmente no que tange ao entendimento das “experiências de ser mulher” em diversos e diferentes contextos sociais.

Maria Menina, por exemplo, se difere de Marinela. A personagem do primeiro romance de Júlia Nery, reflete a experiência de ser uma mulher aldeã, trabalhadora rural, analfabeta e inserida em um contexto histórico extremante conturbado: o da ditadura salazarista em Portugal da década de 50/60; já a personagem do segundo romance, exprime a experiência de ser uma mulher burguesa, abastada, dona de casa, letrada e que vive um tempo em que a ditadura segue para o seu final (década de 70) e o plano dos movimentos políticos e das revoluções segue consolidando-se. Contudo, diante da aparente vantagem de Marinela em relação à Maria Menina, é a personagem de *Pouca terra...pouca terra...* que será capaz de gerir o seu destino, transformando-o completamente.

De fato, Marinela é descrita como uma mulher bonita (algo excepcional nos livros de Júlia Nery), loura, burguesa e frívola, casada com João Afonso, homem educado para ser “garboso e forte” (NERY, 1998, p. 31), um ex-oficial do exército, temperamental e frustrado, que sofre de achaques de humor, ou seja, transtorno bipolar:

As flutuações de comportamento do marido, cada dia mais frequentes, faziam Marinela sentir-se no casamento como em jangada. Ela pressentia que coexistiam em João Afonso sentires opostos que, não raro, quase simultaneamente se manifestavam. (NERY, 1998, p. 33)

O início do romance é marcado, como já foi observado, pela morte de João Afonso. Desse modo, são as páginas do diário de Marinela, responsáveis por fazer conhecer fatos a respeito de sua vida, acerca de João Afonso e da rotina de seu casamento. Nesse livro, novamente entram em discussão o destino de mulher, a submissão feminina frente às relações de gênero e a possibilidade de mudança em face da capacidade de agenciamento das mulheres. As páginas iniciais do romance mostram, advertidamente, que a maior parte das mulheres é ainda alienada em relação aos seus direitos, como também, não demonstram um desejo real de libertarem-se do domínio masculino, talvez por acreditarem na vantagem da passividade em favor de uma suposta segurança masculina. Na melhor das hipóteses, longe desse domínio, desse controle, nem ao menos saberiam gerir suas vidas. Como sugere Beauvoir, sendo naturalmente submissas, essas mulheres caem, inevitavelmente, na armadilha de se autolimitarem:

Às onze horas de todos os dias úteis, Marinela chega sem pressas à pausa do café com as amigas [...]. São mulheres sem inquietações próprias que têm por tarefa proporcionar aos seus um quotidiano com tudo nos lugares e à sua hora, a ilusão da garantia das rotinas quando eles chegam em casa cansados; Expulsas dessas funções por um acaso da sorte ou um capricho dos cônjuges, a maior parte delas não saberia como sobreviver. (NERY, 1998, p. 36)

Nesse sentido, Marinela, que antes se enquadrava nesse modelo feminino, será colocada à prova diante de uma situação transformadora: ela será capaz, ou não, de mudar o seu “destino”, tendo ferramentas e condições ao seu dispor, para isso. Sufocada pela rotina de um casamento pouco prazeroso, a personagem pensa em divórcio como alternativa para a sua liberdade:

Muitas vezes acordo já sem forças para afrontar as horas que se seguem, com o pavor de que me espere um daqueles dias em que João Afonso traz o diabo no corpo, como a minha mãe diz [...]. Nos dias em que ele anda assim só penso em fugir. Mas como? Como, se me sinto presa? [...] Bater a porta ou saltar a janela não servirá de nada. Só por dentro de mim me libertarei. (NERY, 1998, p. 27)

O que deixa a todos aliviados é que, ao menos, Marinela tem consciência de que o seu mais recente sonho de liberdade só pode tornar-se possível por uma ação, antes de tudo, interior. Ela precisava mudar, para mudar o quadro de sua submissão: “só por dentro de mim me libertarei”.

Quando o marido entrava nela, arranhando-lhe a pele sensível que pedia humidades cheias, no rosto tenso do homem que sobre si roncava agressividades, Marinela reconhecia aquela espécie de animal acossado, aquele outro que João Afonso trazia enquistado e do qual julgaria ele poder libertar-se, deitando-o fora de si nas más palavras e nos gestos abruptos. Então, nauseada de humilhação, a mulher fingia, pedindo à natureza que fizesse aquilo acabar depressa. (NERY, 1998, p. 29)

Nota-se, no excerto anterior, como a descrição da relação conjugal entre Marinela e João Afonso assemelha-se à de Maria Menina e Joaquim Manco. Ambas as personagens femininas não têm prazer em seus casamentos e ambas precisam ser submissas aos desejos do homem. Há-de se observar, no entanto, que, narrado pela óptica da professora de Valéria, esse excerto conota algo interessante no que tange a intimidade sexual de Marinela e João Afonso. A descrição da cena amorosa do casal beira a literatura naturalista, no que tange ao homem em sua parte mais instintiva: para ela, aquele homem “tenso” que “entrava nela”, quando queria, “roncava agressividades”. Marinela reconhecia nele uma espécie de “animal acossado”. Mas, diferentemente de Maria Menina, personagem forte e determinada, que desde há muito alimentava os seus sonhos de liberdade, Marinela é passiva e acomodada. De qualquer forma, o “tom” do discurso da narradora desse romance faz lembrar de Leonor, a neta de Maria Menina. E, em ambos os discursos, percebe-se uma única voz acentuadamente feminista: a do autor implícito, ocultado nas vozes das narradoras intradieéticas.

No que se refere à Marinela, na verdade, a náusea, a humilhação, a rotina entediante de seu casamento, e um marido possessivo e mal humorado serão os ingredientes responsáveis por tirá-la da inércia e acordá-la para a tentativa de uma mudança radical em sua vida. Ao reabilitar sua amizade com antigas amigas do colégio, Ana e Maria José, agora universitárias engajadas na luta contra o regime militar, começa a tomar contato, mesmo de modo raso, com as teorias feministas:

A conversa [...] passou para Simone de Beauvoir, que Marinela fingiu ter lido para não se ficar nas margens do diálogo; também as acompanhou na opinião sobre a liberdade feminina na fornicção, mas isto em voz baixa [...] e assim ganhou um convite para um novo encontro a combinar. (NERY, 1998, p. 39)

Pouco a pouco, ela acaba se envolvendo e se engajando com os movimentos contrários à ditadura salazarista “vivia em permanente estado de excitação, falando com as mais desvairadas gentes nas sessões de esclarecimento dos vários partidos políticos” (NERY, 1998, p. 47). Marinela “se apropriava ainda dos acontecimentos como de um *bibelot* exótico ou divertido” (NERY, 1998, p. 47, grifo da autora). Como é possível observar, mesmo antes da morte de João Afonso ela “se tinha atrevido a pisar chão de mudança, quando fizera sala na revolução” (NERY, 1998, p. 13).

O resultado é que Marinela transforma-se. Envolve-se em atividades revolucionárias; participa de uma comissão nacional para o divórcio e impõe-se como

sujeito de opinião nas conversas com o marido. Abandonado o café com as amigas burguesas, o salto alto e as amizades fúteis, participa ativamente das reuniões esquerdistas, acompanha as massas e sai em passeata. A mudança em sua vida seria certa, não fosse certa superficialidade com que se deixava envolver nessa nova fase de sua vida, como sugere o trecho abaixo:

Toda a gente diz merda, mas ouvir gritar “olha o Merda! Compre o Merda!”, à saída do metropolitano, olhar e ver que se trata de um jornal e, ainda por cima, apregoado pelo filho do Dr. Páscoas! Comprei. Apeteceu-me apregoar também. Na reunião alguém citou Karl Marx: “Não faço receitas de cozinha para as tascas do futuro”; a Ana e a Maria José invocam este homem por tudo e por nada. Comprei *O Capital*; tem imensas páginas, não vou ter tempo de ler. (NERY, 1998, p. 47)

Por outro lado, enciumado pelas novas atitudes de sua esposa, João Afonso, que, a rigor, desejava-a envolvida apenas na paz doméstica e segurança do lar, começa a elaborar planos para trazê-la novamente para si.

João Afonso descobriu na esposa uma mulher capaz de se entregar com paixão aos acontecimentos. Impossível segurá-la, se não enfraquecesse a força moral que a impelia. Poderia usar o mais seguro e ancestral método de prender uma mulher: engravidar Marinela. (NERY, 1998, p. 51)

Ao se observar as intenções de João Afonso, torna-se a recair na questão da maternidade discutida por Beauvoir, como um meio de cercear a possibilidade de atuação feminina na sociedade. A família patriarcal, ou, diga-se de passagem, a família nuclear burguesa, circunscreve estreitos limites à função das mulheres, pois a realização como indivíduo só pode ocorrer na produção e no mercado de trabalho. Para Scavone (2001, p. 138), se o corpo feminino é unicamente inclinado à gestação, ao parto, a amamentação e a todos os cuidados com os filhos, logo, ele está privado da esfera pública e de existir socialmente como sujeito.

Ao fim e ao cabo, com base nessa evidência, a maternidade é uma construção ideológica ao significar para João Afonso um elemento de dominação em relação ao gênero feminino. A gravidez de Marinela confiná-la-ia ao espaço do lar, privado, determinando assim o seu afastamento da esfera social e pública – lócus de constituição de sujeitos, de cidadania e de atuação política –.

Entretanto, o plano de engravidar Marinela não dá certo. Àquela altura eles já eram pais de uma garotinha: Valéria. João Afonso decide então ir embora para o Brasil, deixando-a em Portugal: “Deixar Marinela ligada à distância que punha entre os dois e à responsabilidade de gerir a total liberdade que lhe proporcionava [...] foi uma jogada

desesperada de João Afonso para a não perder” (NERY, 1998, p. 55). A ideia de João Afonso foi como acertar o prêmio da loteria. Marinela começa a sentir muito a sua ausência e aos poucos vai abrindo mão das conquistas até ali ganhas. Começa a escrever-lhe cartas e cartas, deixando revelar certa fragilidade ideológica,

descobri-me como cidadã [...] não sei se serei capaz de transportar durante muito tempo semelhante responsabilidade [...]. Eu ando confusa. A minha mais recente experiência em manifestações de rua, não sei se terá sido a última. (NERY, 1998, p. 59-61)

A carta de Marinela desloca o foco narrativo da terceira para a primeira pessoa. Segundo a teoria do autor implícito de Booth, para Lúcia Dal Farra:

Booth, ultrapassando a noção de narrador, vai se deter no exame desse ser que habita para além da máscara, e do qual, segundo ele, emanam as avaliações e o registro do mundo erigido. Manejador de disfarces, o autor, camuflado e encoberto pela ficção, não consegue fazer submergir somente uma sua característica — sem dúvida a mais expressiva — a apreciação. Para além da obra, na própria escolha do título, ele se trai, e mesmo no interior dela, a complexa eleição dos signos, a preferência por determinado narrador, a opção favorável por esta personagem, a distribuição da matéria e dos capítulos, a própria pontuação, denunciam a sua marca e a sua avaliação. (DAL FARRA, 1978, p. 20.)

A opção do narrador em primeira pessoa é bastante interessante para reafirmar a ideia de que Marinela era, de fato, uma mulher que estava à beira de rescindir ao passado. Os acontecimentos do 25 de abril fizeram, ainda que não profundamente, com que houvesse uma transformação ideológica da personagem. No entanto, é, pois, ela mesma, em sua “voz”, que dá mostras do desejo ardente de voltar para os braços de João Afonso. Ela, que afinal viveu algumas experiências que lhe amalharam modificações em sua compreensão de mundo e mesmo de si, acredita na restauração de seu casamento “pelo que esperava com entusiasmo de noiva o reencontro com o marido” (NERY, 1998, p. 65). Sua luta antes e durante a ausência do marido parecia-lhe agora ilusão: “Parece que vivi num espaço de fundo falso, pisando chão de mármore, sob o qual apodrecia gente e florescia ideais” (NERY, 1998, p. 65).

Acompanhada pelo fatalismo que não vence, Marinela mostra que seu engajamento não foi senão pela superfície, pelas margens.

Obviamente, ela não poderia anular, pela simples reestruturação de seu casamento, toda experiência de ter sido, por algum espaço de tempo, uma mulher engajada em busca de sua liberdade de ser. Por isso, após os acontecimentos do 25 de abril, da ausência de João Afonso e de seu retorno, a relação dela com o marido não será mais como antes.

Na realidade, Marinela viveu a experiência de uma revolução que se abre em dois planos: o exterior e o interior. Enquanto os acontecimentos históricos dão mostras das mudanças sociais e culturais ocorridas após a Revolução dos Cravos na sociedade portuguesa, verifica-se a pequena, mas não menos válida, revolução ocorrida com Marinela, que começa a trabalhar fora, a ter vida e desejos próprios para além dos limites do pequeno mundo antes imposto por João Afonso.

No entanto, essa mulher letrada e contemporânea à Maria Menina tem menos força e determinação do que a personagem de *Pouca terra...pouca terra...* Passado o 25 de abril, embora tenha conquistado o direito de trabalhar fora e o de poder conversar com o marido livremente os assuntos mais diversos, que não os comezinhos, paradoxalmente, ela desligar-se-á de suas amigas ativistas, passando a encontrar-se com outras mulheres, agora, para trocar receitas culinárias e assuntos sem importância. Nota-se que a revolução interior de Marinela, assim como os ideais da revolução do plano exterior, político, causou não mais do que frustração. Presa a um suposto destino que lhe traz certa segurança, decide não ficar à margem dele. Preferirá, em meio aos pequenos direitos conquistados, voltar à rotina junto ao marido, a que arriscar um caminho que lhe traria novas possibilidades de ação.

2.1.2 Maria Luísa e Inês: corpos em construção.

Maria Luísa e Inês são duas personagens que merecem a atenção no que diz respeito a um assunto diretamente ligado aos estudos de gênero: o corpo feminino, categoria que tem sido matéria de especial interesse nas discussões filosóficas, sócio-antropológicas e, inclusive, para o pensamento feminista, principalmente no que se refere às maneiras como os corpos são moldados pelas formas de poder.

A importância dada ao corpo deve-se, sobretudo, no âmbito dos estudos feministas, ao entendimento de que a desvalorização corporal anda de mãos dadas com a opressão das mulheres. A posição social secundária que ocupam (ou lutam para não ocupar) explica-se por seus corpos, que são representados e construídos como frágeis, imperfeitos, desregrados e “sujeitos a várias intrusões que estão fora do controle consciente” (GROSZ, 2000, p. 67).

O principal fator de restrição aos corpos femininos encontra, portanto, uma explicação cultural, uma vez que “a sexualidade feminina e os poderes de reprodução são características definidoras das mulheres”, são essas supostas funções que lhes conferem vulnerabilidade, “necessitando de proteção ou tratamento especial” (GROSZ, 2000, p. 67). No melhor dos casos, os corpos das mulheres são julgados em termos de uma desigualdade natural.

Elizabeth Grosz conceitua o corpo fora do dualismo mente/corpo, apontando para o entendimento de uma *subjetividade corporificada* ou uma *corporalidade psíquica*. Para a autora, “o corpo deve ser visto como um lugar de inscrições, produções ou constituições sociais, políticas, culturais e geográficas” (2000, p. 84, grifos da autora).

O caminho iniciado pelas teóricas feministas tem colocado a questão do corpo no centro da ação política e da produção teórica. Resguardadas as diferentes visões (inclusive opostas) com que as feministas tratam o assunto, a discussão em torno da dicotomia mente *versus* corpo, trazida a lume por Elizabeth Grosz, faz com que o corpo seja entendido como constitutivo de significação e como objeto de repressão social.

Como produto cultural, o corpo é sempre associado ao feminino. Não é por outra razão, que, hoje, diversos discursos, ancorados na dicotomia corporal, operam no sentido de ditarem não apenas um, mas muitos modelos ideais de ser mulher. “Uma série de tipos ideais de corpos deve ser postulado, para assegurar a produção, projeção,

imagens ideais e tipos corporais em disputa, aos quais cada indivíduo [...] possa aspirar” (GROSZ, 2000, p. 78).

Esta idealização pode ocorrer pelas projeções midiáticas a que faz referência Teresa de Lauretis (1994). Para essa autora, a construção de gênero ocorre por meio de tecnologias (como a mídia) e discursos institucionais com o poder de controlar o campo de significado social e, assim, promover e implantar representações de gênero.

No âmbito das mulheres, a cobrança por um corpo ideal ou por um modo de ser, muitas vezes, é instrumento de coerção por parte da sociedade. Para Naomi Wolf (1992), as imagens de beleza são, na verdade, usadas contra as mulheres. A autora lembra que, durante as últimas décadas, as mulheres conseguiram galgar posições importantes na sociedade, tanto em termos legais quanto profissionais. No entanto, a par dessas conquistas, aumentaram consideravelmente os distúrbios ligados à alimentação, às cirurgias plásticas, à pornografia e à necessidade artificialmente provocada de corresponder a um modelo idealizado de mulher, em que a velhice e a obesidade, mais do que pecados, são motivos para estigmatização.

Em artigo publicado em uma edição Especial Mulher VEJA (ano 43, junho de 2010), Mary Del Priore, historiadora e autora do livro *História das mulheres no Brasil* (Editora Contexto), lembra que o percurso de conquistas femininas após o advento da pílula, do divórcio e da independência financeira, aponta também para armadilhas. Para Del Priore (1997, p. 59): “a tirania da perfeição física empurrou a mulher não para a busca de uma identidade, mas de uma identificação [...]. Uma estética voltada ao culto da boa forma, fonte de ansiedade e frustração, levou a melhor”. A conclusão que a historiadora chega em relação às mulheres do presente século não é das mais animadoras. Elas continuam submissas, tais quais as mulheres das gerações passadas. A diferença é que no lugar de serem submissas aos maridos, são à publicidade.

Portanto, é essencial admitir que a ideologia da beleza se fortalece para assumir a função de coerção social que outros mitos em torno do feminino não conseguem mais realizar. Uns dos grandes veículos responsáveis por disseminar essas imagens são as revistas femininas. Basta uma rápida análise, por exemplo, em capas de revistas direcionadas para as mulheres e ter-se-á uma galeria de tipos femininos: a mulher fatal; a intelectual bem sucedida; a atleta; a dona-de-casa; a dominadora do sexo. E, ainda, para cada uma, um tipo de perfume, uma cor de batom.

O corpo, que já não é mais receptáculo para o pecado, aparato vitorianamente biológico, freudianamente castrado, mas resultado das construções sociais de gênero é,

nessa perspectiva, a metonímia que melhor representa um determinado jeito de “ser mulher”. Sarado, siliconado, lipoaspirado, plastificado, ao natural, liberado e marcadamente heterossexual, ou não, sempre haverá um paradigma corporal no qual as mulheres poderão modelar-se.

Dada a importância alcançada pelas questões em torno da corporalidade na teoria feminista, parece relevante observar a representação do corpo feminino no espaço de dois livros: *www.morte.com* e *Aquário na gaiola*, por meio das personagens Maria Luísa e Inês, respectivamente.

A personagem Maria Luísa, de *www.morte.com*, é um caso interessante na ficção de Júlia Nery. O conto se passa na contemporaneidade e é narrado predominantemente em terceira pessoa, caracterizando-se pela presença do discurso direto e pela mudança, em alguns casos, do foco narrativo para a primeira pessoa. Maria Luísa é uma internauta “antenada” às novidades do mundo virtual, que passa por um momento existencial difícil: “Neste momento, falamos de uma mulher que já entrou na sua primeira década dos entas e que se preocupa com o futuro, até ali tão dependente do mano” (NERY, 2000, p. 31).

Filha do segundo casamento de um tenente-coronel viúvo, foi, desde o berço, mimada, protegida, castigada e vigiada por um irmão mais velho vinte e cinco anos, que empregaria todas as astúcias para a não perder de vista e do controle. Cansada de viver por tantos anos a serviço e sob tutela de um homem, de cuja casa se tornou governanta, com direito a “mesada farta, criadas para o serviço, carro às ordens” (NERY, 2000, p. 25), Maria Luísa começa a sentir que alguma coisa se perdeu, mas não sabe muito bem onde nem como. Há mesmo uma crise no meio do caminho de sua vida, responsável por lhe conscientizar de sua submissão e do tempo perdido.

É nesse momento, marcado pela angústia de se saber sozinha, “ao lado de alguém que da vida já só podia esperar a morte” (NERY, 2000, p. 36), junto à percepção dos primeiros sinais de envelhecimento, que ela decide dar uma reviravolta em sua jornada.

Ao estreitar-se ficção e realidade, o desejo de Maria Luísa faz lembrar o de uma anônima dona-de-casa de Divinópolis, interior de Minas Gerais, que, ao completar 40 anos, resolveu sacudir a poeira e dar a volta por cima, lançando *Bagagem* (1976), o seu primeiro livro de poesias. Trata-se de Adélia Prado, escritora hoje consagrada e autora de um poema que sintetiza o modo como as coisas podem se processar nesta etapa: “Quarenta anos/Não quero a faca nem o queijo/Quero a fome”. É a fome de viver, a

sensação de que a vida não merece ser adiada e de que ainda há muito por fazer que Maria Luísa, de repente, tem.

De repente, ela se dá conta de que metade da vida já passou: “Estava farta de se perguntar por que se esquecera de viver até então; por inércia, por comodismo” (NERY, 2000, p. 45) e parte, para rever e avaliar as suas realizações. Começa, então, a fazer contas à vida e conclui, com muita pena sua,

que os restos da sua vitalidade parecia estarem condenados às obrigações para com o irmão, pensamento obsidiante, traduzido numa espécie de slogan que ela mentalmente se repetia: “Vou apodrecer ao lado desta múmia caprichosa”. (NERY, 2000, p. 32)

A saída de Maria Luísa será livrar-se de quem a sujeita, ela será tomada por um desejo infindável de livrar-se do mano doutor, figura patriarcal e opressora, a quem devia prestar serviço e obediência.

– A mana tem de ir ao sótão ver se os ratos entraram no baú dos papéis. E depois mandar fazer limpeza. Ultimamente anda muito descuidada. Quantas vezes eu já lhe disse para ir ao sótão?! Ou já não liga ao que eu digo? Ande lá, vá ao sótão e traga o baú para baixo para eu escolher o que há para guardar e para deitar fora. (NERY, 2000, p. 26)

Elódia Xavier (2007) sugere, com base nos estudos do sociólogo Arthur Frank, que, nas narrativas de autoria feminina, a representação do corpo reproduz analogamente imagens presentes no imaginário feminino. O corpo, dentro da perspectiva feminista, é um local de inscrições sociais, políticas, culturais e geográficas. Sendo assim, dentre as diversas tipologias estudadas por Elódia, ela se refere aos corpos disciplinados, violentos e liberados.

Um teórico do corpo disciplinado é Foucault, que através dos seus “corpos dóceis” explicita, em *Vigiar e punir*, todo o poder da disciplina:

Esses métodos que permitem o controle [...] do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade, são o que podemos chamar as ‘disciplinas’. (FOUCAULT, 2007, p.118)

Para melhor entender a subordinação às regras, no caso de Maria Luísa, basta perceber que todo o passado dela resume-se ao tempo de sua submissão. Ela se submete à disciplina imposta pelo mano doutor, até o momento em que sua força maior emerge, rompendo inconscientemente com a disciplina interiorizada. Quando o velho tenta persuadi-la aos serviços de que era a responsável, percebe que a mana “andava estranha, sem submissão nos gestos; mirava-o com olhar de dona de seu destino” (NERY, 2000,

p. 25). Ela começa a reagir interiormente. Dessa forma, entende-se que logo Maria Luísa terá forças para gerir uma mudança radical e viver livre da presença de seu irmão mais velho:

Só com a morte deste homem a quem, desde menina, aturei as ordens, os palavrões e insolências; o desprezo, a tremura das mãos, a baba, os chamamentos gritados, o egoísmo, as mentiras com que me cortou todos os vãos. (NERY, 2000, p. 47)

No discurso acima, agora em primeira pessoa, a narração sugere que Maria Luísa é uma mulher mal amada e de subjetividade amarga. A narrativa é linear e o presente da enunciação mostra Maria Luísa diante do ecrã de seu computador navegando pela *world wide web*, abrindo uma pesquisa para “morte” e iniciando assim a sua procura. Depois de ter acessado mais de mil sítios, chega ao 1313; antes mesmo que voltasse a clicar, abriu à sua frente uma página em cujo cabeçalho se lia: “Você quer bater um papo?” (NERY, 2000, p. 46). A cibernauta vai estabelecer um diálogo para lá de surreal com a Morte e vai pedir a ela que leve, o quanto antes, seu irmão. Em troca, mana Luísa lhe oferece dois anos a menos de sua vida.

No fim das contas, o que a narração indica é que ela prefere “vender a sua alma”, a ter que ficar mais tempo sob vigia do irmão, figura que, como se procurou apontar, representa o patriarcado com toda a sua repressão. Simbolicamente, ela o mata por intermédio da “Morte”, essa violência explica-se pelo desejo de resgatar a dignidade perdida. Maria Luísa é vítima do patriarcado e do entendimento da universalização da dominação masculina.

Elisabeth Badinter, em *Rumo equivocado* (2005) procura salientar que a ideia feminista de uma dominação universal masculina cria o vitimismo, extremamente prejudicial ao movimento de libertação das mulheres. Na narrativa, Maria Luísa se lembra de outras figuras femininas reprimidas por seu irmão:

O que ele queria agora era azucrinar-lhe o juízo. Como fizera às secretárias, à madrastra, a todas as mulheres forçadas à sua convivência; a Clarinha. Maria Luísa era ainda menina, mas lembrava-se da muda e voraz consumição em que vivera a cunhada. (NERY, 2000, p. 26)

Somente a morte (violenta) dessa figura opressora do feminino pôde representar, a seu ver, a liberdade incondicional. O momento da morte do mano doutor é cruel, no sentido mais lato da palavra. A Morte vem ao seu encontro e aos poucos vai lhe tirando os restos de sua existência “colada à carne”; embora de gosto surreal, a descrição é extremamente realista, impassível e um tanto sinistra.

O homem concentrou a energia do pensamento nas partes do corpo que aquela mão gelada ainda não tocara, e aplicou-a toda na ânsia de libertar-se dela. Com os sacolões que deu, ergueu-se em arco, com tal violência que a cama deslizou para a enfermaria. A enfermeira correu, assustada pelo estrondo do corpo que retumbava no colchão. Alguns dos doentes benzeram-se. O que estava mais próximo acamou os cabelos arrepiados, sentindo que ao seu lado, na cama sete, estivera uma alma tão agarrada à vida que a morte precisava enraivecê-la e lutar para separá-la dela. — Dizem que é assim, quando algum mortal se vai antes da sua hora chegada. (NERY, 2000, p. 60)

Com a morte do mano, Maria Luísa assume as rédeas de sua vida. De um corpo disciplinado e depois violento, assume-se agora, pelo menos por um pequeno espaço de tempo, como um corpo supostamente liberado. De qualquer forma, Maria Luísa é um exemplo nítido de um corpo em constante formação “num processo de expressiva recriação do mundo ao qual faz parte” (XAVIER, 2007, p. 187). Esse corpo faz parte da pós-modernidade, recusa uma identidade fixa, admitindo a ambivalência como parte do processo libertário. A aprendizagem porque Maria Luísa passou, a caminho de seus sonhos, dá a medida dessa reflexão. Segundo ainda Elódia Xavier (2007, p. 169):

a narrativa de autoria feminina, da década de 90 para cá, vem apresentando protagonistas mulheres que passam a ser sujeitos da própria história, conduzindo suas vidas conforme valores redescobertos através de um processo de autoconhecimento.

No entanto, no último capítulo do conto, encontram-se algumas expressões que diminuem o prazer sentido por Maria Luísa nessa nova fase. Ela gozará provisoriamente de sua conquista, mais precisamente, de seis meses de “pequenas loucuras, pequenas liberdades, pequenos gastos” (NERY, 2000, p. 63). Essas pequenas e diminutas alegrias, explicitadas por um autor oculto atrás do narrador abrem precedentes para vislumbrar-se que a sua libertação é provisória e mutável.

No sétimo mês, Maria Luísa dá entrada no hospital, acometida de enfarte durante uma discussão com as sobrinhas do mano doutor. Sofre de pesadelos e já não navega mais na *net*, sempre sobressaltada “numa angústia constante de morrer” (NERY, 2000, p. 63).

Ocorre que uma vida toda de sujeição exige, não mais, apenas, o empenho em “construir”, mas em “reconstruir” sua identidade e na sucessão de atitudes vinculadas a essa “reconstrução”: revisão de valores, retomada de antigos projetos, reformulação de hábitos e reinvenção de comportamentos. Passado o efeito imediato da “liberdade” e da conquista do poder, a reconstrução exige base e solidez. Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo*, já havia chamado a atenção para o conflito vivido pela mulher liberada

(ou libertada): “[...] para que [a mulher] realize sua feminilidade, pede-se que se faça objeto e presa, isto é, que renuncie as suas reivindicações de sujeito soberano. É esse conflito que caracteriza singularmente a situação da mulher libertada” (BEAUVOIR, 1970, p. 452, v.2).

Como Maria Luísa, em certa medida, a personagem Inês de *Aquário na gaiola*, é semelhantemente um corpo em construção. A peça traz à cena a história de dois jovens que vivem uma história de amor, para a qual trazem os conflitos interiores e familiares. Gonçalo, o estudante oriundo da alta burguesia, vive uma relação de ausência em relação à mãe, mulher “convencional, fútil, com intensa vida social” que “cultiva as aparências, a imagem” (NERY, 2008, p. 9); já Inês, a namorada de Gonçalo, é uma jovem de 17 anos, “desgraçada”, “quase gorda” e que se “veste mal” (NERY, 2008, p. 9).

Mas é esta Inês que reserva a esse texto, de apenas sessenta e duas páginas, toda grandiosidade que o coloca entre as principais produções teatrais da autora. Talvez seja Inês uma das mais instigantes personagens femininas de Júlia Nery. Oriunda de uma família de trabalhadores têxteis, Inês passará por um caminho de descoberta interior que a fará uma mulher autêntica de sentimentos e ações.

Desprezada pela mãe de Gonçalo, que vê na namorada do filho um estereótipo de pobreza “pelo sapato se pode ver a chinela”, uma verdadeira “mastronça” (NERY, 2008, p. 33) e por Gonçalo, que de certo modo, envergonha-se de Inês, a garota começa a dar-lhes razão: “Olha para este cabelo! Os brincos e a camisola. Pindéricos! Estou mesmo uma mastronça, ou foram as palavras da madama que me puseram uma lupa de aumentar o feio?” (NERY, 2008, p. 33).

Contudo, Inês é uma garota determinada e, através de uma dieta que a deixa “magra e pálida, mas muito à moda” (NERY, 2008, p. 46); de alguns procedimentos estéticos (injeções de “toxina botulínica A” nos lábios, por exemplo); e de outros artifícios, alcança o objetivo de tornar-se uma mulher bonita e atraente. Após seis meses distante de Gonçalo, ela retorna transformada:

Hoje, a imagem é tudo. Não importa o que realmente se vale. E até calha bem. Dá muito menos trabalho mudar por fora, enfeitar-se (aponta o piercing, o corpo [magro], os lábios) do que enriquecer-se por dentro. Só o que fica fora se vê [...]. Sim, o hábito faz o monge. (NERY, 2008, p. 49-50)

Surge assim o dilema existencial aparência *versus* essência posto à baila, a questionar as sutilezas com que a indústria (da beleza, dos cosméticos, da moda, enfim)

procura nutrir e seduzir mulheres famintas de autoestima, com imagens poderosas de beleza exterior.

Dentro desse jogo, emerge subliminarmente o embate que polemiza a questão do corpo (feminino) na atualidade, representado, sobretudo, pelas transformações estéticas realizadas por Inês, que agora tem um *look* a lhe “abrir as portas” e uma “imagem de que ninguém se envergonhe” (NERY, 2008, p. 46-49). Um corpo jovem, magro e de uma beleza plástica só possível à *photoshop*.

No entanto, há de se ressaltar que Inês, apesar de agora ser uma imagem bela e atraente, ainda continuará a se sentir inferior:

O que nos dói mais é [...] não sermos amados nem por nós mesmos. Ao recusar quem sou, sofro com o meu próprio desamor. Judas de mim, vendi-me a esta imagem. Mas não sou eu esta! (NERY, 2008, p. 54)

Ela também continuará a ser desprezada por Gonçalo, que questiona e ironiza as mudanças assumidas por Inês: “não percebes que esta não és tu? Até tens os lábios mais grossos”. Tendo a conhecido antes, ele terá saudades de sua Inês: “Não te reconheço nesta. Não condiz com a tua... com a tua verdadeira imagem” (NERY, 2008, p. 49).

Ao ver que tais mudanças não foram suficientes para que Gonçalo a valorizasse e, muito menos, para lhe assegurar uma satisfação pessoal mais plena “sinto-me asfixiada, sem caber em mim” (NERY, 2008, p. 54), Inês sentirá a necessidade de livrar-se das amarras do mito de beleza:

Fora! Fora Inês-trapo! Não tenho nada a ver contigo! Gaja estúpida! Estúpida Inês! De que te valeu apertar, rasgar, macerar o corpo para poder mudar-lhe a embalagem [...]. (NERY, 2008, p. 53)

A peça traz nas entrelinhas, portanto, duas ideias centrais: a de que o corpo é uma peça dentro de um jogo de dominações e submissões sujeito às pressões sociais; e, em consonância às teorias de corporalidade, a de que o corpo é um *lócus* central não apenas para reprodução, mas para transformação da cultura. Nesse sentido, para longe de ser uma matéria passiva, “o corpo adquire capacidade de agenciamento” (PISCITELLI, 2002, p.8), ou de ação, e, como o gênero, de performance.

Aquário na Gaiola ainda reservará à ação um crescendo de forças opostas até o momento em que Gonçalo e Inês se revelem autênticos, no modo de partilhar os seus afetos.

No fim das contas, as mudanças realizadas por Inês serão responsáveis por estimular a sua capacidade de agenciamento. Ela abandonará o desejo de ser um “modelo ideal de beleza”, conscientizando-se de que as transformações exteriores apenas lhe atribuíram uma satisfação pessoal, sobretudo, efêmera.

A mensagem grandiosa que fica é que, na melhor das hipóteses, o percurso realizado por Inês foi importante para lhe garantir uma mudança interior, que lhe agregou algo muito mais valioso a autoestima:

Transformação?!...Todos a desejamos, mas só a conseguimos, só é possível consegui-la verdadeiramente, quando a fazemos no todo da nossa pessoa [...]. Ontem, dolorosamente, o aprendi. Precisei olhar-me primeiro de fora para dentro, depois de dentro para fora para que acontecesse o encontro de mim comigo e com o meu ponto de equilíbrio. (NERY, 2008, p. 60)

A experiência vivida por Inês é também compartilhada por Gonçalo, que amadurece, sendo capaz de assumir e gerir seus sentimentos sem medo do olhar social (representado, na peça, por sua mãe). Após a longa ausência de Inês, ele tem certeza de seu amor por ela: “Devo confessar que também eu pude ver-te de outra maneira... com o coração! E assim te reencontrei. Fiquei... apaixonado” (NERY, 2008, p. 60).

2.2 Uma ciranda, entre muitas, em torno das personagens.

Pelas análises empreendidas neste capítulo, pôde-se perceber que as personagens analisadas são construídas de modo a viverem no limite da liberdade de ser e de agir. Como mulheres, são colocadas à prova de suas capacidades de agenciamento.

No primeiro romance, *Pouca terra...pouca terra...*, não obstante ter sido publicado dez anos após a derrocada do Estado Novo, o conservadorismo patriarcal é ainda uma realidade presente na sociedade portuguesa. No entanto, a condição de desigualdade das mulheres pôde, ao menos, ser pensada, refletida, com perspectivas de mudança, o que aparece fortemente refletido principalmente no discurso de Leonor, a neta universitária, que respirando já os ares de uma geração posterior, consegue tecer críticas ácidas e avaliar com bastante maturidade o lugar de desigualdade que duramente fora ocupado por sua avó.

Maria Menina é uma mulher que viveu um tempo — anos 50/60 — de forte ditadura, em que o casamento é ainda a salvação feminina; por ele, as mulheres simples, aldeãs, livravam-se da tutela paterna; para uma família patriarcal, ele representava segurança, “pão, casa e respeito” (NERY, 1984, p. 129). A personagem de Júlia Nery, contudo, vê num casamento a contragosto, a submissão, um impedimento à liberdade e à vida. No entanto, ela não tem como mudar completamente esse fado, esse “destino de mulher”; ela tem como impor-se em certos aspectos: não seria “parideira”, sairia da aldeia, sua neta estudaria. Somente com a morte da figura patriarcal, o marido, Maria Menina consegue romper definitivamente com seu suposto destino e libertar-se para seguir seus objetivos.

Marinela é a expressão do desejo feminino (denunciado por Beauvoir) de permanecer em uma realidade imutável. Vivendo já um tempo de maior abertura cultural, em que a palavra divórcio podia pelo menos ser pronunciada e pensada pelo gênero feminino, nem por isso ela consegue construir para si um novo destino, longe das amarras da submissão. Todas as forças que reuniu a favor de uma mudança em sua vida desmoronaram pouco a pouco com a partida de João Afonso. Na análise do romance percebeu-se que, em certa medida, a experiência com as causas revolucionárias não foi menos válida, pois atribuíram à personagem novas formas de ser e de atuar, como sujeito de suas escolhas. Contudo, como o seu envolvimento foi um tanto

superficial, sua mudança foi apenas temporária e não definitiva. Júlia Nery construiu em *Valéria*, *Valéria* uma personagem com menos força de agenciamento.

Marinela representa, metaforicamente, muitas mulheres que vivem a mesma condição de submissão, ainda que tendo material e condições à disposição para ameaharem experiências revolucionárias.

É possível encontrar nestas narrativas de Júlia Nery, dos anos 80 e 90, sem dúvida alguma, uma influência velada de *O segundo sexo* (1949), de Simone de Beauvoir, mas não apenas. Além disso, é válido lembrar que, ao se fazer um contraponto entre Maria Menina e Marinela, a partir da teoria de gênero sob perspectiva histórica, foi possível entender que ambas se diferem completamente, principalmente porque representam experiências distintas de ser mulher dentro dos heterogêneos contextos (históricos, sociais e culturais) dos quais fizeram parte. Tanto uma personagem quanto a outra chamam a atenção pelo fato de que, face ao casamento por arranjo, partilham experiências muito próximas, de submissão e obediência ao marido. No entanto, pela óptica do narrador, ou do autor implícito de Booth, literariamente percebeu-se que ambas puderam viver experiências distintas em relação às normas sociais impostas aos seus gêneros, conseguindo de certa forma, com sucesso, ou não, manobrar os seus destinos.

Já Maria Luísa mostra uma realidade bastante comum na sociedade contemporânea e pós-moderna. A crise existencial feminina que surge na faixa dos 40 anos. Obviamente, sabe-se que essa crise é construída por um sistema que despreza a maturidade e que tende a valorizar os modelos de juventude e beleza exterior. De qualquer forma, “a crise dos quarenta” gera em Maria Luísa uma grande insatisfação com o presente. Começa então a planejar um futuro longe do controle de seu irmão mais velho. Como saída não vê alternativa senão eliminá-lo de uma vez por todas de sua vida. Extinguida a figura masculina que a mantinha submissa, desfruta de alguns meses de pequenas alegrias. Pequenas, uma vez que logo se verá diante da insatisfação, do medo, do temor de se sentir sozinha e supostamente liberta. Maria Luísa consegue representar no imaginário da literatura feminina, primeiramente um corpo dócil e depois violento. Após a conquista da tão sonhada independência e da liberdade, não consegue se manter como um corpo liberado (ou libertado).

A protagonista de *Aquário na gaiola* difere um pouco das duas primeiras personagens analisadas. O contexto do livro, assim como o caso de *www.morte.com*, é o século XXI, em que já é notória a teoria de gênero como construção; ou mesmo a

premissa de identidades fluidas e mutáveis. Inês passa por uma transformação valiosa, que ressalta sua capacidade de mudança frente a uma realidade que se coloca como natural. É natural que as mulheres sejam magras; que os corpos sejam definidos a custo de horas de academia; que todas as mulheres tenham o nariz ou a boca de uma determinada modelo; usem as mesmas roupas, sandálias ou tenham o estilo ditado por uma atriz; é natural um único modelo de beleza, assim como também a insatisfação pessoal. A peça ressalta o grande talento e habilidade da autora em lidar com os esses problemas que afetam o universo feminino. A relação conflituosa em torno de um corpo marcado por padrões ideais de beleza, ajuda a compreender a extensão de sua crítica. A peça, corajosamente, coloca seus interlocutores diante de discursos que precisam ser pensados, refletidos. Discursos que, em última instância, continuam a aprisionar corpos em gaiolas e aquários imaginários, onde ficam presos sujeitos e desejos de ser mais autênticos.

CAPÍTULO 3 – O ROMANCE HISTÓRICO A SERVIÇO DE JÚLIA NERY.

Tão longe quanto se possa olhar no horizonte da história, vê-se apenas a dominação masculina. As mulheres ou os silêncios da história, Michelle Perrot.

3.1 As personagens femininas em *Infantas de Portugal; O segredo perdido; e Crônica de Brites*.

Quando é analisado o romance português produzido após 1970, pelo menos duas tendências chamam a atenção. A primeira é estimulada pela publicação do livro *As novas cartas portuguesas* (1972) assinado por três autoras já conhecidas no espaço literário português. A publicação da obra funcionou como um ato político ao provocar uma reação feroz por parte da censura: acusadas de pornografia e ultraje à moral pública Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa tiveram o seu livro retirado das estantes das livrarias. Além disso, “descobriram-se a braços com um processo judicial a que só a pressão dos movimentos feministas internacionais e sobretudo a Revolução dos Cravos permitiram pôr termo” (BESSE, 2006, p. 16).

A atitude revolucionária dessas autoras, no entanto, conseguiu atrair a atenção da sociedade lisboeta ao radicalizar e desmistificar a imagem ideal de mulher (pura, submissa, anjo do lar...), consagrada pela tradição cristã como base da Família e da Sociedade (COELHO, 1999, p. 121); como também, ao mesmo tempo, abriu caminho para estabelecer em Portugal uma literatura, oposta à tradição, a literatura de autoria feminina¹⁶.

A segunda tendência liga-se a um gênero literário já há muito cultivado pelas nações europeias, o romance histórico. No entanto, diferente de suas origens, localizadas, especialmente, no Romantismo em curso no século XIX, bem como na produção literária de Walter Scott, o romance histórico produzido após a década de 70 trará consigo marcas de ruptura. Para longe de fazer um passeio nostálgico pelos fatos históricos e por suas “ilustres” personagens, a partir dos princípios da Nova História¹⁷, o

¹⁶ Nelly Novaes Coelho (1999, p. 124) lembra que uma obra de 1954 de sucesso imediato (Premio Delfim Guimarães) já havia dado ênfase, sem alarde, à questão da submissão feminina. Trata-se de *A Sibila*, de Agustina Bessa-Luís: “fluindo através de uma ótica de mulher, a narrativa privilegia a presença feminina dominadora e, ao mesmo tempo, vai destruindo o mito da superioridade masculina”.

¹⁷ A *Nouvelle Histoire* foi criada a partir da necessidade de se pensar e de se trabalhar uma história não mais fundamentada em grandes nomes, fatos e datas, e sim voltar-se para o estudo das mentalidades e da vida cotidiana.

leitor do novo romance histórico verá as “verdades oficiais” se esboçarem em diversas e diferentes versões. Um livro classificável nessa perspectiva seria “*Memorial do convento* (1982), de José Saramago”, que é “concebido sob o signo desse novo romance histórico (a partir dos princípios da Nova História, portanto)”. Sua construção será feita “na intersecção entre o passado (século XVIII), onde se localizam temporalmente os acontecimentos da fábula, e o presente (século XX), onde se situa o narrador/autor” (BRIDI, 2007, p. 79).

Já um pouco distanciados das amarras da censura salazarista, a criação literária não terá mais um compromisso literal com as supostas verdades oficiais, o que vem a desestabilizar os “quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social” (HALL, 2006, p. 7). Desse modo, o novo romance histórico, em consonância com o advento da pós-modernidade, trará consigo marcas de uma visão de mundo fragmentária, multiforme e imprevisível.

A produção literária de Júlia Nery enquadrar-se-ia nessas duas vertentes. Como se procurou salientar, em títulos como *Pouca terra...pouca terra...*; *Valéria, Valéria*; *www.morte.com*; e *Aquário na gaiola*, a autora trabalha com temas relacionados ao universo feminino, conferindo especial destaque às personagens femininas no que tange às suas vidas de sentimentos e ações. Essas protagonistas, na verdade, são mulheres que lutam, na maior parte das vezes, para imporem-se como seres atuantes dentro de contextos sociais masculinos, a fim de alcançarem a liberdade de ser e de agir em todos os segmentos de suas vidas. O desejo de liberdade, esboçado como algo primordial, que aparece inicialmente nesses livros, será um tema recorrente nos romances de cunho históricos, produzidos a partir da década de 90 do século XX, como vai ocorrer em *Infantas de Portugal* (1998); *O segredo perdido* (2005); e em *Crônica de Brites* (2008). Nesse sentido, a revisitação do passado e de suas personagens se fará sob auspiciosa óptica feminina. Mais uma vez, deverá impor-se à narrativa a presença importante do autor implícito, trazendo em seu bojo todo um posicionamento ideológico em favor de relações mais igualitárias de gênero.

Vale destacar que a produção de romances históricos de Júlia Nery vem chamando a atenção da crítica literária portuguesa. Não obstante, tem-se notado que essa crítica tem procurado situá-la dentro de uma perspectiva tradicional, ou de um

Para isto, foi criada a revista científica *Annales d'histoire économique et sociale* (1929) sobre os assuntos e as vertentes históricas a serem trabalhadas. Essa revista pode ser considerada o primeiro passo para se poder pensar a “nova história” (REIS, 2000).

cânone, que considera esse tipo de romance como um rico espaço capaz de reconciliar “a consciência dos portugueses com o seu passado”, configurando-se, assim, “como importante contribuição social”. A autora é situada por Miguel Real (2009), num tipo de romance histórico que denomina “*romance de análise histórico-político-social*, o qual procura evidenciar fielmente o passado “segundo a atual interpretação dos documentos” (REAL, 2009, p. 25, grifos do autor).

Não é equivocado afirmar que a produção literária de Júlia Nery revela uma profunda análise “histórico-político-social”, no entanto, o tratamento do passado histórico é, sem dúvida alguma, não um retrato fiel, senão uma retomada subliminarmente transgressora, como se observará nas análises de *Infantas de Portugal*, *O segredo perdido* e em *Crônica de Brites*. A produção histórica da autora não é entendida nesta pesquisa como uma produção de continuidade frente aos modelos tradicionais. Sabe-se que o romance histórico, principalmente o produzido após a Revolução dos Cravos, tem apresentado um desejo crescente de rever a História de Portugal sem necessariamente se comprometer com as versões oficiais dos fatos. O que se busca nessa nova forma de contar (ficcionalmente) a História é, antes de tudo, revelar uma visão de mundo, a partir de um olhar crítico e pouco neutro, em torno dos acontecimentos.

A crítica portuguesa Cristina Maria da Costa Vieira, em seu livro *O universo feminino n’a Esmeralda partida de Fernando Campos* (2002), ao discutir os tipos de romances históricos elaborados desde Walter Scott, observa que, para longe do romance histórico tradicional, cuja visão era baseada em personagens ilustres, fatos e datas, o romance histórico pós-moderno, em consonância com os pressupostos da Nova História, tende tematicamente a revisitar historiograficamente a(s) mulher(es) enquanto sujeitos da História. Segundo a autora, isso ocorre em consequência da luta contra uma concepção da história oficial sintetizável no trinômio “datas-reis-batalhas”. Existe, portanto, uma forte tendência presente, a exemplo disso, em ensaístas como Georges Duby, em revisitar a história por meio de homens e mulheres que ocupam o mesmo espaço, pois são analisados os gestos das massas anônimas e não mais as “celebridades” da história oficial.

A seguir, serão analisadas as personagens femininas nos romances históricos de Júlia Nery, levando em consideração os pressupostos da literatura de autoria feminina, do novo romance histórico, além dos estudos de gênero, foco central desta tese. Neste capítulo, serão tecidas, inicialmente, algumas considerações em torno das personagens

que elencam *Infantas de Portugal*, dando especial destaque à reconstrução das biografias das infantas. No processo de retomada e reconstrução das biografias e dos modelos históricos, verificar-se-ão como operam alguns mecanismos intertextuais, que, ao fim e ao cabo, são adjuvantes para trazer à tona uma nova visão de mundo, sobretudo transgressora, em torno dessas mulheres nobres da Idade Média. Na sequência, analisar-se-á Sórora Beatriz Antônia, personagem de *O segredo perdido*, destacando-se alguns estudos em torno do autor implícito, do amor místico e da confissão (entrevendo-a como uma forma coerciva de poder). E, por fim, discorrer-se-á a respeito de Brites de Almeida, protagonista de *Crônica de Brites*. Essa personagem será analisada sob a óptica de gênero e performance, além de se reportar aos estudos da paródia e da memória.

3.2 *Infantas de Portugal: uma História no feminino.*

No momento em que a literatura produzida em Portugal seguia apontando para a inevitável formação de uma nova tradição, feita a partir de um ponto de vista nunca antes visto – o das mulheres escritoras – é publicado na década de 90 do século XX, *Infantas de Portugal*.

O livro corresponde ao desejo de Júlia Nery de trazer para as páginas da ficção a história de quatro infantas portuguesas, que não alcançaram na posteridade o devido reconhecimento. Algo não muito diferente do que aconteceu com outras do mesmo gênero, quer da nobreza ou da plebe (estas muito menos, obviamente) esquecidas ou pouco evidenciadas pelas páginas da História de Portugal.

Em relação às mulheres da nobreza, sabe-se que, desde o século XV, crescia a sua atuação na corte portuguesa, “na vida política, e a sua influência mais direta sobre cortesãos e súbditos” (MACEDO, 1995, p.18). Certamente, que a presença feminina se fez por ações fundamentais, decidindo e mudando muitas vezes os rumos da própria História. Mas, o que se sabe a respeito de suas vidas, cotidianos? Para além do fato de saber-se pouco, esse pouco está ligado, de maneira especial, ao caráter moral dessas mulheres:

nos países da Europa Ocidental [...] é preciso, de antemão, considerar que boa parte das informações [em relação às mulheres] foi fornecida por homens, e que a imagem obtida revela-nos um olhar masculino nem um pouco neutro. Além disso, boa parte do que foi escrito deve-se a religiosos, inspirados por princípios éticos impregnados pela ideia da culpa e do pecado, que associavam o sexo e/ou a sexualidade ao demônio; e a mulher, a um instrumento demoníaco. (MACEDO, 2002, p. 10)

A História era produzida e contada pelos homens, segundo os preceitos notadamente religiosos, que geriam as mentes e a vida social nos séculos passados. Desse modo, o que mais poderia ser dito em torno de um gênero amplamente considerado como naturalmente frágil e débil? Pouquíssimas coisas, evidentemente. Exceção feita às mulheres que, de tão grandes feitos, não deveriam ser outra coisa senão santas. Na verdade, quando referidas, a maioria delas era lembrada especialmente, ou como exemplos de virtude absoluta, da qual decorriam diversos adjetivos, tais como, pura, casta, humilde, caridosa, serena, amável, complacente, submissa, obediente, resignada e, um número sem fim de qualidades superiores, quase impossíveis ao ser humano; ou, muito pelo contrário, como indignas, por justamente não possuírem sequer uma parte desses adjetivos. Dois exemplos da História de Portugal, obviamente opostos,

ilustram esta premissa: D. Isabel, a rainha santa e D. Leonor Teles, a aleivosa.

De qualquer forma, assim foram sendo construídas as histórias de muitas mulheres nobres. Contudo, se a história logrou brechas e espaços lacunares em relação as suas vidas, além de um olhar pouco neutro em torno delas, à ficção coube a tarefa de recriar vidas, sentimentos, ações e desejos: “Há vidas que podem sonhar-se; outras, que a nossa imaginação pode recheiar de acontecimentos; esta, pouco mais que narrar-se” (NERY, 1999, p. 13). Dessa forma, *Infantas de Portugal* está de acordo com uma das propostas do novo romance histórico e da Nova História, que é a de trazer à cena, como personagens principais da ação, mulheres, lançando vistas em seus cotidianos e ações, reservando a elas, pelo menos na ficção, um destaque superior ao dado pela História oficial. No caso específico de Júlia Nery, há ainda a intenção adicional de humanizá-las, tornando-as mais reais e menos ideais, como também de fazer uma denuncia velada em torno das hierarquias e das desigualdades de gênero.

Infantas de Portugal faz uma leitura dos séculos XIV, XV e XIX conferindo um ponto de vista mais claro e decidido em torno das mulheres da realeza. Ao narrar a história das infantas Isabel Maria, D. Constança, D. Constança Manuel e D. Catarina, em quatro contos que levam como título os seus nomes, como se fosse um livro de suas vidas, Júlia Nery enfoca ângulos da vida dessas personagens que as tornam mais vitais, mais apaixonadas e menos heroínas. Por essa razão, a releitura de suas histórias pela ficção é responsável pela revitalização de seus nomes, de suas biografias, de modo que fique delas, agora, uma nova memória.

É válido ressaltar que um dos instrumentos utilizados pela autora, a fim de construir o seu livro e, que é também um recurso muito próprio do romance histórico, é a intertextualidade. As novas biografias só são possíveis porque resultam dos paradigmas históricos que intencionalmente a autora escolheu para recriação¹⁸. Com certeza, esse processo intertextual trará consigo mudanças ideológicas importantes que se convergem para as questões de gênero.

¹⁸ Algumas das referências utilizadas pela autora e que se relacionam às biografias das infantas são: uma carta da infanta Isabel Maria a D. João VI, de 1825; um panfleto impresso em Lisboa, de 1826, aclamando Isabel Maria como rainha; uma carta do Conde de Vila Real ao Conde do Lavradio, de 1833, denunciando nada menos do que as seis maternidades da infanta solteira; *Memórias do Conde de Lavradio*; *Crônica geral da Espanha*, de 1344; *Crônica de El-Rei D. Pedro* e *Crônica de D. João I*, ambas de Fernão Lopes; inscrição tumular de uma igreja acerca de D. Catarina.

3.2.1 Isabel Maria (1801-1876) – Dinastia de Bragança.

A história de membros da realeza continuamente tem sido um atrativo público. Sabe-se que as vidas de reis, rainhas e de seus herdeiros, sempre suscitaram, ao longo dos tempos, a curiosidade e o interesse da opinião pública. Hoje em dia, pode-se desfrutar, em tempo real, os acontecimentos mais interessantes ou polêmicos, da trágica morte de uma ex-princesa e de seu namorado milionário até o casamento histórico entre uma plebeia aspirante à rainha e um futuro herdeiro ao trono. É possível que tudo seja acompanhado *on line*, pelo *twitter*, por meio de *blogs* e *sites* de relacionamento. Além disso, filmes, documentários e livros são lançados com o intuito de trazer à tona biografias reveladoras em torno dessas personagens. Em suma, todos esses veículos de informação procuram nutrir o fascínio, quase atemporal, que cada um tem pelas famílias reais.

Talvez, no passado, as histórias “infantis”¹⁹ fossem o melhor retrato dos longínquos e inacessíveis reinos, a recheiar a imaginação humana. Nelas, já podiam ser observadas as figuras do rei, da rainha, de um príncipe em busca de sua princesa. Como que extraídas da vida real, não faltavam a essas histórias ingredientes retirados das complicadas relações humanas. Verdadeiras intrigas palacianas, as páginas dessas histórias dão mostras de um mau relacionamento entre pai/rei e filho/herdeiro do trono, um 2º casamento de um rei e a relação quase sempre conflituosa entre a enteada e a madrasta (má), dentre muitas outras complicações, dignas de interpretação freudiana.

Não obstante, não é demasiado exagero afirmar que ficção e realidade pareciam, desde então, formarem um único tecido. As vidas dos reis da vida real tinham a exigência de ser um exemplo para os seus súditos e deveriam pautar-se, desse modo, nos ideais cavaleirescos, no amor cortês, nos conselhos morais/religiosos que lhe eram dirigidos. Via de regra, os modelos ideais encontrados na ficção delimitavam a realidade e histórias eram criadas a partir do real para representarem igualmente uma realidade ideal.

¹⁹ Sabe-se que o ofício de contar/ouvir histórias é remoto. Bem antes de as histórias infantis serem assim rotuladas, povos antepassados retiravam de suas experiências de vida, sonhos, medos, os ingredientes necessários para construírem (oralmente) as suas histórias. Muito tempo depois, já na modernidade, providas de valor estético histórias de princesas e sapos, heróis e dragões direcionadas a um seletivo grupo: as crianças, passaram a recheiar as bibliotecas mais sisudas, onde já dormitavam Defoe, Swift, Alexandre Dumas. Para um estudo acerca da Literatura Infantil e suas implicações, ver: MEIRELES, Cecília. *Problemas da Literatura infantil*. 4 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

O diferencial é que na “pós-modernidade”, nunca houve tanto acesso aos pormenores das vidas da nobreza e com larga cópia de detalhes. Uma princesa moderna, por exemplo, tem uma vida pública que é exposta, vasculhada e vigiada pelo olhar social. Flagrada pelas lentes dos *paparazzi*, muitas vezes, tem a sua imagem veiculada pelas mídias, exaustivamente comentada, como se de fato, ela não correspondesse a um determinado modelo de perfeição. Como se realmente ela fugisse das páginas ficcionais e, pasmem, deixasse de ser a triste princesa à espera do príncipe encantado.

Hoje, sabe-se que essa princesa não é uma ficção. Ela conquistou, como a maioria das mulheres, um espaço de atuação e conseguiu descolar-se daquele velho tecido a custo de muito trabalho e tempo (histórico). Mas a construção de sua imagem pela mídia, a construção de uma imagem “ideal”, continua a obedecer a velhos paradigmas de gênero. Revestidos de teor moralista, os discursos em volta dessa princesa vão apontar, na maior parte das vezes, para os modelos sociais nos quais ela deveria se enquadrar. Esses discursos vão ser adjuvantes igualmente para cristalizar antigos mitos em torno do feminino.

O que se pode claramente depreender, portanto, é que, ontem ou hoje, o peso do olhar das opiniões continua sendo um fator que contribui para a formação das distinções ideológicas construídas pelas sociedades. Nesse sentido, *Infantas de Portugal* parece dialogar criticamente com a ideia da construção das imagens ideais de gênero, tendo em vista, principalmente, os modelos que eram impostos às filhas do reis: as infantas.

Isabel Maria (1801-1876) é a primeira infanta visitada por Júlia Nery. O conto que abre *Infantas de Portugal* relata a história de uma das filhas preferidas de D. João VI e, que, segundo os fatos históricos, foi nomeada regente de Portugal em 1826, aos 25 anos, numa época de grande agitação política, acirrada pela disputa ao trono entre D. Pedro e D. Miguel²⁰.

Ficcionalmente, é em um ambiente marcado por interesses opostos, que Isabel Maria deverá conduzir os ânimos não apenas de uma família dilacerada pela desconfiança, mas de uma Junta da Regência, da qual era a presidente, e de seu próprio

²⁰ Dos dois filhos de D. João VI, um, D. Pedro, representava o constitucionalismo, o outro, D. Miguel, o absolutismo. O problema da sucessão ao trono era o de que D. Pedro “como primogênito” seria o natural herdeiro, mas “os absolutistas acreditavam que ele, ao proclamar a independência do Brasil, perdera não só o direito de suceder ao trono, mas até a nacionalidade portuguesa”. É, por isso, que D. Pedro tentará resolver o problema, abdicando a coroa portuguesa em nome de sua filha, Maria da Glória, que contava, então, com sete anos de idade. (SARAIVA, 1995, p. 285).

país, marcado por crises políticas e dificuldades financeiras²¹. Mas, para além disso, a narrativa procurará dar mostras, especialmente, de como Isabel Maria deverá conduzir-se como pessoa de grande visibilidade pública, em que pese a sua delicada situação de mulher nobre, filha de rei:

Recuemos então, pelo menos, um século. Os tablóides sensacionalistas ainda não tinham sido inventados, pelo que não dispomos de entrevistas da própria, nem de filmes que nos permitam ver provas dos escândalos amorosos atribuídos a uma infanta portuguesa e que levaram um riquíssimo príncipe a deixá-la solteira a pouco tempo do casamento já acordado; um rei a retirar-lhe o poder político que ela detinha (...). E tudo porque um embaixador comunicara, por ofício, a seu real irmão que a última das várias doenças que ciclicamente afastavam a infanta solteira de qualquer convívio, tinha sido afinal um parto prematuro. (NERY, 1998, p. 15)

Há de se ressaltar que o início da narrativa traz para primeiro plano uma citação bastante oportuna, retirada do *Le livre des trois vertus*, de Christine de Pisan²² (melhor conhecido na tradução portuguesa como *Espelho de Cristina*): “as vidas das princesas devem ser como espelhos para exemplo dos seus súbditos” (NERY, 1998, p. 14). Essa frase parece ser o eixo norteador da história de Isabel Maria, da mesma forma que estabelece uma espécie de contraponto em relação à vida dessa infanta.

Como se sabe, à literatura também coube a responsabilidade de veicular os discursos formadores de gênero, disseminando os modelos ideais de conduta social, tanto para homens (solteiros, religiosos ou casados), como para mulheres (solteiras, religiosas, casadas ou viúvas). Em Portugal, a *Carta de guia de casados*, um livro publicado por D. Francisco Manuel de Melo, em 1650, tornou-se uma das mais relevantes missivas de orientação de conduta moral e, inclusive, sexual. Nela, os homens são aconselhados de como deveriam tratar as suas esposas: “criou-as Deus fracas; oxalá façam o que são obrigadas, não lhe quero pedir mais que sua obrigação”

²¹ Laurentino Gomes (2008, p. 305) lembra que Portugal, durante os treze anos de ausência de D. João VI, tornou-se uma “metrópole amorfa, empobrecida e humilhada”, o tempo em que o rei permaneceu no Rio de Janeiro “foi de fome e grandes sofrimentos para o povo português”. Em outro trecho de seu livro, o autor ressalta que parte do empobrecimento do país deveu-se à dura punição imposta por Napoleão em decorrência da “fuga” da corte portuguesa para o Brasil. Segundo Laurentino (2008, p. 306) “sentindo-se enganado pela fuga da corte para o Brasil, Napoleão impôs a Portugal punições duríssimas. A primeira foi uma indenização de guerra no valor de 100 milhões de francos – uma cifra astronômica, equivalente hoje a cerca de 400 milhões de euros ou 1,2 bilhão de reais, que o país, na situação de penúria em que se encontrava, jamais teria condições de pagar. Além disso, confiscou as propriedades de todos os portugueses que haviam partido junto com o príncipe regente, incluindo as terras e os palácios reais”.

²² Christine de Pisan nasceu muito provavelmente em Pisa, na Itália, em 1364. Em 1370 muda-se com sua família para a França, à pedido do rei Carlos V. Como poetisa e filósofa, defendia o papel vital da mulher na sociedade e depois da morte de seu esposo, viveu do seu trabalho. Tinha 42 anos quando escreveu *Le livre des trois vertus* ou o *Espelho de Cristina* (versão portuguesa). A sua inegável propensão feminista proclamou a valorização da mulher, pela educação e pela aprendizagem, dentro dos limites do respeito e dos deveres morais e sociais; mas também pela emancipação da mulher como ser humano, ocupando o seu lugar na vida, com dignidade igual a dos homens. (CRUZEIRO, 1987).

(MELO, 2008, p. 57). No entanto, Júlia Nery volta-se para um livro escrito por uma mulher, publicado tempos antes, no século XV, cujo objetivo era fazer um tratado de educação e da arte de viver em sociedade, eminentemente dirigido às mulheres de diversos níveis sociais. Isto é, às que viviam ao lado de reis, de nobres, de mercadores, artesãos e trabalhadores, que trabalhavam dentro e fora das paredes domésticas, que podiam ser cultas ou iletradas, humildes ou poderosas, ricas ou pobres (KARAWJCZYK, 2006).

Deve-se considerar a escolha de Júlia Nery pelo livro de Pisan. No prólogo de *Le livre des trois vertus* tem-se a descrição da aparição de três senhoras, as filhas de Deus, que são: a Razão, a Retidão e a Justiça. Essas figuras alegóricas aparecem a Pisan, a fim de ajudá-la a construir uma cidade ideal, que deveria ser ocupada por mulheres virtuosas: a Cidade das Damas. Desse modo, a Razão se apresenta portando em sua mão um espelho que lhe permite ver a essência das pessoas, a ela cabendo a construção dos muros da Cidade. A Retidão, por sua vez, traz consigo uma régua, para traçar o limite da virtude e separar o bem do mal, a sua função na Cidade será a de construir as casas. A Justiça, última figura alegórica a aparecer, traz em sua mão uma taça de ouro em que se pode ver uma flor-de-lis da Trindade, a ela competindo construir as torres altas e as fortificações além de retocar e terminar a cidade.

Nota-se que o livro é escrito utilizando-se do recurso das figuras alegóricas das três virtudes, personalizadas como filhas de Deus. Há no prólogo ainda a elucidação do porquê de se endereçar o livro primeiro²³ às grandes senhoras, pois isso é devido à posição de prestígio que ocupavam na sociedade, de modo a servirem de espelho a seus servidores e a todos que vivessem sob a sua guarda²⁴.

O conto *Isabel Maria* está assentado na figura alegórica da Razão e será construído parodicamente em relação à frase de Pisan. O olhar de Júlia Nery volta-se para uma personagem histórica cuja trajetória de vida revelou-se dura em relação ao seu destino de infanta, às decisões que deveria tomar, aos modos como deveria ser e agir para longe de suas vontades, desejos e ambições. Só lhe era permitida a obediência, a

²³ O livro dois é dedicado ao ensinamento das donas e donzelas que andam nas cortes das princesas bem como para aquelas que moram em suas terras, castelos, vilas e aldeias. Já o livro três, que se dirige às mulheres de estado, burguesas e mulheres do povo, traz uma descrição da vida cotidiana da camada social mais baixa, tema praticamente ausente na literatura medieval. (KARAWJCZYK, 2006)

²⁴ Segundo Lucimara Leite (1999), era comum entre autores da Idade Média o recurso de personalização de virtudes na construção de suas personagens, principalmente nos livros de instrução, tidos como verdadeiros espelhos para o comportamento. Esse tipo de livro tinha dupla função na sociedade, ou seja, mostrar que, como em dinâmica especular, a realidade imita a arte e a própria arte mimetiza a realidade.

submissão, o silêncio e a discrição. Como uma mulher de uma casta superior, ela deveria ser modelo de perfeição. Entretanto, o primeiro conto de *Infantas de Portugal* é um convite à história de Isabel Maria, uma mulher que, vítima das mexeriquices, carregou consigo as marcas de não “ser espelho” para exemplo de seus súditos.

Ao se levar em consideração a escolha proposital de Júlia Nery pela frase de Pisan, poder-se-ia indagar qual o sentido de que se reveste o signo “espelho”, para além do seu significado habitual – o de ser um objeto refletor de imagens–, em relação à reconstrução de Isabel Maria, mulher, infanta, portuguesa, 25 anos, solteira e fruto do século XIX. Conforme sugeriria Pisan, “ser espelho” para as mulheres da nobreza era ser capaz de refletir uma gama de adjetivos bons, tendo um comportamento adequado às regras sociais. Ademais, as mulheres eram avaliadas pelo peso do olhar masculino e religioso, que estabelecia “modelos ideais de mulher e regras de comportamento a serem seguidas” (MACEDO, 2002, p. 10). O que corresponderia a dizer que cada uma deveria refletir à sociedade uma imagem de si que não contrariasse aos modelos ditos como ideais.

Não obstante, o reflexo exterior dessas mulheres poderia não corresponder aos seus atos ou mesmo, aos seus desejos, ambições e sonhos. Analogamente, poder-se-ia ponderar que os espelhos não são todos iguais, principalmente, ao se levar em consideração, em qualquer dicionário vernáculo, o significado *lato* desse objeto. Se planos, pode-se acreditar que as imagens reproduzidas serão fiéis (embora invertidas) e simétricas em relação ao objeto refletido, no entanto, se curvos, a imagem refletida ganhará outras proporções, fazendo com que o objeto real refletido sofra distorções e seja, em razão disso, uma deformidade. Todavia, mesmo os espelhos planos produzem uma imagem lateralizada da realidade. Christine de Pisan não considerou que a imagem produzida no espelho (plano, obviamente) pode ser ainda fictícia, pois a inversão da imagem produz um ser que pode ser dissimulado, falso. Em todo caso, ninguém é exatamente a imagem refletida no espelho.

Nesse sentido, avaliando-se, em termos metafóricos, a questão cultural do século XIX, que não era nada mais do que a herança dos séculos passados, de que deveriam as mulheres (nobres) ser espelho para exemplo dos outros, Júlia Nery terá escolhido reconstruir a biografia de uma infanta que justamente não deve ter sido um modelo para a sociedade de seu tempo. Se fora algum tipo de espelho, certamente, refletiu de si imagens amiúde disformes, em relação aos modelos de ser mulher, veiculados pela sociedade do século do qual fez parte. No fim das contas, se Isabel Maria fez algum

esforço para ser um espelho, trazia consigo a dissimulação contida na formação física de sua imagem. Uma imagem artificial e adversa.

Na óptica do conto, embora muito querida pelo povo que a aclamava por rainha: “Portugueses! não temos rei que nos governe! Nessas circunstâncias resta aclamarmos a virtuosa infanta D. Isabel Maria nossa legítima rainha. Seja pois aclamada e Portugal será salvo!” (NERY, 1998, p. 28)²⁵, Isabel Maria teve o poder da regência por menos de dois anos, sem meios de se estabelecer como soberana, por diversas e diferentes razões. A sua história ficcional, portanto, não será a de uma reinante exemplar. Nas linhas da narrativa de Júlia Nery, é possível entender que, talvez, muito do que se tenha historicamente dito a seu respeito concernente a suas maternidades, a suas doenças, a seus afastamentos constantes e a seus amores clandestinos, tenha pesado em relação ao cargo público.

A sua biografia ficcional será a de uma personagem que inicialmente parece muito linear e simples. Um narrador em terceira pessoa situa o leitor, desde o início do conto, na meninice da infanta, onde já se via desenhar ao seu redor um ambiente hostil e pouco propício à paz, em que ela tentava manter-se especialmente alheia:

Todas as manhãs, a infanta enfiava a cabeça na colcha de damasco, fingindo que dormia, quando a aia tentava acordá-la com as novidades da véspera. O relato sucessivo de variadas conspirações, até Carlota Joaquina contra o marido, das insurreições, dos vivos ao rei e morras à Constituição [...], trazia para a cabeceira da infanta a agitação política e social daquele tempo. (NERY, 1998, p. 19)

Esse narrador onisciente é responsável por fornecer uma perspectiva interessante em torno de Isabel Maria. Segundo o seu ponto de vista, à Isabel Maria faltará coragem para enfrentar as adversidades vividas no reino: “a esta jovem mulher, florescida na mornaça tropical²⁶, faltavam as forças para interagir e adaptar-se em cada dia aos sobressaltos das mudanças” (NERY, 1998, p. 19).

Embora seja a personagem, desde cedo, construída como uma mulher que herdara do pai um gênio frágil e medroso, faltando-lhe força de ação, o discurso de um autor mascarado por traz da narração, do autor implícito, sugere que cedo emergirão dela problemáticas profundas que a tornam uma personagem forte, que deixa insurgir uma importante crítica em torno das desigualdades de gênero.

²⁵ Conforme sugere esse panfleto utilizado por Júlia Nery em seu livro, veiculado em Lisboa, em 1826.

²⁶ Isabel Maria era ainda criança, com apenas seis anos, quando acompanhou seus pais na viagem que os levaria apressadamente ao Brasil, em 1807, em razão da invasão napoleônica em Portugal. Viveria sua infância e parte de sua juventude no Rio de Janeiro, até a viagem de regresso, em 1821 (GOMES, 2008).

O fato é que em *Isabel Maria* a personagem tinha consciência que sob a égide de seu gênero, poderia ser uma importante moeda de penhor. A situação de ser mulher e filha de reis, por exemplo, dava-lhe certo alívio moral:

Filha de reis, ela vive num tempo em que ter um trono à espera assusta. Mas tinha dois irmãos. Às vezes olhava seus seios com volúpia. Não era este um sentir físico mas um prazer moral por suas formas lhe darem a certeza de ela ser mulher. (NERY, 1998, p. 18)

Por isso confiava na possibilidade de um valioso casamento, que garantiria importantes alianças políticas para Portugal, promovendo tempos de acalmia ao país, ao reino e, principalmente, à família que tanto amava. Todavia, conforme os fatos históricos trazidos à tona por Júlia Nery, os acontecimentos serão adversos à vontade da infanta. Seu casamento acordado com o Príncipe de Condé, que resultaria num valioso consórcio com a França, não se realiza, em virtude talvez de uns amores clandestinos da infanta:

Nas *Memórias, Cartas e Impressões de Viagem* que eram escritos em moda naqueles tempos, encontraremos muitas das inconfidências que circularam então a propósito da infanta Isabel Maria e dos seus amores com um dos oficiais do Windsor Castle. (NERY, 1998, p. 22)

Como se tratou algumas linhas atrás, a mexeriquice, o olhar das opiniões, já era um fato comum à época. Isabel Maria não estará livre do falatório geral, sendo que, por essas razões, o seu noivado com o príncipe é dissolvido “em termos de alguma humilhação para ela” (NERY, 1998, p. 22).

Vale lembrar que, durante o período denominado Iluminismo (séc. XVIII), observou-se, mais fortemente consolidada, a ideia da valorização do indivíduo como protagonista e portador da possibilidade de transformação do mundo e da razão como atributo humano fundamental para melhor compreensão do seu contexto e de seu vir-a-ser. Nesse contexto, a noção de indivíduo ganhará diferentes formulações a partir de pensadores como Montaigne, Rousseau, Hobbes entre outros.

Assim sendo, não se deve deixar de levar em consideração que no século XIX, época em que viveu Isabel Maria, em decorrência justamente da crescente valorização do indivíduo, a esfera privada da vida, ou seja, a “intimidade” do lar, das alcovas, tornava-se um atrativo público e social. É neste período que, igualmente, se desdobrará aquilo que Foucault mais contemporaneamente chamou de “poder disciplinar”, procurando regular e padronizar as condutas nos padrões que mais interessavam para o poder. Desse modo, segundo Foucault (2009), a disciplina “sexual” vai deixando de ser

realizada exclusivamente pela Igreja (por meio, por exemplo, da confissão, da penitência) e vai passando a ser assunto médico, científico, a partir de um crescente discurso puritano, que reduzia o sexo ao utilitário e fecundo, permitindo, portanto, como única manifestação possível, a sexualidade do casal monogâmico, legítimo e procriador. Qualquer outro tipo de modelo, que não fosse esse, era intensamente reprimido. Mas não apenas. Em razão (e por consequência) da crescente valorização da burguesia e, portanto, para atender a uma necessidade histórica, as mulheres começaram a ser alvo de discursos tanto filosóficos como médicos. Investe-se de sexualidade os seus corpos, reduzindo-os a uma sexualidade frágil e muitas vezes patológica, processo caracterizado por Foucault (2009, p.115) como a “histerização do corpo da mulher”, o qual torna o corpo feminino um objeto médico por excelência.

Diante desse contexto, pode-se aventar que qualquer tipo de contra-exemplo, principalmente em torno do gênero feminino, deveria ser bem complicado. A todo instante, as mulheres estariam sendo submetidas “à avaliação e opinião dos “outros”” (PRIORE, 1997, p. 228), principalmente, no que se refere às suas vidas particulares. Obviamente, as filhas dos reis não escapavam a essa espécie de tortura discursiva.

Mas o fato é que, ou como quis a História, ou como vai querer igualmente a história ficcional dessa infanta, a regência virá. Em 1826, D. João VI nomeia um Conselho de Regência que deveria ser presidido pela infanta D. Isabel Maria, que, por morte do rei nesse mesmo ano, continuaria no exercício do cargo em nome de D. Pedro IV. As páginas ficcionais não deixam, entretanto, de ilustrar que, da mesma forma, virão, não estranhamente, as constantes notícias da saúde frágil da infanta, dando conta de suas crises de melancolia, febres, tremores e *histéricos*:

Como se previa, a infanta fora nomeada pelo pai para assumir a presidência da Junta da Regência. Não pesaria tanto como uma coroa, mas tinha mesmo assim um peso demasiado para o ânimo de Isabel, que logo é acometida por frequentes abalos nervosos. Enquanto a senhora regente se afasta de Lisboa e procura alívio para os seus “histéricos” (como alguém diagnosticaria), os liberais agitam-se, excitados pela demora da Carta Constitucional outorgada por D. Pedro, cujo texto seria trazido do Brasil pelo embaixador inglês. (NERY, 1998, p. 24, 25)

Como habilidosa pesquisadora da História de Portugal, Júlia Nery percebe que é na ocasião em que Isabel Maria tem em suas mãos a responsabilidade de governar o país, que uma figura masculina deverá se impor como grande apoio moral e físico da infanta. Em razão disso, na perspectiva do conto, Isabel Maria vai depender e se apoiar visceralmente na experiência e na segurança de um homem, o seu médico. Tendo

perdido o pai, vendo-se obrigada a deliberar a respeito dos negócios do reino com seus ministros, a enfrentar levantes militares e outras emoções fortes que abalavam os seus nervos excitados:

A infanta foi de tal maneira atormentada por tremores e paralisias frequentes dos membros, que não saía dos seus aposentos (...). E mais uma vez os médicos da infanta a acompanhavam às Caldas da Rainha. Essa retirada, numa altura em que lhe era necessário saber mover-se entre dois fogos, o liberal e o absolutista, possibilitava-lhe o acompanhamento oficial do médico real da câmara, o Dr. Abrantes e Castro, que ela havia de nomear conselheiro de Estado, pois lhe eram tão indispensáveis os cuidados e remédios com que ele libertava dos males do corpo, como o eram as acções e conselhos com que ele a ajudava a resolver os problemas de estado. (NERY, 1998, p. 25)

No lugar de um padre confessor, é a figura (*foucaultiana*) de um médico que, nesse momento histórico, assumirá o controle disciplinar da infanta. Ele será o responsável pelos “cuidados” de sua saúde física, de sua moral, como também nos encargos da regência: “A todos os momentos, os olhos do Dr. Abrantes e Castro lhe diziam o que fazer” (NERY, 2008, p. 28), afinal de contas, com um histórico de mulher histérica e melancólica (sexualmente devassa e pouco virtuosa, portanto), Isabel Maria deveria ser incapaz de conduzir-se sozinha:

Como seu médico, conselheiro de estado e confidente, conhecedor como ninguém das fragilidades da infanta, Abrantes e Castro devia saber que Isabel Maria não seria por muito tempo capaz de estabelecer o necessário equilíbrio de forças em volta do trono e da coroa. Ela também o sentia e por isso mesmo, fugia às pressões refugiando-se amiúde em Sintra ou nas Caldas. (NERY, 1998, p. 29)

Nas páginas do conto, Isabel Maria considerava-se impossibilitada de cumprir o seu papel de regente de Portugal. Convencida de sua saúde frágil, a imagem que tinha de si era a de uma mulher diminuída de força e coragem: “quando ao passar nos corredores do palácio, os espelhos lhe devolviam a imagem de sua figura, achava-se pequenina para presidir aos destinos de um país”, que ela descrevia como “um ovo; pequeno mas cheio” (NERY, 1998, p. 28). Já, a imagem de seu médico crescia em mérito e competência:

Este homem, que estava senhor de todos os segredos, dispunha da polícia, defendia medidas revolucionárias para a salvação do país, tendo mesmo concebido um projecto de revolucionar a Espanha contra o rei que à época lá reinava, para acabar com a guerra surda que este país fazia a um Portugal liberal, dizia-se que tudo faria para manter a infanta no poder para governar por ela. (NERY, 1998, p. 29)

A personagem construída nas páginas ficcionais do conto traz, em seu bojo, o modelo de uma mulher doente e completamente dependente de seu conselheiro, no que

tange às responsabilidades da regência. Deve-se chamar a atenção para esse fato. Segundo Mary Del Priore, em *História das mulheres no Brasil*, a doença, na perspectiva de padres e médicos, nada mais era “do que o justo castigo por infrações e infidelidades perpetradas pelos seres humanos”. Além do mais, a natureza feminina, contrariamente à masculina, para os médicos portugueses, “era mais vulnerável às injunções do demônio” (PRIORE, 1997, p. 78,79). Não obstante, vale ainda ressaltar que até o século XVIII o que predominava nas ciências médicas era o modelo neoplatônico de sexo único. Nesse sentido, a mulher seria um homem imperfeito, uma vez que os seus órgãos sexuais (equivalentes aos dos homens) teriam sido desenvolvidos para dentro, e a quem, inclusive, faltava a força e a intensidade do “calor vital”, preponderante nos machos.

Para Laqueur (2001), apenas nos finais do século XVIII, é que será desenvolvido o modelo dos dois sexos: masculino e feminino, sendo que cada qual terá características naturais específicas. Nesse novo contexto, o sexo feminino será avaliado como inferior e imperfeito do ponto de vista biológico, e não mais ontológico, como ocorria no modelo anterior. Além disso, devendo a sexualidade estar relacionada aos comportamentos morais, homens e mulheres deveriam ter um tipo de conduta social pertinentes à natureza biológica de seus sexos. Do contrário, não seriam exemplares normais da espécie, e sim indivíduos desviantes, anormais, doentios e degenerados. Os sujeitos, até então, avaliados moralmente por seus atos, pensamentos e sentimentos religiosos ou pelos valores da hierarquia aristocrática, ainda segundo Laqueur, passam a serem julgados pela conformidade à finalidade sexual de suas supostas “naturezas biológicas”:

Órgãos que antes compartilhavam um nome – ovários e testículos – eram agora linguisticamente distintos. Órgãos que não eram antes diferenciados por um nome específico – a vagina, por exemplo – recebiam um. Estruturas antes consideradas comuns a homens e mulheres – o esqueleto e o sistema nervoso – eram diferenciadas, no sentido de corresponder aos aspectos culturais do masculino e do feminino. (LAQUEUR, 2001, p. 149-150)

Nesses termos, qualquer que seja o caso de Isabel Maria, diante de sua suposta vulnerabilidade, a regência é, para essa infanta, um lugar de desconforto, dentro daquele que era um contexto extremamente patriarcal e de representações viris. As crises de melancolia e os *hísticos*²⁷ de Isabel Maria não denunciavam simplesmente um problema de ordem física. Por conta de sua duvidosa debilidade física (e, portanto,

²⁷ Uma vez que a *madre*, ou o útero, era o centro regulador do corpo feminino, a regularidade menstrual garantiria, na perspectiva medicinal da época, o equilíbrio físico da mulher, impedindo que a mesma fosse tomada pela histeria e pela ninfomania (PRIORE, 1997).

moral), era preciso que um homem a orientasse, conduzindo-a para ações públicas mais acertadas e prudentes. Obedecendo, sobretudo, aos interesses políticos em torno do trono, sejam dos pedristas que exigiam a filha de D. Pedro IV como rainha de Portugal; sejam dos miguelistas, favoráveis a D. Miguel; Isabel Maria ocupava um lugar muito delicado e altamente ambicionado. Para retirar dela o poder, não faltaram calúnias e más notícias em torno de si. As páginas ficcionais sugerem que as doenças de Isabel Maria eram de outra ordem, para que dela ficasse a imagem de uma mulher incapacitada para o poder. Na pior das hipóteses, Isabel Maria deve ter sido vítima da medicina masculinizada e preconceituosa do corpo feminino, já que, como lembra Mary del Priore (1997), àquela altura, diferentemente de outros países da Europa, como França, Inglaterra e Holanda, a medicina lusitana mantinha-se, talvez em decorrência do longo período de Inquisição, extremamente atrasada e tacanha²⁸:

Isabel Maria sente-se a pausa de um instante nas decisões de seus irmãos Miguel e Pedro, sem suspeitar ainda que este decidirá nomear D. Miguel seu lugar-tenente, retirando à irmã todos os poderes. Dizem que tomara tal decisão logo após ter recebido o ofício do embaixador Carlos Maria Pereira, informando-o que a doença da princesa era somente um parto prematuro e que o pai da criança poderia ser um filho do Dr. Abrantes. (NERY, 1998, p. 31)

Isabel Maria, infanta solteira, de quem já se sabia ter “nada menos que seis maternidades” (NERY, 1998, p. 31), “melancólica” e “histérica”, está do lado oposto da moral daquela sociedade. Trata-se de uma mulher para quem não é possível vivenciar a experiência de seu corpo, feminino, fora da cena pública e dos julgamentos morais. No plano exterior, após entregar a regência²⁹, logo deverá se retirar do palco dos acontecimentos: “vão passar-se seis anos, talvez os piores da monarquia, até que reencontremos Isabel Maria” (NERY, 1998, p. 34), mas “não é a imagem de uma mulher amada, de uma mãe feliz, de alguém em paz com o mundo, que nós

²⁸ Para Laurentino Gomes (2008, p. 58, 59), uma das razões da decadência de Portugal nesse período, deveu-se à religiosidade exarcebada da nação “por três séculos, a Igreja havia mantido submissos o povo, os seus nobres e reis. Por escrúpulos religiosos, a Ciência e a Medicina eram atrasadas ou praticamente desconhecidas”. O autor lembra que “D. José [tio de Isabel Maria], herdeiro do trono e irmão mais velho do príncipe regente, D. João VI, havia morrido de varíola porque sua mãe, D. Maria I, tinha proibido os médicos de lhe aplicar vacina. O motivo? Religioso. A rainha achava que a decisão entre a vida e a morte estava nas mãos de Deus e que não cabia à Ciência interferir nesse processo”.

²⁹ Segundo Bonifácio (1984, p. 474), baseada na leitura de cartas do embaixador britânico em Portugal, Isabel Maria só aparentemente se teria retirado da vida política, conservando vivas ambições de poder. Segundo a visão do embaixador inglês, Lorde Howard de Walden, a ex-regente era instrumentalizada por dois grupos distintos. A um desses grupos (cujos objetivos não aparecem especificados em suas cartas) pertencia o duque de Palmela, os condes de Lumiares, Porto Santo e Lavradio e ainda o conselheiro Trigo. O segundo grupo igualmente interessado numa regência da infanta D. Isabel Maria eram os setembristas. As indicações de Walden servem para verificar “a competição de interesses no seio dum setor aristocrático momentaneamente unificado em torno da questão da regência, ou seja, favorável à criação de condições suscetíveis de precipitar a deposição da rainha, D. Maria II, colocando a regência da infanta D. Isabel Maria na ordem do dia (BONIFÁCIO, 1984, p. 474).

visualizamos, mas a de uma mulher triste e precocemente dobrada pela vida” (NERY, 1998, p. 34).

Ao se avaliar a questão em termos literários, alguns linguistas, como Affonso Romano Sant’Anna (2001), afirmam que a intertextualidade se realiza por meio de alguns mecanismos, sendo eles a paráfrase, a paródia e a estilização. Esses instrumentos (re)significam os modelos com os quais dialogam, trazendo à tona uma nova visão de mundo. A paráfrase contém em si a ideia de reproduzir uma mensagem, um texto ou um dado, com outras palavras, sem, no entanto, transgredi-los. A estilização, por sua vez, pretende melhorar, aprimorar esses conteúdos trazendo em seu bojo uma nova ideologia. No entanto, sobretudo a paródia, é um mecanismo que serve ao novo romance histórico por conseguir inverter e questionar as verdades e os dados oficiais da História.

A perspectiva que o conto traz é a de uma infanta que terá sofrido por não conseguir enquadrar-se naquele suposto modelo de virtude que era esperado ao seu gênero e, mais do que isto, à sua classe social. Alguns documentos históricos utilizados por Júlia Nery dão conta da avaliação moral pela qual passou a infanta, evidenciando, além dos amores clandestinos e do noivado rompido, seu temperamento frágil, sua pouca força de atuação, sempre ancorada na figura de seu médico, e seus afastamentos constantes da vida pública, principalmente durante o período de regência, “por motivos de saúde”.

Os últimos retratos da infanta revelam-nos uma mulher curvada em duas, dobrada talvez pelo peso de um nome que não pudera suportar: Isabel Maria da Conceição Joana Gualberta Ana Francisca d’Assis Xavier de Paula Alcântara Antônia Rafaela Micaela Gonzaga e Bourbon. (NERY, 1998, p. 38)

Em concordância com esses fatos históricos, ou melhor, com o que ficou registrado a respeito de Isabel Maria, a reconstrução de sua biografia acaba por parodiar o sentido original, negativo, daquela que ousou transgredir a ordem “natural” das coisas: “Talvez até ficássemos mais felizes se acreditássemos serem verdadeiros os seus romances e maternidades, conforme a imagem que dela nos ficou” (NERY, 1998, p. 15). Parodicamente à ideia de “ser espelho”, expressa por Pisan, a nova biografia de Isabel Maria serve para enfatizar justamente a representação do que é contrário, do que é oposto, do que é transgressor ou do que não se ajusta. Este é o reflexo do espelho social, que tanto pode ser plano ou curvo, não importa, já que a imagem disforme, contrária que ficou dessa infanta, representa, ao fim e ao cabo, o oposto daquilo que a

sociedade esperava de uma monarca: “uma mulher de formas cheias, as ancas largas de parideira, como dizia Abrantes e Castro. E não pode um corpo ir contra a sua vocação” (NERY, 1998, p. 15).

3.2.2 *Constança (1290-1313)* – Dinastia de Borgonha.

Nas páginas da História de Portugal não se encontram, infelizmente, muitos dados acerca das infantas, filhas de reis e rainhas, suficientes para compor um retrato mais fidedigno de suas biografias. Elas acabam por merecer algum destaque quando passam a ocupar um lugar de maior proeminência política, por exemplo, quando se tornam moedas de penhor para casamentos futuros, quando assumem a regência do reino, ocupam o lugar de rainha, geram (ou não) varões herdeiros do trono, ou são afastadas dele por motivos diversos. Afora esses casos, a referência é quase sempre indireta, e, por decorrência disso, suas histórias ocupam um lugar muito apagado e distante, cujo resgate é quase um trabalho arqueológico.

O segundo conto de *Infantas de Portugal* procura exatamente cumprir a difícil tarefa de resgatar, nas páginas da História, a biografia de D. Constança, a qual se sabe ter vivido de 1290 a 1313, sendo filha primogênita do rei D. Dinis e da rainha D. Isabel. O rei, para o qual não faltam dados históricos, ou ainda páginas de uma rica produção literária e cuja esposa entrou para a História com o epíteto de “santa”, foi pai de uma rainha em Castela, de que, entretanto, poucas informações se dispõem:

Filha primogênita de D. Dinis e da rainha Isabel de Aragão, Constança nascera em 1290, provavelmente em Coimbra. Quando a soberana deu à luz esta criança, tinha dezasseis anos (...). De qualquer modo, com o batismo, a infanta não só recebia o nome da sua riquíssima e prestigiosa avó, Constança de Suábia, descendente da casa imperial dos Hohenstauffen e rainha de Nápoles e da Sicília por direito próprio (...). Recebeu uma rica bagagem cultural pelo lado materno, que podia significar para ela um grande benefício. (CASSOTI, 2009, p. 80)

Ela efetivamente entra em cena, na História de Portugal, muito provavelmente em 1297, aos sete anos de idade, quando deixa o reino português como futura esposa de D. Fernando IV, filho de D. Sancho e de Maria de Molina. A aliança entre os dois reinos permite um breve lançar de olhos em torno da curta vida dessa infanta portuguesa. Ademais, em virtude disso, Júlia Nery pôde angariar material a fim de recriar ficcionalmente a sua biografia.

A história ficcional dessa infanta baseia-se justamente na notícia do acordo de casamento que levará Constança de Portugal a Castela:

(...) como sucede com frequência com as infantas medievais, o nome de Constança não começará a destacar-se no panorama histórico português antes do pai pensar em utilizá-la numa aliança matrimonial, no seu caso, com a realeza castelhana, que trazia benefícios ao seu reino, o que ocorreria, certamente, depois do nascimento do herdeiro. (CASSOTI, 2009, p. 81)

A narrativa dará ênfase à história de um amor vivido curta e intensamente entre D. Constança e D. Fernando, retratando-a como esposa e rainha dedicada. No curto espaço de dez anos em que partilharam o leito conjugal, as páginas do conto oferecem mostras que ambos viveram um casamento harmonioso, apesar dos sobressaltos e adversidades pelos quais tiveram que passar.

O início do conto é situado no espaço da lembrança, em que ela, já doente, como rainha de Castela, em 1313, relembra a sua infância na corte castelhana:

Constança não vira nunca pombas de leque e o entusiasmo momentâneo por aquela novidade aquecera-lhe o coraçãozinho de menina transferida para uma corte maliciosa, em tão longes terras. (NERY, 1998, p. 41)

Constança trará em seu bojo, igualmente, as lembranças do curto tempo em que passou ao lado de seus pais:

Filha, não lhe tinha sido concedido tempo para moldar o corpo no colo de sua mãe, substituída nele pelo irmão, nascido menos de um ano depois. O olhar terno do pai cedo se desviara de sua pequeníssima pessoa de feminina condição, atraído pelo filho varão que mais de doze anos ele esperara do ventre de sua esposa. (NERY, 1998, p. 43, 44)

A lembrança de Constança em torno do período em que viveu com os seus pais, sendo logo substituída, nos afetos, pelo irmão varão por causa de sua “feminina condição”, faz pensar com mais cuidado na delicada denúncia da construção de gênero que por aí perpassa. Um filho varão era bem mais valioso do que uma filha, uma vez que aquele poderia vir a ocupar o lugar de seu pai na linha sucessória, como vai ocorrer com o nascimento do futuro D. Afonso IV. Mas, as filhas de reis também eram peças importantes nos jogos de poder, pois para elas estavam destinados os casamentos que garantiriam valiosas alianças entre os soberanos dos reinos. Segundo Vanda Lourenço (2006, p. 349):

se por um lado estamos perante uma sociedade em que o trono se transmite de forma hereditária ao filho primogênito, por outro lado, o papel das mulheres servia, essencialmente, o jogo de interesses ao nível das alianças políticas entre os reinos e as linhagens. (LOURENÇO, 2006, p. 349)

Essas alianças eram, geralmente, seladas através do casamento de membros das famílias reais. Muitas vezes, as alianças matrimoniais eram encaradas, num momento de conflito, como um eficaz mecanismo de resolução dos mesmos, conseguindo, deste modo, um finalizar das hostilidades, bem como um precaver contra eventuais inimizades. Não obstante, esses acordos poderiam ser feitos e desfeitos à revelia dos

acontecimentos, dos interesses e das ambições, muito alheias e muito distanciadas das vontades das infantas, evidentemente.

Historicamente, o casamento de D. Constança foi definitivamente acertado aquando dos acordos celebrados em Alcanises no ano de 1297. Depois disso, no ano de 1300, D. Dinis envia a Palença uma embaixada para ultimar os acordos matrimoniais entre o seu filho, D. Afonso IV com D. Beatriz, filha de D. Sancho, e entre a sua filha D. Constança com D. Fernando. Esses consórcios são bem ilustrativos do peso que o espaço Ibérico detinha no momento da escolha de cônjuges para os futuros monarcas peninsulares. Lourenço (2006) lembra que, dessa quase exclusividade, não devem ser dissociadas as relações estabelecidas entre Portugal e Castela, que oscilaram constantemente entre a guerra e a paz, aliás, “sempre que se estabelecia esta última, negociavam-se matrimônios entre as duas casas reais” (LOURENÇO, 2006, p. 351). Assim terá acontecido em Alcanises, onde, mais do que um tratado diplomático e territorial entre D. Dinis e D. Fernando IV, se assentou um acordo dinástico, através do qual os pactos matrimoniais e as relações dinásticas representaram um papel muito importante ao terem repercussões políticas no sentido de assegurar a paz e as boas relações entre os dois reinos.

Foi para servir aos interesses políticos e diplomáticos que as coroas portuguesa e castelhana casaram entre si os herdeiros dos respectivos tronos. Esses dois consórcios serviram para de um lado, reafirmar o casamento da infanta D. Constança com D. Fernando IV de Castela e, por outro lado, como já foi referido, estabelecer o casamento do futuro rei de Portugal D. Afonso com a infanta D. Beatriz de Castela. Os acordos matrimoniais feitos em Alcanises são bem elucidativos da “frequente circulação de mulheres que se efetuava entre as casas reais, bem como de uma agora desejada aproximação entre as duas coroas, consolidando, assim, as alianças estabelecidas” (LOURENÇO, 2006, p. 351).

Na narrativa, D. Constança cedo vai compreender a sua condição vulnerável dentro de um contexto político e social extremamente volátil e vai sofrer pelas constantes desavenças entre Castela e Portugal.

Segundo Cassoti (2009) a entrega de Constança ao reino castelhano deve ter sido supostamente em 1297, quando a infanta teria sete anos. Mas, de fato, a primeira menção a Constança só surge em 1299, “num documento em que se diz que o rei D. Fernando reinava com a sua mulher a rainha D. Constança” (CASSOTI, 2009, p. 84). Contudo, ainda segundo esse autor, outro dado parece negar a efetiva presença da

infanta em Castela. “No seu primeiro testamento conhecido, D. Dinis, em caso de morte, designava a sua mulher tutora da infanta”. Por outro lado, salienta que comprovadamente “entre março e abril de 1300, Constança se encontrava em Castela”. Diante dessa polêmica, Júlia Nery prefere aderir à versão de que Constança teria sido levada a Castela ainda em sua infância, tendo sido criada pelos reis castelhanos: “A princesinha batia palmas às pombas que pavoneavam seus grandes leques brancos nas áleas bordejadas de buxo no jardim do paço, onde ela chegara naquela manhã” (NERY, 1998, p. 41).

Desse modo, as páginas de *Constança* vão ilustrar o forte sentimento que nascerá entre D. Fernando e D. Constança. Isso vai acontecer mais fortemente porque, desde que chegara ao reino castelhano, a infanta aprendera a amar aquele menino, companheiro seu de brincadeiras:

– Constança, jura-me que guardarás segredo do que meu aio agora me explicou. Cedo voltarás para Portugal, porque a meu pai lhe convém agora mais a aliança com França e me quer casado na corte de Filipe, *o Belo*; por isso, teu pai se prepara para declarar guerra ao reino de Castela. E nós, sendo inimigos, não poderemos casar! (NERY, 1998, p. 45)

Narrado em primeira pessoa, o diálogo entre Fernando e Constança traz à tona um acontecimento histórico que ofereceu risco à aliança feita com o soberano português:

(...) fosse porque rei castelhano se deu conta do erro que cometera fosse porque preferia jogar em dois tabuleiros, sem romper o acordo com Portugal, começou a negociar com o rei da França para conseguir a mão de uma de suas filhas para Fernando. Como reação, D. Dinis decidiu acolher no seu reino Juan Núñez de Lara, um dos mais fortes adversários do monarca castelhano. (CASSOTI, 2009, p. 83)

Mas, para além disso, o discurso de Fernando serve para enfatizar a perspectiva que a autora procurou atribuir à reconstrução da história de Constança, ao oferecer evidências que ambos se amavam. O tema do amor na Idade Média é uma questão bastante ampla e difícil de sintetizar em algumas linhas. Sabe-se que a partir do século XII, período em que foi criado o amor cortês, o sentimento amoroso não era uma exceção para os casais, contudo, segundo a Igreja, esse amor era traduzido pelo amor ao próximo, pelo sentimento de união e caridade, sem o desejo carnal, que não era prioritário:

Inversamente, os bispos prescrevem aos leigos o casamento e isso para melhor controlá-los, enquadrá-los, represar-lhes a devassidão. Mas eles lhes impõem a formação de casais segundo princípios e regras que a evolução do ritual e da reflexão religiosa sacralizam progressivamente. Eles afirmam a indissolubilidade do vínculo conjugal; eles impõem a exogamia em nome de

uma concepção desmesurada do incesto; eles repetem que a procriação é a única justificativa para a cópula; eles sonham em eliminar desta última todo o prazer. (DUBY, 1990, p. 41)

Nesse sentido, no que diz respeito às bodas de Constança, encontram-se nas páginas da História, alguns dados que podem fazer crer que o relacionamento entre o casal não era muito diferente do que os demais da mesma estirpe social. Marsilio Cassotti, no livro *Infantas de Portugal. Rainhas em Espanha* (2009), num capítulo inteiramente dedicado à infanta Constança, ressalta que:

Em Janeiro de 1303 realizou-se finalmente a boda de Constança e Fernando IV, e o casal real começou a viver em comunhão sob o mesmo tecto. Há poucos dados precisos sobre a sua vida conjugal, mas segundo se deduz desses dados, parece que ela teve de sofrer os mesmos problemas de infidelidade que a mãe. (CASSOTTI, 2009, p. 86)

A falta de dados históricos a respeito dos nubentes contribui para que a história ficcional de Constança cresça ao gosto de Júlia Nery. Talvez, o sentimento amoroso entre Constança e D. Fernando IV seja realmente uma invenção da autora, baseada no fato de que possivelmente eles teriam convivido juntos desde a infância, tendo criado assim, entre ambos, laços de profunda estima e amizade:

Constança, surpreendida na correria, caiu ferindo os braços no lajedo. O coração do menino que, pela nobreza de seu nascimento, estaria destinado aos feitos de cavalaria, logo ali jurou que para sempre defenderia tão frágil donzelinha. (NERY, 1998, p. 42)

No entanto, em relação à biografia ficcional de Constança, uma vez que não há como dela depreender muitas informações históricas, além de alguns fatos, que são resgatados no romance, há de se ressaltar que D. Constança será construída como uma mulher determinada, inteligente e corajosa. Feita rainha, lutará ao lado de seu marido, desafiando até mesmo os papéis que eram destinados ao seu gênero e à sua estirpe social:

Uma meninice, em convivência com traições e sobressaltos, ensinará à infanta como prevê-los e desviá-los, moverá os seus lábios em sorrisos de timidez que disfarçam a argúcia, dando o tempo necessário à precaução que permite o domínio das situações. (NERY, 1998, p. 47)

Igualmente, não deverá submeter-se à sua sogra, Maria de Molina, ou quaisquer opositores interessados em retirar dela a guarda de seu filho, Afonso, futuro rei de Castela.

Aos 14 anos, a jovem já partilha o leito e a coroa de Castela e sabe-se desligada dos afetos de seus pais pelo poder que tudo movia: “Constança compreendera que,

sendo a peça de um jogo, o mais acertado seria valorizar a jogada e não o próprio jogo. E foi no momento dessa percepção que ela se sentiu rainha” (NERY, 1998, p. 48).

Ao lado de D. Fernando, enfrentará os mouros para a conquista do Reino de Granada, acompanhando-o em tão perigosa empreitada: “o corpo da rainha trepidava ao ritmo da montada, galopando à ilharga do jovem esposo. Fernando e Constança que, desde meninos se amparavam nos seus medos, não se separam nunca” (NERY, 1998, p. 49).

Segundo o conto, procurando salientar a postura forte e determinada de Constança, a rainha teria ficado mais tempo com D. Fernando nos campos de batalha, não fosse ter ficado gestante do futuro herdeiro de Castela. Por cautela e “a contragosto”, ela deverá trocar o acampamento pelas salas do palácio e os “seus trajas de montaria pelo manto de escarlata amarela preso pela orla sobre o ombro com seu fimal de pedrarias” (NERY, 1998, p. 49). Mas não apenas. Mudará o apoio afetivo que dava ao esposo cavalgando à sua ilharga, “pela ajuda com seus dinheiros, pelo que tivera de vender todas as joias e muitos dos seus bens para as despesas da guerra” (NERY, 1998, p. 49).

A morte prematura do rei, aos 26 anos, vitimado, segundo as páginas do conto, pela peste³⁰ durante a última peleja que se seguia para Granada, será a sentença de dias difíceis para D. Constança: “A nova da morte do rei entrara em Constança como um tumor maligno que, mês após mês do aziago ano de 1313, lhe vai levando com o sangue as cores do rosto” (NERY, 1998, p. 49). Sozinha, confusa e desorientada, sem poder confiar em Maria de Molina, a rainha deverá procurar forças dentro de si para lutar pela guarda do pequeno Afonso, para quem não faltavam candidatos a tutor. Como se nota, o conto procura salientar a difícil convivência entre D. Constança e sua sogra, Maria de Molina. Historicamente se sabe que “o caráter resoluto e prudente e a grande experiência de Maria de Molina, anulavam Constança, que não possuía armas próprias para competir com ela” (CASSOTI, 2009, p. 86). Dessa forma, a Constança ficcional é inteiramente construída como uma força que emerge, numa tentativa de se impor frente à astuta rainha-velha.

O final do conto é, pois, o seu próprio início, que mostra D. Constança já doente a rememorar os acontecimentos de sua vida. Questões relativas ao universo feminino

³⁰ Embora conste em alguns documentos históricos que teria sido “de tuberculose”: “Depois de receber a visita do irmão, que acabara de tomar a praça, aparentemente feliz o rei retirou-se para os seus aposentos, para repousar. Nessa mesma tarde encontraram-no morto, vítima de tuberculose. Tinha vinte e seis anos e a sua vida tinha sido uma luta contra os infantes e grandes nobres do seu reino”. (CASSOTTI, 2009, p. 91).

ficam mais evidentes em relação à privação por que iria passar D. Constança, em relação à educação do filho. Segundo a narrativa, o marido teria manifestado o desejo de que o herdeiro de Castela fosse educado por Maria de Molina, retirando de sua esposa não apenas a responsabilidade pela educação do filho, mas o seu valor “enquanto peça no jogo peninsular” (NERY, 1998, p. 50).

Ademais, a infanta ainda planejará desobedecer a D. Fernando e lutar contra Maria de Molina pela guarda da criança. Mas, estando com a saúde muito debilitada, pouco poderá fazer: “tão pouco tempo fora esposa; pouco tempo mais seria rainha. Negavam-lhe o tempo de ser mãe” (NERY, 1998, p. 50). Conforme os dados históricos, em 1313, Maria de Molina havia conseguido, de fato, obter junto a D. Fernando a responsabilidade pela educação de Afonso. Mas, fazendo valer os seus direitos de mãe, Constança protestou e convenceu o esposo de que deveria ser o infante Pedro, seu cunhado, “a encarregar-se da *criatio* de Afonso”, da qual, desta vez, saiu vencedora. Mas outras vezes ainda o seu direito de mãe seria desafiado e com a sua morte, aos vinte e três anos, “reunidos em Palazuelos, três semanas depois do enterro de Constança, o infante [João] e a velha rainha assinaram um pacto por meio do qual repartiam a tutoria. Mais tarde, a eles se juntaria o infante Pedro” (CASSOTTI, 2009, p. 94).

O conto traz à tona alguns temas que evidenciam os difíceis destinos das filhas dos monarcas, cujas vidas eram desenhadas à revelia de suas vontades. O casamento era apenas a perpetuação do mesmo sistema. E nem mesmo a maternidade poderia conferir a elas alguma garantia de soberania.

Nesse sentido, a narrativa faz reviver a importância de D. Constança que, para além do apoio afetivo dado ao esposo, ajudou-o em suas empresas bélicas com a maior parte de seus bens. A partir da perspectiva de uma mulher que sofre como viúva endividada ou como mãe e rainha vulnerável, é possível identificar um novo ponto de vista, que humaniza e, ao mesmo tempo atualiza, a história apagada e muito distante dessa infanta portuguesa.

As páginas do conto ilustram uma história de amor e perdas irreversíveis. É com desgosto que D. Constança viverá os últimos de seus dias, vendo-se perdidos seus únicos bens: o marido, o filho e o poder, restando-lhe um final de amargura: “ao sabor da corrente das últimas lágrimas, vai rolando sua coroa de rainha” (NERY, 1998, p. 50). O diálogo intertextual acrescenta à mitigada biografia histórica de Constança um sentindo de transgressão, à medida que evidencia a força e o desejo dessa mulher de atuar para além de suas possibilidades. A par disso, a narrativa não deixa de tecer uma

crítica sutil em torno das construções de gênero: com a morte de seu marido, pouco restou àquela mulher de “feminina condição”. O fato é que se não tivesse morrido, teria que travar uma luta muito dura para enfrentar as vontades soberanas da altiva rainha velha, Maria de Molina (contraponto de Constança/ figura feminina opressora) e levar a cabo o desejo de obter a guarda do futuro herdeiro ao trono.

3.2.3 *Constança Manuel (?-1345/49) – Dinastia de Borgonha.*

O terceiro conto do livro trata de uma personagem feminina muito evidenciada pela História e pela Literatura, justamente por fazer parte de um dos triângulos amorosos mais famosos da História de Portugal. Trata-se de D. Constança Manuel, aquela que é sempre lembrada pela ligação amorosa de seu esposo, D. Pedro I, com uma de suas aias, a galega Inês de Castro³¹.

Constança Manuel possui uma biografia histórica que, a bem da verdade, por si só daria longas páginas de um romance. Ela teria nascido em 1318, filha de um riquíssimo príncipe castelhano de nome João Manuel e de Constança de Aragão. Desde cedo fora prometida em casamento, “por palavras de futuro”³², a um nobre aliado de seu pai, D. João, o Torto. Mas antes de realizarem-se os esponsais, fica viúva, pois que o noivo conspira com D. João Manuel para destronar Afonso XI de Castela, por quem será apunhalado. D. Constança é destinada ao rei Afonso XI, tendo se realizado os esponsais de um matrimônio que não chegou a ser consumado por ela não ter ainda a idade núbil (Constança Manuel deveria ter a essa altura cerca de sete anos ou menos, enquanto a idade núbil era de doze anos). Em 1328, o rei de Castela casa-se, porém, com D. Maria, filha de D. Afonso IV, sob a égide de um novo acordo matrimonial entre Castela e Portugal. Esposa repudiada, D. Constança vai amargar cerca de oito anos em reclusão no Castelo do Toro, sem que seu real esposo abra mão de si. Em 1336, D. João Manuel, afinal, firma um acordo com D. Afonso XI e D. Afonso IV, conseguindo negociar o matrimônio de sua filha com o filho do soberano português, o infante D. Pedro. No entanto, o rei castelhano teria disfarçado seu descontentamento e após permitir o casamento por procuração, reteve D. Constança em Castela.

Só em 1339, tendo como cenário a Reconquista³³ e a necessidade de apoio mútuo entre os dois monarcas, que, após uma guerra movida por D. Afonso XI contra

³¹ Inês de Castro fazia parte de uma família muito poderosa de fidalgos galegos e descendia, por via bastarda, do rei Sancho IV de Castela. (SARAIVA, 1995, p. 91)

³² Segundo as regras da época, o matrimônio católico constava de duas partes; a primeira, chamada “palavras de futuro”, isto é, os esponsais, era válido a partir dos sete anos; só para a segunda, ou “palavras de presente”, era necessário que a esposa tivesse cumprido doze anos. (CASSOTTI, 2009, p. 26)

³³ A Reconquista, também conhecida como conquista cristã, é a designação historiográfica para o movimento cristão iniciado no século VIII, que pretendia recuperar dos árabes as terras perdidas da Europa. Ao fim de seis séculos de ocupação, a presença islâmica na Península Ibérica estava em decadência. Foi então que os mouros de Granada, aliados aos de Marrocos, fizeram uma última demonstração de força na Andaluzia abalando o reino de Castela. Portugal, onde a Reconquista Cristã fora concluída quase cem anos antes, andava em guerra com os castelhanos, mas no momento de perigo D. Afonso IV cedeu importante auxílio para seu genro, Afonso XI. A participação portuguesa

Portugal e um tratado de paz, pôde D. Constança Manuel, finalmente casar-se com D. Pedro, em Lisboa, a 24 de agosto. Viverá com ele cerca de cinco anos, até uma data entre 1345 ou 1349, possível período em que pode ter falecido, não se sabe ao certo se vitimada pela peste, ou por consequência do parto do terceiro filho, futuro herdeiro do trono. Aquando de sua vinda para Portugal traz consigo três aias, uma delas será a amante de seu digníssimo esposo. A história do trágico amor entre Pedro e Inês atravessará gerações, ganhando espaço no *vox populi*, nas Artes, na Literatura, servindo de alimento para a História, até alcançar nossos dias sob epíteto de mito. (CORRADIN, 2007).

O que certamente chama a atenção é o fato de Júlia Nery ter escolhido escrever a respeito de uma personagem histórica, que tem aparecido sempre como coadjuvante no palco da História, perdendo lugar para Inês de Castro, esta sim, há pelo menos 650 anos presente no imaginário popular.

Escrito por Herberto Helder na década de 60, *Teorema*³⁴, um conto de gosto surreal, relata o assassinato de Inês de Castro pela perspectiva de um de seus assassinos, Pero Coelho, de forma a atualizar a história da que foi feita mito, pela única razão de ter vivido um amor impossível e trágico. Inês de Castro é ilustrada, nesse conto português, como um modelo feminino pouco virtuoso, infernal, “a amante favorita” e, por esse motivo, é mais humana, mais terrena e mais vital; já a esposa de D. Pedro, Constança Manuel, é citada como uma mulher benevolente, insignificante e estúpida. Ela não é humana, é “do céu”. “Detesto a rainha”, chega a afirmar Pero Coelho.

Mas o que há de tão detestável em Constança Manuel? Na verdade, o que está claro no discurso de Pero Coelho é um desprezo velado a um suposto modelo de mulher: justamente aquele que ficou de Constança Manuel, sempre representada a partir dos melhores e mais perfeitos adjetivos e como vítima dos acontecimentos. A infanta é retratada em *A mulher na história de Portugal*, um livro da portuguesa Bertha Leite, que data de 1940, nos seguintes termos: “E o pouco mais que se sabe a seu respeito, é que tendo D. Constança percebido a afeição desordenada do marido pela sua dama de companhia, agiu como boa cristã, boa esposa e boa amiga” (LEITE, 1940, p. 93, 94). E vai além ao tentar justificar o sofrimento por que passou a infanta: “não negamos o

foi fundamental para a vitória na batalha do Salado, a 30 de Outubro de 1340, que pôs fim à última ameaça dos muçulmanos em Espanha. (SERRÃO, 1996)

³⁴ O conto está publicado em HELDER, Herberto. *Os passos em volta*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

sofrimento de D. Constança [...] [mas] a aparente desventura do mundo é apenas o caminho da salvação pela paz de consciência [...]. No céu serão todos como anjos” (LEITE, 1940, p. 95).

Da imagem de vítima, sofredora e boa alma cristã, nascerá nas páginas de *Constança Manuel*, uma personagem à altura de seus sonhos, desejos e vontades. Narrado predominantemente em terceira pessoa, a iluminura inicial retrata Constança Manuel em sua então morada – o castelo do Toro – local onde ficará muito tempo em retiro junto às monjas. É desse castelo que a infanta observará o treino do falcão, “repetido à mesma hora de todos os dias do ano pelo falcoeiro que, desprendendo do antebraço a corrente que o ligava à ave, lhe oferecia o voo esplendoroso mas breve” (NERY, 1998, p. 54). O voo do falcão, metaforicamente, representa a falsa impressão de liberdade: Constança via-se atrelada à ilusão de ser feita rainha por Afonso XI, estando presa a uma corrente que a ligava a um destino alheio a sua vontade – “como prisioneira no espaço e na ignorância de seu futuro” (NERY, 1998, p. 56).

O tempo da clausura em Toro será o tempo do silêncio para Constança Manuel. De silêncio, mas também de aprendizagem. Na convivência com as monjas, a infanta será capaz de conhecer-se em seu corpo e em seu interior; aprenderá a adentrar nos sonhos de outrem para melhor compreender o presente e o futuro, de que pouco sabe; poderá ouvir o que não lhe foi dito; e aguçará um sentido profundo de discernimento e percepção. Pode-se depreender, desse modo, que será detentora de grande intuição. Por isso, na óptica do conto, o tempo passado em Toro terá sido valioso.

Em Toro, Constança fará amizade com uma monja de nome Brites: “todos os dias, à mesma hora, elas se encontravam, ambas nobres e enclausuradas, trocando as lamentações de mulheres penhoradas às ambições de suas famílias” (NERY, 1998, p. 56). É justamente Brites quem vai ensinar Constança a desvendar o futuro “seguindo as máscaras dos medos e dos desejos mais secretos daqueles a quem se ligava o seu destino” (NERY, 1998, p. 56, 57). Nesse momento, a narrativa adentra o tempo do sonho, da vigília, quando Constança, levada por Brites, penetrará os sonhos de D. Afonso XI, logo descobrindo, para alívio seu, que não duraria muito seu destino se desligaria do dele:

Brites a fez parar diante da porta do sétimo aposento. Esposa repudiada do homem que ali dormia, Constança imaginou que era levada a seu leito para que consumasse finalmente o casamento [...]. [Brites] a empurrou com o seu corpo o de Constança contra a parede [...]. Num estonteamento que a levava após si, o espírito de Constança atravessou a parede e a vontade do homem adormecido, entrou no sonho dele [...]. Contemplou o homem que fizera dela

casada, sem a fazer mulher. A monja dissera à infanta que pelos sonhos vagueiam também as personagens da memória do sonhador, mas ela não encontrou nenhuma sombra de si nas fantasmagorias oníricas de Afonso. (NERY, 1998, p. 58)

Constança vai aprender a desvendar os segredos da vida pelos sonhos alheios. Deverá ainda receber os conselhos de seu confessor quanto às virtudes da obediência, da castidade e do silêncio que, como mulher, entre todas as outras virtudes que lhe eram exigidas, deveria sempre praticar. No entanto, a capela, que era para a infanta um lugar de repouso e doutrinação, também será o local de revelação de seu corpo, a partir da experiência do arroubo místico das palavras de uma das monjas: “Senhor, este laço que me une a voz, une aqueles que vos amam, de forma que um penetre inteiramente no outro” (NERY, 1998, p. 59). A infanta experimentará esses transportes, que lhe subiam “pelas coxas aos seios”, com desejo de libertar-se deles e ao mesmo tempo prolongá-los. Tomar conhecimento de seu corpo, sentir na pele sensações tão proibidas, era para aquele contexto histórico, um pecado digno de confissão e arrependimento.

Dessa forma, uma das monjas mais velhas vai adverti-la em relação aos perigos dos prazeres carnavais e da importância da abstinência, pois como futura mulher de rei:

—Senhora Infanta [...] vós que sereis um dia esposa, nunca podereis esquecer que o amor que deveis a Deus é bem maior do que aquele que dareis a vosso marido; com o qual não podereis sentir prazer carnal, sendo isso pecado bem mais grave do que adultério. (NERY, 1998, p. 59)

Percebe-se nesse trecho a mudança do foco narrativo. Na verdade, enquanto Constança descobria com volúpia a experiência de sentir e descobrir seu corpo feminino, outra voz se impunha como representação de conduta moral. A monja mais velha repete o que era comum, o que era partilhado no meio social no que se refere à postura das mulheres em relação aos seus corpos, aos seus maridos e ao casamento. O conto deixa perpassar a voz crítica de um autor implícito, ocultado em narrador em primeira pessoa, que não deixa de evidenciar essa questão muito fortemente imposta ao gênero feminino.

Não é menos válido lembrar que a Igreja tinha outra concepção para o casamento, muito diferente de como ele é entendido hoje: para reprimir o mal, pois funcionava como uma forma de controle da devassidão dos corpos. Ao menos no interior do casamento, as relações sexuais poderiam acontecer de forma mais segura, sem prazer, evidentemente, visando apenas à procriação. Em relação às infantas, o casamento objetivava sobretudo a geração de herdeiros (varões), por motivos já

explicitados. De qualquer forma, o discurso da monja mais velha alude à visão deturpada da Igreja em relação ao gênero feminino e à sexualidade: “Se a vossa vulva, que é porta do ventre, descobrir os prazeres luxuriosos, ficareis insaciada e daí vos virão grandes males e a toda vossa geração” (NERY, 1998, p. 59).

Ainda de acordo com a Igreja, a alma e o corpo da mulher pertenciam a Deus e a partir do momento que ela se casasse, o marido tomaria posse apenas do corpo, podendo, assim, fazer o que bem entender com ele. Por sua vez, as mulheres não tomavam posse do corpo do marido, só lhes devia obediência total: “o amor do marido por sua mulher se chama *estima*, o da mulher por seu marido se chama *reverência*” (DUBY, 1990, p. 58, grifos do autor).

A maior transgressão na reconstrução da biografia de Constança Manuel residirá no fato de que a personagem ficcional não deverá submeter-se de todo aos conselhos morais ou religiosos de seu tempo. Uma vez definitivamente casada com Pedro, é com bastante prazer que passará os primeiros dias da lua-de-mel em Sintra, envolvida pelas novidades dos perfumes, dos orvalhos, dos “vapores que saem da entranha da terra” (NERY, 1998, p. 65). O ambiente sedutor de Sintra despertará em sua memória as palavras da monja mística: “cujo significado profundo lhe foi revelado pelos primeiros amplexos de seu esposo: “[...] *nisto está a mais íntima união do amor: comer, saborear, ver interiormente...*” (NERY, 1998, p. 65, grifos da autora).

Constança Manuel é construída parodicamente em relação à imagem que dela ficou. Ela é uma mulher que vibra, que sente pulsar dentro de si vontades, desejos, que vai à capela procurar “a alcamia da carne que se incendiava ao simples pensamento no grande corpo e nos olhos negros de Pedro, que ela via de longe, a jogar a péla com Mecia e Inês” (NERY, 1998, p. 66). Se a justificativa para o amor fora do casamento era a paixão dos amantes, algo impossível de ser partilhado com a esposa casta, não faltará paixão avassaladora de D. Constança para com Pedro: “protegida pela noite, quando os olhos perdem seu poder de refletir, transformava-se numa mulher ousada” (NERY, 1998, p. 66).

No entanto, na óptica do conto, terão sido os excessos de Constança Manuel o motivo da fuga de Pedro para os braços de outra(s) mulher(es). Em contrapartida, a explicação para a atitude do infante está na educação que recebeu quanto ao seu gênero e em relação às mulheres.

É escusado lembrar que, assim como a feminilidade, a masculinidade é também uma construção social de gênero. Por isso, ela também não deixa de ser uma categoria

importante para discussão. A masculinidade é, afinal, um espaço simbólico de sentido estruturante que modela atitudes, comportamentos e emoções a serem seguidos. Aqueles que seguem tais modelos são atestados pela sociedade, da mesma forma que podem ser questionados caso não os sigam (OLIVEIRA, 2004). Na ficção, Pedro, amedrontado pelas atitudes de Constança Manuel, lembrara “as palavras de seu bisavô, Afonso, o Sábio: ‘*O casamento foi estabelecido para procriar filhos aumentando a linhagem dos homens, e para se evitar o pecado da fornicação*’” (NERY, 1998, p. 66, grifos da autora). A rigorosa educação do infante refletia as questões de gênero que eram imperativas para a sua nobre condição de herdeiro do trono:

Tendo aprendido que uma mulher deve em tudo obediência a seu marido, até nos jogos de amor, Pedro exigia que a esposa recebesse com contenção e humildade sua semente de reis. Sentindo-se preso, depressa ele fugiria do leito conjugal, voltando às suas festas e caçadas e devolvendo Constança às noites solitárias. (NERY, 1998, p. 66)

Mas não é como vítima passiva dos acontecimentos que a Constança Manuel ficcional enfrentará a infidelidade do esposo. Vendo-se afrontada pela amante “favorita” de Pedro, como bem classificou Herberto Helder, a infanta ainda se revelará uma mulher arguta e perspicaz, sabendo se comportar com nobreza diante dos sogros que a estimavam muito: “[...] o infante compreenderá quanto bem vos queremos e que sempre velaremos para que nenhum mal vos aconteça” (NERY, 1998, p. 68); ou mantendo cautela e resignação inteligente, mesmo nos muitos longos períodos em que não recebia Pedro em sua alcova. Procurando sempre conhecer os segredos dos outros pelos sonhos, para melhor compreender o que lhe era inacessível e obscuro, não demorará para adentrar os aposentos de Pedro “com passos de anjo” enquanto ele dormia:

Um corpo nu de mulher volteia nas vagas de nevoeiro que corre por um céu azulino. Os bicos dos seios e os pelos da púbis são azuis, de uma azul-ferrete, quase obscuro, destacam-se no anilado das carnes. Toda ela é cor de silêncio e eternidade, e do fremir do ventre e da respiração soltam-se lampejos azulados de paixão que vão tecendo uma auréola em seu redor. Advinha-se pela ondulação ritmada da névoa um corpo em movimento sobre o seu, que ela recebe, contida e submissa. E eles se fundem numa mancha azul opaca que não se deixa perscrutar pelo espírito de Constança, duvidosa de que seja ela quem está no sonho de Pedro. [...] Um clarão que irrompe daquele acto de amor, deixa Constança vislumbrar um colo alvíssimo em que ela reconheceu, de Inês, o colo de garça. (NERY, 1998, p. 69)

A descrição do sonho de Pedro, além de plasticamente belíssima, é altamente sugestiva. É pela imagem onírica que a infanta tem certeza de estar sendo traída por Pedro e por sua aia. Constança revela-se, sobretudo, uma personagem ativa

interiormente, qualquer ação externa vai depender de sua intuição, de sua sondagem psíquica em torno das pessoas e dos fatos: “vira durante as suas viagens pelos sonhos que as melhores armas contra alguém são os seus desejos mais profundos e medos mais enraizados” (NERY, 1998, p. 74)

Segundo os fatos históricos, Inês teria sido feita madrinha do primeiro filho de Constança e Pedro como estratégia para separar definitivamente os amantes. Em *Constança Manuel*, toda essa ideia foi meticulosamente pensada e articulada por Constança, convencendo do plano, inclusive, o sogro, que tinha como seu aliado, contra Inês: “E tendo D. Constança revelado o seu plano e acertado com D. Afonso, padrinho do neto, a data do baptizado foi enfim marcada” (NERY, 1998, p. 75). À luz dos costumes da época, fazendo-a madrinha de seu filho, tornava incestuosas quaisquer relações de caráter amoroso entre seu esposo e Inês.

Essa foi a derradeira cartada de D. Constança para separar os amantes. Pouco tempo depois, o pequeno Luís morre e o plano da infanta vai por água abaixo: “E sendo já morto o afilhado de Inês, Constança não tinha nenhuma defesa em relação aos amores dela com seu esposo” (NERY, 1998, p. 78). Constança ficará grávida ainda do terceiro filho, o infante Fernando, mas morrerá pouco tempo depois de dar à luz.

O conto revela uma biografia distanciada do paradigma histórico de Constança Manuel, ou do pouquíssimo que se sabe em torno dessa infanta. Longe de ser vítima passiva dos acontecimentos, a personagem demonstra ter força de ação, vitalidade e paixão. Discreta nos atos, sua maior ação é interior e subjetiva, por dentro dos sonhos, dos pensamentos, que se transformam em ações. Júlia Nery recria em *Constança Manuel* a imagem de uma esposa vigorosa e cheia de excessos, contrariamente aos modelos femininos esperados para as nobres e, porque não, para as mulheres daquele tempo. Em *Constança Manuel*, é Inês de Castro quem faz às vezes da mulher submissa, contrastando, desse modo, com a personagem principal. Decorre dessa óptica uma importante inversão dos modelos oficiais. Mais uma vez, a paródia é o mecanismo responsável por uma temática nova, capaz de dar corpo e alma a uma personagem que se quer transgressora dos padrões e normas sociais de seu tempo.

3.2.4 Catarina (1436-1463) – Dinastia de Avis.

Finalmente, o quarto e último conto de *Infantas de Portugal* reconstrói a biografia de D. Catarina, nascida em 1436 e falecida em 1463, filha de D. Duarte e de D. Leonor. A infanta era neta de D. João I e de D. Filipa de Lencastre. Camões, em *Os Lusíadas*, ao referir-se aos descendentes desse rei, o faz sob um epíteto digno e honroso:

Mas, para defesa dos Lusitanos,
Deixou, que o levou, quem governasse
E aumentasse a terra mais que dantes:
Ínclita geração, altos Infantes.”
(Canto IV, estância 50).

Séculos mais tarde, em *Mensagem*, Fernando Pessoa lembrar-se-á daquela que foi responsável por gerar filhos tão nobres e dignos a Portugal, referindo-se à D. Filipa de Lencastre nos seguintes termos:

Que enigma havia em teu seio
Que só gênios concebia?
Que arcanjo teus sonhos veio
Velar, maternos, um dia?

Volve a nós teu rosto sério,
Princesa do Santo Gral,
Humano ventre do Império,
Madrinha de Portugal!
(II. Os Castelos - Sétimo/ Filipa de Lencastre).

Os dois maiores nomes da literatura de Portugal, Camões e Fernando Pessoa, procuraram exaltar, por meio da epopeia e da poesia, uma geração que se sobressaiu, dentre as demais, pelo seu elevado grau de educação, valor militar, elevada sabedoria e predominância na vida pública portuguesa. O período da Dinastia de Avis será de grande difusão do saber, em que a presença feminina não deverá passar despercebida pela História. Segundo Maria Helena Pereira (1995, p. 65), “essas mulheres dotas”, ou, como frequentemente se dizia então, “mulheres latinas”, no claustro ou no paço, difundiam o saber a sua volta. Dentre essas dignas senhoras³⁵ do conhecimento, insere-se o nome de D. Catarina, a única representante da Dinastia de Avis a ser retratada em *Infantas de Portugal*.

³⁵ Principalmente no século XVI vai surgir, embora em número ainda muito reduzido, alguns escritos de mulheres. Essa pequena produção escrita diz respeito ao círculo que se constituiu a volta de D. Maria (1521 – 1577), filha de D. Manuel e de sua terceira esposa, D. Leonor, e se destacou pela sua qualidade intelectual e cultural, formada quase exclusivamente de mulheres. Destas, ficaram para a História nomes como os de Joanna Vaz, Luísa Sigeia, Ângela Sigeia, Paula Vicente, dentre várias outras. (MAGALHÃES, 1987).

Na narrativa, as novas do nascimento de Catarina chegam ao momento em que o papa Eugênio IV autoriza a guerra aos infiéis, em Tânger. Esse lamentável episódio ocorreu quando, em setembro de 1437, o infante D. Fernando embarcou para Ceuta com destino àquela cidade e o exército português liderado por D. Henrique tomou, por terra, a mesma direção. Tendo sido derrotado, o lado português deixou ficar D. Fernando como prisioneiro dos árabes, uma vez que o seu resgate passava, necessariamente, pela devolução de Ceuta, cidade que havia sido conquistada em 1415, por D. João I, o que não foi aceite pelas Cortes Portuguesas³⁶.

A história inicial da infanta Catarina será marcada, de um lado, pelo triste episódio de morte de seu tio. O conto não deixa de resgatar a história daquele que passou para a História com o epíteto de Infante Santo; e de outro, pela lembrança do falecimento de seu pai, morto alguns anos antes, vitimado pela peste:

Os odores que ficam na memória da infância foram para Catarina os cheiros a cera queimada, a fumos de archote e a queima de ervas e incenso, que outra recordação não podia ter-lhe ficado das esfarrapadas procissões de penitentes que andavam pela cidade de Lisboa, exorcizando a peste, e a do cortejo fúnebre que acompanhara o corpo de seu pai à Batalha, desde Tomar, onde ele morrera [...]. (NERY, 1998, p. 86)

Com a morte do rei e a regência nas mãos de D. Leonor, a triste rainha, a infanta Catarina será educada em um ambiente no qual a desconfiança e a astúcia eram lugar comum. Ainda pequena nada entenderá em relação aos despachos, conselhos e estratégias políticas da mãe, “do que se dizia ou tramava”, mas é possível encontrar na narrativa um dado importante a respeito de sua personalidade: Catarina, a cada dia, ia aprendendo e aguçando sua capacidade de “observar”. A infanta acentuará até a idade adulta esse poder, aprendendo a “fazer seus próprios juízos” acerca dos acontecimentos. Cedo ela descobrirá que terá de procurar “a verdade e os porquês fora do círculo dos que a rodeavam que, na maior parte dos casos, lhe faziam uma interpretação da realidade que não lhe parecia a ela conforme a sua” (NERY, 1998, p. 86).

Entre as possíveis “verdades” e o que se circulava pela corte, existiam versões e versões, que à infanta chegavam conforme e segundo as intenções de quem as

³⁶ Após o desastre, realizaram-se cortes, entre janeiro e fevereiro de 1438, nas quais D. Duarte solicitou opiniões sobre possíveis soluções para o cativeiro do infante D. Fernando. O infante D. Pedro, o clero e a grande maioria dos concelhos eram a favor da entrega da cidade. Havia vozes contrárias, entre elas do infante D. João e do seu sogro, o conde de Barcelos, e cunhado, o conde de Arraiolos, dos concelhos de Lisboa e Porto e de alguns concelhos algarvios. Ceuta era o único ponto da Cristandade em território infiel, pelo que deveria ser mantida a todo custo. D. Duarte morre antes de conseguir a libertação do irmão. Durante a regência de D. Pedro, vários projetos em vão tentaram um novo acordo com os mulçumanos. Anos depois, a 6 de julho de 1443, morreria o infante D. Fernando, após seis anos de cativeiro. (BRAGA, 1986, v. II).

contavam. Dessa forma, observa-se uma personagem que, embora o lugar histórico e cultural seja o da não participação direta dos acontecimentos, ocupando, por isso mesmo, um lugar secundário, terá inteligência para discernir os fatos segundo interpretação e juízos próprios, agindo em conformidade. Essa característica da personagem faz com que seja possível entender, mais uma vez, o desejo de Júlia Nery de construir ficcionalmente mulheres que, dentro de contextos extremamente masculinos e opressores de gênero, são capazes de desenvolver qualidades próprias capazes de fazer com que atuem com força e coragem diante das piores situações:

Tão discreta é a pequena figura da infanta no seu caminhar pelos corredores e salas do paço que os mais apressados nem davam por ela, pelo que Catarina surpreendia às vezes segredos de amor e intrigas a nascer ou abortar. E fora assim que ela pudera ver, sem nenhuma dúvida do que via, o macabro presente que um cavaleiro da casa do rei lhe trazia, esperando ser por ele recompensado. (NERY, 1998, p. 92)

O trecho acima fornece algumas sugestões interessantes acerca da reconstrução dos fatos históricos, além, é claro, de revelar alguma intenção crítica do autor implícito em meio ao discurso em terceira pessoa. Sabe-se que a cabeça decepada do Conde de Abranches, o melhor amigo do Infante D. Pedro, que morrera no infeliz episódio da Alfarrobeira fora exibida a D. Afonso como um pendão de vitória. No entanto, no espaço ficcional, Catarina observará em seu irmão, sentimentos opostos em relação àquela afronta feita em seu nome: “Piedade, inquietação e vergonha pela alegria da vitória em Alfarrobeira, tudo isto Catarina sentiu nos passos do irmão que saía em retirada, que é um modo de sair impróprio de reis” (NERY, 1998, p. 92). A escolha lexical da autora (uso dos substantivos “piedade”, “inquietação” e “vergonha”, a expressão revestida de ironia: “alegria da vitória”) demonstra claramente um ponto de ambiguidade em torno dos fatos históricos e serve para que se acredite num possível arrependimento de D. Afonso, após ter sido convencido por seus conselheiros de dar cabo à vida de D. Pedro. A sensibilidade demonstrada pela infanta, que pode ser verificada pela perspectiva do narrador no trecho em destaque, serve para que seja adotado um determinado ponto de vista em relação aos fatos históricos³⁷: o sentimento de alegria do rei em relação aos supostos inimigos é também marcado pela dúvida.

³⁷ De fato, D. Afonso havia sido convencido por seus conselheiros, sobretudo pelo Conde de Barcelos, para dar cabo à vida de D. Pedro, sob falsa acusação de que o ex-regente se preparava para lhes arrebatara o reino a fim de entregar a coroa a um dos próprios filhos. Alguns anos mais tarde, a rainha D. Isabel consegue obter do rei e marido o arrependimento pelo tratamento dado ao Infante seu pai, cuja desgraça causara espanto, escândalo e consternação da Europa de 1449. Foram realizadas assim, como reparação, grandes cerimônias de transladação do corpo de D. Pedro para Batalha, a fim de seus restos mortais virem a ocupar o mesmo solo predestinado aos da Dinastia de Avis. (SERRÃO, 1996).

Talvez D. Afonso V não estivesse de todo convencido da possibilidade de seu sogro vir a traí-lo.

Há de se chamar a atenção que esses fatos, somados à morte de sua mãe, D. Leonor, possivelmente por envenenamento³⁸; a do tio D. Fernando, refém dos mouros em Fez; a de D. Pedro; a de seu pai, vitimado pela peste; e as que ainda estavam por vir, farão com que Catarina sinta um medo profundo da morte.

No entanto, não só de sobressaltos, terá sido feita a sua vida, mas também de algum prazer. Como boa latinista que era a infanta encontrava grande deleite nas letras: “Durante toda sua vida, Catarina tirará grande prazer da leitura, especialmente por poder assim encontrar-se com seu pai, através da interpretação dos muitos documentos que ele tinha escrito” (NERY, 1998, p. 90). A narrativa dará especial ênfase ao fato de ser Catarina uma mulher letrada. No conto, era a infanta que fazia a leitura do livro de Christine de Pisan para sua prima, D. Isabel. Como se sabe, de fato: “[...] D. Isabel, mulher de D. Afonso V, mandou traduzir para português, numa data situada entre 1447 e 1455, o *Livre des Trois Vertus* [...]” (FERNANDES, 1999, p. 32).

A boa educação de D. Catarina fez com que ela, apesar de seus medos mais profundos, se tornasse uma mulher inteligente e perspicaz. É com grande força e determinação que essa infanta apoiará sua prima Isabel aquando das novas de morte de seu pai:

Desamparada de pai, mãe e irmãos, ressentida com o marido, é com Catarina que a rainha desabafa; com esta menina arguta que tudo faz para animá-la, mas que não pode, mesmo assim, desviar-lhe os olhos das muitas mostras de contentamento dos inimigos de D. Pedro, o que seria embaciar o entendimento de Isabel, distraindo-a dos muitos perigos que ela própria corre. (NERY, 1998, p. 94)

Segundo a narrativa, Catarina já pressentia que mesmo Isabel correria o risco de ser vítima das grandes intrigas do reino, justamente porque, conhecendo o caráter da rainha, sabia que ela não deveria ficar imóvel e passível aos acontecimentos:

Se houvera já chegado o tempo das minas, Catarina poderia dizer que a corte de seu irmão era um campo minado de sorrisos e vênias, por onde a rainha tinha de caminhar com todos os cuidados, para o que precisaria de usar de alguma malícia. (NERY, 1998, p. 95)

³⁸ Segundo Joana B. Serrano (2010, p. 136), “as mortes tão repentinas e seguidas das duas irmãs [D. Leonor e D. Maria de Castela] reforçaram a opinião geral de que haveriam sido ambas envenenadas. Chegou a correr a história de que o rei de Castela se apaixonara por Leonor, e o condestável Álvaro de Luna, temendo perder a sua influência, tê-la-ia mandado envenenar, por meio de uma mulher da vila de Illescas que tinha fácil entrada e muita familiaridade na casa da rainha.

Como esposa muito “amada” pelo rei, tudo fará para que D. Afonso faça justiça ao nome do ex-regente, exigindo a transladação do corpo de seu pai para o mosteiro da Batalha, para que dele ficasse uma boa lembrança futura. A infanta Catarina usará da sabedoria retirada de suas leituras, sobretudo de Christine de Pisan, para aconselhar a rainha D. Isabel, prevenindo-a quanto aos seus pressentimentos:

Sentada num escabelo aos pés da rainha, Catarina lia alto, entremeando a leitura com o ciclo de alguns nomes conhecidos das duas: “[...] *se acontece que a princesa entenda e saiba de alguns que lhe queiram mal e, de boa vontade lhe empeceriam, se podessem, e a alongariam do amor de seu Senhor, per seu maldizer, e a desacordariam com os sojeitos e o povão, ela não fará sembrante que desto é avisada. Nem lhes mostrará má vontade [...], antes lhe mostrará, com leda contenença, que os ama e tem por amigos*”. (NERY, 1998, p. 95, grifos da autora)

Não se sabe ao certo o que se terá sucedido com Isabel, além do fato de que, talvez, tenha sido ela supostamente vítima de envenenamento³⁹, por motivos que se desconfia ser exatamente o exposto no conto de Júlia Nery: pelo grande amor existente entre D. Afonso e sua rainha, muito poderia ser ela um impedimento para as ambições dos que estavam à volta de el rei. A autora acrescenta a ideia de que Catarina pressentia os perigos ao redor de Isabel, tornando-se sua conselheira e fiel amiga, tendo o cuidado de preveni-la ao usar de sua sensibilidade, conhecimento e sabedoria:

Como arranjará ela coragem para afeiçoar a mão ao acto de escrever o nome de Isabel, amiga desde o tempo dos folguedos infantis, e associá-la com a palavra morte? [...] [Catarina] se questionava sobre a doença súbita da rainha, que, dizia-se à boca pequena, tinha morrido por lhe terem dado peçonha. (NERY, 1998, p. 103)

A morte dessa sua prima, cunhada e amiga, segundo a óptica do conto “por envenenamento”, afetará deveras a Catarina, já tão atormentada por tantas mortes ocorridas à sua volta. Nas páginas de *D. Catarina*, a personagem deverá, após o triste passamento de Isabel, viver dias de profunda angústia, recusando os penteados, os cuidados com o corpo e evitando qualquer tipo de conversação. Com medo da peçonha, deverá aborrecer também, durante algum tempo, todo alimento, só mesmo servindo-se do leite de uma cabra todas as noites, além da hóstia “que alimentava o seu ser”. Por sua

³⁹ A 2 de dezembro de 1455, D. Isabel “adoeceu em Évora de “fluxo de sangue”, que uns atribuem aos desgostos sofridos e outros a envenenamento causado por inimigos do antigo regente. Ruy de Pina tece o seguinte comentário: “pêra ysso ouve muytas conjecturas e presunções, porem da certa verdade Deus he o sabedor”” (SERRÃO, 1996, p. 81). Outrossim, segundo aponta Joana Bouza Serrano (2010, p. 156), baseada na leitura da *Crônica* de Ruy de Pina, a morte da rainha levou a que se conjecturasse a possibilidade de envenenamento por parte dos inimigos do infante D. Pedro, que viam crescer cada vez mais o ascendente da jovem esposa sobre D. Afonso V. Mas, por outro lado, quer as indisposições que revelou durante a gravidez da infanta D. Joana, quer as preocupações manifestadas pelo Conselho Régio antes do nascimento do príncipe D. João, parecem antes apontar para uma saúde algo vulnerável, que se poderá ter agravado com a viagem necessária para as cerimônias da transladação do infante D. Pedro numa altura em que a rainha estaria ainda possivelmente mal recuperada do parto.

mente passavam pensamentos desordenados e confusos que a consumiam: “Quem reparte em família o fel da intriga? Qual a mão que destila as peçonhas?” (NERY, 1998, p. 103).

No entanto, a narrativa ainda chamará a atenção para os deveres daquelas filhas da nobreza, que deveriam ceder suas pessoas às alianças mais convenientes aos reinos e ao poder que tudo movia. Desse modo, a infanta, como irmã de um dos monarcas mais poderosos do mundo, terá que estar disponível para as conveniências de uma importante aliança que para Portugal fora acertada. Assim, lhe virá a notícia de um possível casamento com Carlos de Navarra, herdeiro de Aragão.

Catarina, após seis anos de quase reclusão, viverá com grande alvoroço os dias de seu noivado: “no peito de Catarina balanceava o medalhão com o retrato pintado de Carlos de Aragão, quando ela ria” (NERY, 1998, p. 107). Mas as novas de alegria serão logo substituídas, em um de seus momentos de maior contentamento, pela notícia de que Carlos de Navarra terá morrido empeçonhado pela madrasta, “interessada em assegurar o trono a seu filho Fernando⁴⁰” (NERY, 1998, p. 107).

Diante da morte de seu noivo, novamente deverá a infanta “medrosa e triste” ficar recolhida no Mosteiro de Santa Clara. Mais uma vez, a notícia de morte por envenenamento aguçarà em Catarina o medo das ambições desmedidas, das forças que ceifam vidas em troca do poder. Mas o seu destino de infanta ainda deverá lhe reservar, mais uma vez, a possibilidade de se tornar ela mesma rainha, por mais uma aliança acertada, dessa vez, com Eduardo IV da Inglaterra, filho do duque de York:

E, passado pouco mais de um ano, Catarina deverá interromper de novo a vida meditativa, o trato com os livros, a tradução da *Vita Solitaria*, preparar-se para partir para a grande ilha de onde viera sua avó, D. Filipa de Lencastre, para ali ser coroada como rainha, pois que ficara, entretanto, noiva de Eduardo IV de Inglaterra. (NERY, 1998, p. 108)

No conto, Catarina vai procurar nas cartas trocadas com suas irmãs Joana e Leonor, alguma palavra de ânimo a fim de ter força para enfrentar mais este compromisso, no entanto, sentindo encontrar nelas justamente o contrário do que

⁴⁰ Carlos era filho de D. Branca, rainha de Navarra e de D. João, rei consorte. Com a morte da rainha, ele seria naturalmente o herdeiro do trono, mas é impedido por seu pai. Muitas desavenças vão ocorrer entre pai e filho, culminando com o casamento de D. João com Joana Henriques, uma nobre castelhana. A nova esposa deverá aguçar as discórdias entre Carlos e D. João, manifestando a preferência por Fernando, o filho deste segundo casamento, como futuro rei. Sabe-se que Carlos será morto aos 40 anos de idade, pesando a Joana a acusação de tê-lo envenenado. QUERALT y NUET, José. *Relacion histórica del serenísimo señor príncipe D. Carlos de Viana. Libro I – Cap. 1 – Del nacimiento e infancia Del señor príncipe Don Carlos de Viana*. Disponível em: <<http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/cmn/1936053056.pdf>>. Acesso em: 21 set. 2010.

procurava. De fato, o que observará nas páginas destas cartas, são retratos de vidas que não puderam fazer frente aos destinos que lhe foram impostos, que não puderam deixar de viver sob o signo da opressão pelo fato de serem mulheres nobres, esposas de tão altos e importantes homens a quem deviam submissão e obediência. Nas cartas de Joana, Rainha de Castela, lê que a irmã não é feliz como esposa de um homem que a humilha com suas amantes e validos, cuja virilidade era comentada por todos. Nas missivas de Leonor, Catarina relê:

[...] o primeiro encontro de Leonor com o homem que lhe fora destinado para esposo, um gigante germânico que mostrava pouca pressa em fazê-la mulher; o vexame sofrido na noite de núpcias; o cerco à cidade que fora ela a defender por ser seu marido fraco e pouco amigo de dar combate aos que o atacavam [...]. (NERY, 1998, p. 109)

Ao infeliz destino de suas irmãs, Catarina imagina juntar-se o seu, indo para uma corte em que não conhece ninguém, nem mesmo a língua, em que não poderá ler, ouvir e observar nas entrelinhas dos acontecimentos. Ela não vai querer estar à margem deles, nem ser pega desprevenida. A viagem para a Inglaterra, por isso mesmo, inspira-lhe medo.

Como sabia que tinha o dever de servir aos interesses dominantes sem ter como escapar, D. Catarina entregar-se-á a uma grande tristeza: “obcecada pela ideia de que a morte ronda as portas de sua vida”. Antes que se preparasse a embaixada, que a levaria ao encontro do rei da Inglaterra, a quem estava prometida, Catarina “desejou encarar as portas da sua alma, convidá-la a entrar e recebê-la com todo o cerimonial devido a tão grande senhora do mundo” (NERY, 1998, p. 110).

A morte fora para ela a fuga de um destino o qual não seria capaz de gerir, pois que ficaria alheia em uma terra em que “não conhece ninguém, onde não poderá ler no mexer dos lábios, ouvir, através dos panos de arras, os pequenos segredos que podem às vezes salvar vida e honra” (NERY, 1998, p. 109).

Não é difícil entender porque terá a autora escolhido reescrever a biografia de D. Catarina. Narrado, especialmente em terceira pessoa, o conto constrói a ideia de uma mulher que procurou conduzir a sua vida a partir de seu interior. Retomando a questão do foco narrativo, segundo Chiappini (1991, p. 8):

não basta considerar apenas os tipos de FOCO NARRATIVO (na tipologia de Norman Friedman ou em outra qualquer). Só a relação destes com o AUTOR IMPLÍCITO pode levar-nos à visão de mundo que transpira da obra, aos valores que ela veicula, à sua ideologia.

Assim sendo, pela perspectiva incrustada na voz que narra, transmite-se mais uma vez uma crítica subliminar, mas insistente, em torno das questões de gênero: as desigualdades impostas ao gênero feminino, em que pese obviamente a classe social em destaque. Se a Dinastia de Avis é sobretudo lembrada pela elevada sabedoria e predominância na vida pública portuguesa, o conto fará com que fique a memória da difícil e dura vida dessa infanta, a que se juntam outras mulheres que integraram o seu tempo e a sua história, com força e coragem, como os exemplos que ficaram na narrativa, de D. Isabel, das irmãs de Catarina e até mesmo de sua mãe. É assim que a história da Dinastia de Avis torna-se, pela óptica do conto, uma história de mulheres nascidas em berço esplêndido, que procuraram, dentro das possibilidades de seu tempo, transgredir sutil e corajosamente as normas sociais e os destinos impostos, simplesmente, por conta de seus gêneros e de suas estirpes sociais.

3.2.5 Mais uma ciranda: a ciranda das infantas.

Ao longo deste trabalho pôde-se notar que Júlia Nery já havia produzido algumas narrativas em que evidenciara a sua denúncia em torno das desigualdades de gênero, principalmente ao ressaltar o desejo de liberdade feminina frente a contextos sócio-culturais fundamentalmente masculinos. Em *Infantas de Portugal* tem-se a oportunidade de confirmar a mesma denúncia e o mesmo desejo, agora, em meio a um gênero sobremaneira valorizado em terras lusitanas: a narrativa histórica. Nesse sentido, *Infantas de Portugal* parece ser um livro que encarna o desejo de se colocar em evidência mulheres-sujeitos, mulheres-protagonistas, num livro feito para elas.

O universo feminino aparece representado na dura condição das filhas dos reis, portanto, mais uma vez, o foco narrativo observado a partir da ideia do autor implícito é adjuvante para fazer-se perceber as denúncias presentes na narrativa em torno das desigualdades de gênero. No caso das infantas, seus destinos, em geral, são impostos segundo as necessidades do Estado, da política e dos interesses pessoais daqueles que as governam. Em quase todos os contos, a história de cada infanta começa a ser contada a partir de sua infância, em que já eram feitos os acordos matrimoniais para casamentos futuros; ou, observam-se as filhas de reis envolvidas em ambientes de intriga e cobiça em que se desenham grandes ódios e guerras. O final de suas histórias acorda, assim como o todo que fora relatado, com o que ficou registrado pela História: as infantas terminam os seus dias solitárias, em conventos, isso se já não tiveram suas vidas ceifadas por razões das mais variadas: morte por consequência de parto, peste ou envenenamento.

Mas haverá em *Infantas de Portugal* um sentido transgressor das verdades históricas.

Observou-se nas análises dos quatro contos, que a intertextualidade é um recurso muito útil ao novo romance histórico, pois é adjuvante nos processos de reconstrução dos fatos e das personagens históricas. Por conseguinte, em Júlia Nery, esse gênero serve-se principalmente da paródia como instrumento capaz de provocar inversões importantes, responsáveis por produzir efeitos de sentido contrários às ideologias dominantes e por agregar um novo sentido às vidas das infantas de Portugal: Isabel Maria não fora espelho para exemplo de seus súditos. Esta infanta, filha de D. João VI, ousou transgredir as normas sociais impostas às mulheres, encontrando maneiras de

manobrar o olhar social com seus amores clandestinos e suas muitas maternidades ocasionais. Ao fim, fora vítima da preconceituosa medicina em torno do corpo feminino de sua época, que retirava de si qualquer credibilidade moral.

D. Constança destacou-se como mulher forte e determinada, apoiando o seu fraco esposo nas lidas de guerra, como companheira de montaria e, depois, ajudando-o com a maior parte de seus bens. A reconstrução de sua biografia denuncia a vontade da personagem em lutar a favor da guarda de seu filho, um desejo de atuar para além de suas possibilidades.

D. Constança Manuel tornou-se ficcionalmente uma mulher ousada, sedutora, contrariando o modelo de infeliz esposa traída. Como mulher arguta, foi capaz de arquitetar um inteligente plano para separar Pedro e Inês.

Catarina foi louvada por sua inteligência, por sua sabedoria nas letras e pelo forte poder de intuição. Representante da poderosa dinastia de Avis, a infanta está inserida em um contexto de ódios tanto velados quanto explícitos, em que procura sobressair-se com inteligência e prudência aprendida e retirada de suas leituras e do forte poder de observação.

Esse livro é a primeira narrativa histórica que Júlia Nery elabora, trazendo à cena personagens femininas efetivamente protagonistas. Embora a história de cada infanta seja pautada nos registros oficiais da História, as análises evidenciaram notas de ruptura e transgressão, principalmente no que se refere à reconstrução das biografias dessas infantas, deixando assim perpassar por entre as linhas da ficção, a crítica sempre insistente em torno das construções sociais de gênero, que limitam desejos, sonhos, atos e destinos. Para cada uma delas uma nova história, que não deixa para traz os fatos históricos, que lhes enredaram os destinos e as vidas. Mas com Júlia Nery, a História de Portugal, a história dessas infantas, das *Infantas de Portugal*, sem dúvida alguma, torna-se uma História no feminino, fornecendo à literatura de autoria feminina, ao novo romance histórico e aos estudos de gênero, uma importante contribuição.

3.3 O segredo perdido. Lisboa, Terramoto de 1755.

3.3.1 Notas acerca do terremoto de 1755. A escolha de Júlia Nery.

Em novembro de 2005, comemorou-se em Portugal, o 250º aniversário do terremoto de Lisboa. Diversos autores aproveitaram o clima do evento, marcado por conferências académicas, para lançarem livros a tratarem, direta ou indiretamente, do devastador abalo, que ceifou entre 20 a 30 mil vítimas, numa população de cerca de 260 mil. O terremoto atingiu a Lisboa num sábado, Dia de Todos os Santos, por volta das 9h40 da manhã. Como era corriqueiro num dia como esse, um grande número de pessoas comuns acorria às igrejas para as preces, por volta desse horário, exceto os burgueses e os aristocratas, acostumados a ir à missa das 11 horas.

Em decorrência do terremoto, que teve provavelmente seu epicentro no mar, a oeste do estreito de Gibraltar, atingindo 8,75 e 9 graus na escala Richter, e do grande maremoto que se seguiu, muitas foram as igrejas destruídas. Além disso, muitos palácios e conventos foram atingidos. Dentre as lamentáveis grandes construções abrangidas, estava inclusive a Biblioteca Real e seus preciosos volumes que se reduziram a cinzas, pois incêndios “devastaram a cidade [capital do Império] durante mais de uma semana após o abalo” (PAICE, 2010, p. 13).

No entanto, as conseqüências geradas pela tragédia de 1755 vão para além das perdas humanas e materiais. Afora a destruição física de uma cidade, erguida em seus monumentos, igrejas e mosteiros, como verdadeira imagem da religiosidade e misticismo exacerbados, o abalo serviu, contrariamente, como força motriz para impulsionar o pensamento racionalista fora dos termos de Lisboa. Como grande primeira catástrofe da era moderna, propiciou “a oportunidade de demonstrar a irracionalidade religiosa”, principalmente na França, país-sede do Iluminismo, cuja ideias e ideais desde o início do século XVIII, “já [vinham] sacudindo a Europa” (SABINO, 2011, p. 94). O desejo maior dos iluministas, como Voltaire, era combater o pensamento edificado “na religião e respectiva metafísica”, procurando atacar as ridicularidades da Igreja, “seus prosélitos e rituais supersticiosos” (SABINO, 2011, p. 95).

A fim de fazer reviver a história de um acontecimento que marcou e mudou profundamente os próprios rumos de uma nação, que nos tempos de D. João V, sem

dúvida alguma, vivia uma espécie de ócio e estagnação sócio-cultural, mas que teve na figura do Marquês de Pombal⁴¹ a iluminação necessária para projetar-se como um país mais moderno e mais pertinente ao continente Europeu, a ficção portuguesa do século XXI tem procurado recriar ficcionalmente os diversos momentos trágicos que assolaram Lisboa.

Miguel Real⁴², em texto não publicado⁴³, apresentado aquando das comemorações em torno dos 250 anos do terremoto, em 2005, na Universidade do Algarve, afirma que, desde 2001, foram lançados cerca de sete romances versando o acontecimento, além de uma peça de teatro que, à época de sua comunicação, estava a ser montada no Teatro Trindade, em Lisboa, de autoria de Filomena Oliveira, com previsão de ser encenada ao longo de 2006, intitulada *1755 - O grande terremoto*. Para fins de sua comunicação, o mesmo autor e crítico literário, escolheu analisar: *Lílias Fraser* (2001), de Hélia Correia; *O terremoto de Lisboa e a invenção do mundo* (2004), de Luís Rosa; *Lisboa, terremoto de 1755. O segredo perdido* (2005), de Júlia Nery; e *O maçon de Viena* (2005), de José Braga Gonçalves. Para efeitos de análise, seja ideológica, seja literária, Real dividiu esses quatro romances em dois pares. De um lado, formando o primeiro par, estão os romances de Luís Rosa e José Braga, explícitos romances de tese, ideologicamente comprometidos, utilizando o terremoto e a reconstrução de Lisboa como ilustração de teorias descritas e defendidas pelos autores: Luís Rosa defendendo o iluminismo racionalista por meio de uma personagem, o arquiteto Eugénio dos Santos; e José Braga Gonçalves defendendo o maçonarismo do Marquês de Pombal. De outro lado, formando o segundo par, os romances de Hélia Correia e Júlia Nery, desprovidos de teses ideológicas extra-literárias, moldados na

⁴¹ Sebastião Carvalho e Melo (1699-1782) foi um nobre estadista que, durante o reinado de D. José I (1750-1777) ocupou o cargo de secretário de Estado do Reino. Por sua lealdade no cumprimento de seu cargo, recebeu do então rei, os títulos de Conde de Oeiras (1759) e Marquês de Pombal (1777). Paice (2010, p. 49) observa que ele era um dos poucos portugueses iluminados “que reconhecia as falhas estruturais na economia e na sociedade de seu país”. Durante o reinado de D. João V, por volta de 1740, o futuro Marquês de Pombal, “serviu como enviado português a Londres e Viena” e teve a oportunidade de olhar para a sua nação com o distanciamento necessário para entender as causas de sua estagnação e declínio, principalmente ao compará-la ao restante da Europa. Como representante do Despotismo esclarecido e filiado aos ideais iluministas, assim que obteve de D. José o cargo de Secretário de Estado, foi responsável por empreender uma série de reformas administrativas, cujo interesse principal era o de aproximar Portugal à realidade econômica e social dos países do norte da Europa, mais dinâmica do que a portuguesa.

⁴² Miguel Real, pseudônimo de Luís Martins, nasceu em Lisboa em 1953. É licenciado em Filosofia pela Universidade de Lisboa e Mestre em Estudos Portugueses pela Universidade Aberta. Especialista em Cultura Portuguesa, possui um vasta obra dividida entre o ensaio, a ficção e o drama (neste último gênero sempre em colaboração com Filomena Oliveira). Atualmente é professor de Filosofia e colaborador do *Jornal de Letras*, onde faz crítica literária. Disponível em <www.cm-agueda.pt/files/2/documentos/2008052815192662116.pdf>. Acesso em: 20/03/2010.

⁴³ Comunicação apresentada na Universidade de Algarve, em 2005. O texto foi cedido pelo autor à Júlia Nery e gentilmente nos enviado por email.

totalidade da narrativa, obedecendo apenas a categorias estéticas. Sendo assim, de qualidade superior em relação aos do primeiro par, segundo a óptica de Miguel Real, o romance de Júlia Nery e Hélia Correia centralizam e unificam a ação, historiando ficcionalmente o terremoto e a reconstrução de Lisboa. O segundo par de romances, fundamentando-se na História, tematizando realisticamente a subversão física e social provocada pela catástrofe, realça a eliminação ou desestruturação das relações sociais firmadas, submetidas agora, após a convulsão, ao acaso dos encontros fortuitos, dos cruzamentos casuais entre os habitantes, gerando novas relações sociais.

O livro de Júlia Nery é, dessa forma, caracterizado por Real, como uma narrativa ficcional de fundo histórico, socorrendo-se inclusive do mistério (como sugere o subtítulo do romance *O segredo perdido*).

A classificação feita por Miguel Real é importante para considerar-se, portanto, que em Júlia Nery, a História não é maior nem tem mais peso do que a ficção. Alimentada pelo estilo realista que lhe é peculiar, a autora busca nesse romance de 2005, desmistificar a corrente religiosa que imperava no seio de uma Lisboa oitocentista, mudando o foco para a reconstrução de vidas que se entrelaçam por simples efeitos do acaso.

Mesmo desprovido de tese, como bem avalia o crítico português, o romance não deixa de demonstrar certo ceticismo em torno dos acontecimentos, acompanhado por uma avaliação que se inclina ao conceito filosófico moderno do “acaso”, que ocorre quando nada pode ser previsto dada a insuficiência de probabilidades nas previsões. Essa forma de pensamento não deixa de entrecortar as histórias narradas em *O segredo perdido*, quer no século XVIII, XX ou XXI, registrando um posicionamento ideológico oposto ao aforismo religioso, para o qual os fatos da realidade objetiva eram determinados pela natureza divina. O livro de Júlia Nery não deixa de propor, portanto, um sentido racional para os fatos. Mesmo no século XXI, em que se localiza a narradora-personagem, sem nome, ela mesma vítima de um câncer, do qual, embora não saiba, deverá se curar até o final da narrativa. Assim sendo, a reflexão em torno dos acontecimentos é bastante simples, uma vez que, a seu ver, para a vida não existe um sentido explícito, tudo se liga à imprevisível casualidade: “aprendi que o grande sentido da vida é vivê-la” (NERY, 2005, p. 222).

Para fins desta tese, *O segredo perdido. Lisboa, Terramoto de 1755*, será analisado a partir de uma de suas personagens principais, ou seja, Sórora Beatriz Antônia do Menino Jesus. Ela foi criada por Júlia Nery, a partir de uma notícia registrada em um

exemplum de Santo Antônio⁴⁴ (séc. XVIII), que remonta ao terremoto de 1755⁴⁵. Acerca desse documento, pode-se dizer que nele se encontra o relato de um maravilhoso caso ocorrido em torno de uma rapariga de mais ou menos 14 anos, cujo nome era “Dionifia” (ou Dionísia, em grafia atual). A moça, moradora de Lisboa, estava em um oratório no momento do tremor de terra. Consta que, agarrando-se à imagem do santo, fora salva das ruínas, ao ser formada ao seu redor uma estreita cova por onde lhe entrava o ar. Rogando aflitas e resignadas súplicas, a devota de Santo Antônio suportou nove dias sob os escombros, até que, passando gente pelo lugar em que se achava, foi de lá retirada sã, sem lesão alguma, recebendo a alcunha, por conta desse acontecimento, de “a miraculada”.

Relativamente, em *A ira de Deus*, Edward Paice (2010, p. 98, 165) cita dois casos de meninas retiradas em meio aos escombros depois do terremoto. O primeiro refere-se a uma garotinha que foi salva por um inglês chamado Farmer, nas primeiras horas que se seguiram ao abalo; a outra, uma menina de quinze anos, foi retirada de sob ruínas por Carlos de Bragança, conhecido como monsenhor Sampaio, depois de oito dias sem comida nem água. Esse último caso assemelha-se em muito ao episódio da “miraculada”, cuja história ficou registrada para a posteridade no *exemplum* de Santo Antônio. Dá para imaginar, pelo número incalculável de pessoas que podem ter ficado debaixo dos escombros, a quantidade de notícias que devem ter surgido à época acerca de resgates de feridos. Ao se levar em consideração a religiosidade e a devoção católica exagerada daquele povo, não deve ter faltado igualmente histórias de casos milagrosos, como melhor exemplifica o texto-modelo escolhido por Júlia Nery.

Como boa pesquisadora da História e grande ficcionista, Júlia Nery soube a partir do tatear de uma velha e talvez esquecida notícia, criar uma história imaginando qual teria sido o destino da jovem encontrada em meio aos escombros que restaram daquela Lisboa do século XVIII. Para melhor se compreender a história de Beatriz Antônia, serão apresentadas algumas questões que no livro são preponderantes e que, ao

⁴⁴ A notícia foi retirada do seguinte documento, cuja cópia foi gentilmente enviada pela autora: *Verdadeira Notícia de hum famoso caso succedido na rua dos Canos desta cidade, ou relaçam de huma grande mercê que o ínclito Santo Antonio fez a huma fua devota, livrando-a, como piamente fe crê, de hum perigo inevitável, que certamente lhe fuccederia a lhe não valer a Protecção defte Santo Portugez*. Efcrito tudo para mayor honra, e gloria do mefmo Santo. Lisboa, na Offic. Junto a S. Bento de Xabregas. Com as licenças neceffarias. Anno 1757.

⁴⁵ Segundo José Hermano Saraiva (1995, p. 248): “Em 1 de novembro de 1755, um terrível tremor de terra sacudiu Lisboa. Ruíram dez mil edifícios, entre eles muitas igrejas. Como era dia de Todos os Santos e eram horas de missa, os templos estavam cheios e morreu muito povo. A nobreza foi poupada porque tinha o costume de ir à missa mais tarde. As destruições do sismo e do fogo que se seguiu feriram sobretudo o centro da cidade [...]”.

final, estão em consonância com os estudos de gênero e com a óptica feminista presente na literatura de autoria feminina, como ocorre em Júlia Nery.

3.3.2 Nada é para sempre e mais um dia.

O segredo perdido. Lisboa, Terramoto de 1755 é uma narrativa ficcional com alguns elementos de fundo histórico. Trata-se de um dos romances mais bem escritos e realizados pela autora, dada a sua complexa estrutura. O romance se diria multifacetado por ser composto em três tempos: séculos XVIII, XX e XXI, sendo sustentado, no nível da narração, por uma única narradora-personagem, sem nome, pertencente a este último tempo cronológico, e, no espaço da intriga, pelo mistério da história de um cofre de prata lavrada e cinzelada.

Em 1942, o objeto é vendido por Sarah, uma judia em fuga, a um antiquário em Lisboa. O valor que recebe pela relíquia, somado à venda de alguns de seus bens (joias, peles, malas e vestidos), garantir-lhe-ia junto a Helmut, seu esposo alemão, o escape para os EUA. O plano teria dado certo, não fosse o suicídio cometido por ambos num hotel em Estoril, logo em seguida.

No século XXI, o cofre é adquirido por uma escritora no mesmo antiquário, local em que vai ouvir do filho do dono daquele comércio a infeliz história da antiga proprietária do cofre:

[acreditavam] ter sido o marido a entrar em desespero, por já não saber como saldar as dívidas de jogo, depois de ter vendido as últimas joias [de Sarah]. A mulher contava com o produto da venda delas para pagar o prometido pela obtenção dos vistos. Já tinha as passagens de barco na mão e dera ao marido a boa nova, mas ele sabia não ser possível partirem. Cada um deles surpreenderia o outro; infelizmente, nesta troca de surpresas, a má anularia a boa, de uma forma dramática. (NERY, 2005, p. 40)

O cofre torna-se o mote, a inspiração de que a escritora precisava para a composição de um romance. Começa, a partir daí, a saga do cofre que carrega consigo um grande segredo a ser revelado pelas páginas do livro que ela se dispõe, então, a redigir. No cofre, casualmente, são descobertas diversas folhas e algumas cartas escritas no século XVIII, por Beatriz Antônia:

“folhas de papel almaço (...), [marcadas] a água com o que me parecia ser um brasão. Estavam escritas a tinta violeta, um pouco esmaecida pelo passar dos anos somados a fazer dois séculos, numa caligrafia de diferentes formas, indicando assim mudanças na idade e nos estados de espírito de quem as escrevera. [...] As folhas, exibidas por mim e para mim como um troféu no meu quarto vazio, revelarão cifras rentáveis, um amor infeliz, tenebrosos segredos ou banalidades? Só lendo as descobriremos. (NERY, 2005, p. 20, 21)

Na verdade, em *O segredo perdido* estão retratados vinte documentos. O primeiro deles, uma folha escrita por madre Benedita do Espírito Santo, em 16 de março de 1799, relata o falecimento de Beatriz Antônia e o destino de outras doze folhas de autoria de Beatriz, que, ao fim, compõem mais doze documentos constantes no cofre. O tesouro ainda é composto por quatro cartas de Beatriz a Bartolomeu; duas de Bartolomeu a Beatriz; e uma derradeira que foi redigida pelo médico de Beatriz, Joseph Alvarez, em 10 de maio de 1788, em que expõe o precário estado de saúde em que se encontrava a jovem.

Por meio desse apanhado de manuscritos reveladores, a escritora imaginará o destino daquela que diziam ser a miraculada, por ter sido encontrada com vida no “entulho das ruínas de uma igreja, abraçada à imagem de Santo Antônio” (NERY, 2005, p. 27).

O cofre, no século XVIII, pertencia à família proprietária da Casa dos Bicos⁴⁶, que, com o terremoto, teve sua parte superior destruída e os seus destroços vandalizados por ladrões. Um deles é Gaspar, que consegue roubar o cofre, escondendo-o debaixo de sua camisa. No entanto, em meio à balburdia, levanta suspeitas e é perseguido pelas gentes do povo. Mas, durante a fuga, para desviar a atenção, tem a brilhante ideia de abraçar-se a uma criança abandonada, como se tivesse corrido porque descobrira o seu filho perdido entre as ruínas, livrando-se, desse modo, da perseguição.

A criança, encontrada por Gaspar, receberá o nome de Bartolomeu e será criada por ele. Mais tarde, Gaspar dará o cofre roubado a Bartolomeu, que o oferecerá, muito tempo depois, a Beatriz Antônia, já quando ela se encontrava vivendo em um convento.

O verdadeiro nome do menino criado por Gaspar é Antônio, irmão gêmeo de Maria Antônia, ambos filhos do ferrador Bate-Ferro e de sua mulher, Águeda, moradores das redondezas perto da Casa dos Bicos, até antes do terremoto.

Maria Antônia, após a catástrofe, ganhará de seus pais adotivos o nome de Beatriz Antônia. “Beatriz”, por ser o único nome que conseguia pronunciar, uma vez que era esse o nome com que chamava sua boneca, a qual se achava junto a ela quando fora “miraculosamente” salva dos escombros por D. Luís de Castro. Verdadeiramente, “Beatriz” era o nome de uma menina rica, proprietária da boneca, cujo pai ofertara a Maria Antônia dias antes do terremoto; já “Antônia”, fora o nome dado pelos Castros

⁴⁶ Localizada no fundo da praça da Ribeira, a Casa dos Bicos, de curiosa “fachada crespa”, foi construída pelo “filho do grande Afonso de Albuquerque” (PAICE, 2010, p. 35).

em honra ao santo que a salvara, apesar de que, coincidentemente, era esse o seu primeiro nome antes do terremoto.

O terremoto, que sugere a transformação do espaço físico da cidade de Lisboa, abruptamente adulterado e modificado, é a metáfora que melhor exprime a transformação radical vivida, principalmente, pela família de Bate-Ferro, por efeitos do acaso. Em um só momento, Bate-Ferro ficará para sempre separado de seus entes. Ele presumirá que a mulher, morta entre os destroços de uma igreja, terá sido levada pela grande onda do Tejo, no momento em que o *tsunami* atingiu alguns pontos da cidade de Lisboa; não saberá do destino de seus dois filhos perdidos, Antônio e Maria Antônia. O primeiro, como foi salientado algumas linhas atrás, é levado por Gaspar, que o nomeia de Bartolomeu e o educa na ladroagem; a segunda, Maria Antônia, é resgatada por D. Luís de Castro, sendo, mais tarde, destinada ao noviciado como retribuição do milagre de sua salvação; finalmente, Bate-Ferro, enlouquecido e desatinado, torna-se marinheiro, esperando morrer no mar para assim se juntar a Águeda “—Também eu estou e contigo ficarei para sempre e mais um dia” (NERY, 2005, p. 47).

Toda essa complicada história de vidas que se entrelaçam e que, ao mesmo tempo, se afastam por força dos acontecimentos é analisada pela narradora do século XXI, que vai construindo a diegese a partir da óptica de seu tempo. Ela imagina a história daqueles que viveram uma grande catástrofe tendo com isso os seus destinos alterados para sempre. Sua percepção, arguta e crítica, está presente na narração, especialmente, ao se esboçar sutilmente os conflitos vividos pelas famílias de Bate-Ferro e dos Castros. Ambos, independente da classe social, são atingidos pela catástrofe e são obrigados a reconstruir e a recomeçar suas vidas a partir das ruínas (físicas ou psicológicas) que restaram. A tragédia de 1755, na óptica de *O segredo perdido*, atingiu, naquele dia de Todos os Santos, igualmente tanto pobres como ricos, tanto homens como mulheres. Aí revelando veladamente uma denúncia de ordem social, como também de gênero.

Um tempo sem tempo passou em que a terra parecia tomar alento para sacudir-se com mais força, e então o ferrador vê terras e casas inclinando-se em movimentos opostos e contrários que as fazem precipitar-se sobre as outras; carruagens e cavalos tombados [...], cúpulas a estatelarem-se sobre fendas, gentes e destroços. (NERY, 2005, p. 71)

Deve-se chamar a atenção para o trecho em destaque. Para essa voz que “fala”, que conta os detalhes do terremoto com lentes de aumento, fazendo isso sob uma perspectiva crítica. Trata-se de um narrador que, deslocando-se da própria diegese,

insurge-se com um olhar próprio de quem observa de fora. Este sujeito ficcional que se prende aos fatos da narrativa e ao mesmo tempo se desloca, deixando entrever a sua ideologia, a sua visão de mundo, como já foi chamada a atenção nas análises anteriores, é nomeado por Wayne Booth em *A retórica da ficção* (1980), de autor implícito. Vale salientar que, nesse livro, o autor defende de forma contundente a impossibilidade do desaparecimento do autor no texto. Para ele,

por mais impessoal que ele [o autor] tente ser, o leitor construirá, inevitavelmente, uma imagem do escriba oficial que escreve desta maneira – e, claro, esse escriba oficial nunca será neutro em relação a todos os valores. (BOOTH, 1980, p. 89)

De fato, em termos de análise literária, não importa realmente a biografia civil do autor de cujo romance se está a analisar. Deste, que leva consigo a carteira de identidade, que tem obrigações civis ou que paga impostos. Talvez alguma informação peculiar de sua vida, algum dado específico, forneça à análise este ou aquele subsídio para exame, mas nem sempre as análises demandam essas ilações. Também não se trata especificamente do “narrador intradieético”, ou seja, aquele ser que pertence à história que está sendo narrada (no caso do romance em questão, a escritora, sem nome, do século XXI), uma voz que serve para contar aquilo que o autor cria, imagina ou inventa. Portanto, um ser que só existe no texto.

Alude-se aqui exatamente à pessoa que se oculta atrás do narrador, para relatar de uma determinada maneira, determinados fatos.

Na verdade, é esse autor oculto que Booth (1980) traz a lume. O que Booth quer dizer é que, para longe de qualquer biografismo, é impossível pensar o texto literário sem enxergar nele as marcas (os discursos) de quem o escreveu. O autor existe e está presente em seu texto. Não é por meio da biografia que é possível conhecê-lo, mas ele será conhecido (e muitas vezes reconhecido) por meio de sua escrita. A sua escrita é, ao fim e ao cabo, o seu discurso concernente ao mundo.

Ao discutir o conceito de Booth, Chiappini (1991) afirma que o deslocamento do ponto de vista pode, a princípio, confundir o leitor, pois ele corre o risco de cair em psicologismos ou confundir personagens com pessoas ou, ainda, confundir autor real com autor ficcional. Segundo a autora, Booth tomou os devidos cuidados ao considerar a obra literária em sua materialidade.

Portanto, o autor implícito deve ser entendido, em outras palavras, como uma espécie de *alter ego* do autor real da narrativa.

O que vale para esta análise é, na verdade, como esse autor implícito, por meio de seu enunciado, põe o leitor em contato com os acontecimentos da narrativa. Desde o início desta pesquisa trabalha-se com uma produção de autoria feminina, que em Júlia Nery reveste-se de qualidades próprias do discurso feminista. Há sempre, nos textos analisados, uma denúncia de gênero, uma exigência de liberdade para as mulheres, independente das épocas ou das estirpes sociais. E em *O segredo perdido*, vale salientar, que isso não é diferente. O tema da liberdade e do direito de ser, acrescido pelo de amar, aparecem nomeadamente expostos na história de Sórora Beatriz Antônia do Menino Jesus. Mas, nesse romance, ao lado desses temas, outro se faz preponderante e é impossível passar por ele sem o mencionar. O sujeito narrativo presente no texto faz pensar de forma mais substantiva na existência limitada do ser humano, quaisquer que sejam os gêneros ou as classes sociais:

Não consegue distinguir nos vultos em movimento ou colhidos pelas pedras se são homens, mulheres ou crianças. Olhando as gentes, daquele cimo da cidade, admira-se de lhe parecerem tão pequeninas. [...] Muitos homens e mulheres, de quem não podia saber-se serem povo, ricos burgueses ou fidalgos, porque a desgraça estabelecia a igualdade na aparência [...]. (NERY, 2005, p.72, 73)

O romance, publicado em 2005, conta a história de vidas, que de algum modo, cruzam-se pela presença de um cofre, de “prata lavrada e cinzelada”, que atravessa os séculos XVIII, XX e XXI. A autora constrói uma narrativa que trata da condição humana, vil e passageira, frente às circunstâncias (imprevisíveis) e aos acasos da vida. Com bastante sensibilidade e uma medida homeopática de realismo, nas páginas de *O segredo perdido*, é feito, como que, um ensaio concernente à busca, nem sempre satisfatória, da felicidade. E esse tão almejado sentimento que se apresenta sempre como desejo incompleto e direcionador de boa parte das motivações humanas.

O olhar lançado em torno da diegese é o da contemporaneidade, vulgo “pós-modernidade”. Um tempo em que nunca se discorreu tanto (ou que nunca se debateu tanto) acerca das incertezas, das divergências, da efemeridade dos prazeres, dos sentimentos e das coisas, por exemplo. Além, é claro, da busca frenética de uma suposta felicidade, com receitas instantâneas, manuais, canecas com frases otimistas, pêndulos de porta com chavões, “nesta casa mora gente feliz”, e um número sem fim de *best-sellers*. Da indústria cultural à produção dos bens materiais, a felicidade é necessariamente o bálsamo sem o qual não se conquistaria nem criaria desejos.

No entanto, à época do grande terremoto que assolou Lisboa, na perspectiva de *O segredo perdido*, ela se tornou uma substância inalcançável, não pela insatisfação pessoal, ou pela luta frenética pelos bens de consumo, obviamente, mas por força das perdas humanas, para além dos prejuízos materiais. A desgraça “estabelece igualdade nas aparências” e com isso nivela ricos e pobres, pecadores ou inocentes, de qualquer gênero. Todos perdem com as catástrofes. Quem tinha bens, a filha; quem tinha só amor, a família. Sarah, no século XX, precisava tão somente de alguns muitos dólares para conseguir o seu passaporte para a felicidade.

— Deus observa-nos das alturas, a uma distância tão imensa que para ela não temos medida. A seus olhos, os homens que enxameiam o mundo parecerão apenas sombra de vermes ou da pequenez dos parasitas da terra. Tal reflexão em tal momento encheu-o de fraterna aflição pelos que, lá ao longe, eram apanhados pela tragédia. (NERY, 2005, p. 72)

O trecho em destaque é bastante valioso para que se observe a reflexão do pobre ferrador, espectador da catástrofe, a partir daquilo que ele sente e vê. A partir de seu discurso é possível perceber que por ele perpassa uma crítica importante acerca da vil condição humana. Uma crítica elaborada, sobretudo, a partir da perspectiva de uma personagem fruto do barroco, pautada naquilo que é sensorial, que está ao alcance de seus olhos. Já Sarah e Helmut, no século XX, são apanhados pela catástrofe de uma guerra antissemita, que os torna um casal de mista condição (ele, por ser alemão, torna-se ao lado dela, um foragido). Bate-Ferro, no século XVIII é vítima de uma calamidade natural que leva de si mulher e filhos. Acima de todos e de tudo, o ser humano é observado em sua execrável estatura. Ao fim, não existe estabilidade, o solo pode ruir a qualquer momento. Não há segurança diante da casualidade da vida, que escapa e que escorre.

Uma conjectura própria de um tempo em que, como quer Baumann (1998), tudo é líquido, disforme ou fluido. *O segredo perdido* mostra que a noção de um mundo constante, sólido, absoluto, simétrico – criado conforme uma ordem universal – tal qual um abalo sísmico, pode ruir diante das incertezas. Esse olhar contemporâneo é próprio de um autor implícito que contempla as coisas com prazo de expiração. Nada é para sempre e mais um dia.

Se para pobres ou ricos, homens ou mulheres a catástrofe apresenta-se igualmente como destruidora e avassaladora de vidas e destinos, obviamente a reconstrução de suas vidas não se dará da mesma forma. Nem mesmo as experiências

dessa reconstrução serão iguais entre os mesmos gêneros. Para Bate-Ferro não será como para D. Luís de Castro, como não será igual para a sua esposa.

Entretanto, ao cabo, a decadência será experimentada por todos. Bate-Ferro torna-se marinheiro e enlouquece. Nunca saberá que alguns anos depois da catástrofe, ao seu lado, durante algum tempo, como companheiro de proa, estivera o seu filho, apresentado a ele com o nome que recebera de seu pai adotivo; D. Joaquina Augusta, a mulher de D. Luís de Castro, jamais se conformará com a perda de Catarina, sua filha legítima, nos escombros do terremoto. Entregar-se-á aos sermões de Malagrida⁴⁷, seu confessor, inclusive prometendo a ele “dedicar o resto da vida à contrição e à penitência, entregando a miraculada [Beatriz Antônia] ao serviço de Deus” (NERY, 2005, p. 104). O seu fanatismo religioso beira a loucura e, assim, de algum modo, por esta via, ela se iguala a Bate-Ferro. É a desgraça estabelecendo igualdades, entrelaçando vidas e segredos, até mesmo na loucura. Como disse Lima Barreto, ele mesmo vítima do olhar das opiniões por ter nascido “pobre, mulato e livre”: “não é só a morte que nivela; a loucura, o crime e a moléstia passam também a sua rasoura pelas distinções que inventamos” (BARRETO, 2002, p. 57).

Em relação à perspectiva de gênero em *O segredo perdido*, poder-se-ia dedicar ainda algumas linhas. É válido lembrar que as experiências individuais, tanto para o gênero feminino quanto para o masculino, são mutáveis segundo os contextos culturais em que essas ocorrem, pois as diferenças de gêneros e as relações de gênero são cultural

⁴⁷ Padre Gabriel Malagrida nasceu em 18 de setembro de 1689 na Vila de Mannagio, região da Toscana. Por volta dos sete anos vai para um colégio de padres, até se formar em Milão. Em 27 de setembro de 1711, Malagrida ingressa na Companhia de Jesus, partindo depois, em 1721, como missionário para o Brasil, permanecendo até 1749, quando decide visitar Portugal, a fim de pedir donativos para os seus trabalhos. Em terras lusitanas, o padre é bem recebido pelo rei D. João V e pela rainha D. Maria Ana, se tornando confidente de ambos. Depois de ter retornado ao Brasil, recebe uma carta da rainha viúva, na qual pedia que o padre retornasse para Portugal, já que a mesma se encontrava muito doente. Nessa época, o governo do país estava sob o controle do rei D. José I e seu primeiro ministro o Marquês de Pombal. Malagrida e Pombal irão se tornar quase que inimigos, principalmente por parte do marquês, que via nos jesuítas uma afronta para mudanças de suas políticas estatais, já que gozavam de grande privilégio e autoridade na colônia. Depois do terremoto de 1755, Malagrida começou a distribuir folhetos em que alegava que a catástrofe fora enviada por Deus para castigar os homens por seus pecados. Pombal sendo um adepto do iluminismo se negou a ver o terremoto como sendo um ato divino e acabou entrando em conflito com Malagrida por isso. O padre fora transferido para a cidade de Setúbal, onde continuou com suas atividades, porém acabou em 1758, atacando novamente a política do marquês, focando sua crueldade no caso dos Távoras, os quais foram julgados e mortos de forma cruel. O marquês indignado declarou a prisão de Malagrida e este fora transferido em 11 de janeiro de 1759 para Lisboa, onde passou o restante de sua vida na prisão da inquisição. Em 1759, Pombal dá sua cartada final e declara que todos os jesuítas sejam expulsos de Portugal e de suas colônias. Em 21 de setembro de 1761 durante um auto-de-fé, vários condenados foram executados e, dentre estes, o padre Malagrida. Sua pena de morte fora ser garroteado. No entanto, na primeira tentativa de executá-lo a corda se rompeu, mas, então o carrasco trouxe uma outra corda e, por fim, lhe tirou a vida. Cf. PEREIRA, Esteves e RODRIGUES, Guilherme. *Portugal - Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Biográfico, Bibliográfico, Numismático e Artístico*. Lisboa: João Romano Torres, 1908. v. IV, p. 775-776.

e historicamente variáveis (MOORE, 1997). Nesse sentido, como já se tem visto em capítulos anteriores, é importante pensar a questão das desigualdades de gênero, da hierarquização do feminino ao masculino, levando em consideração que as experiências de ser mulher são fundamentalmente diferentes no interior da mesma cultura ou fora dela. Para além das questões de gênero propriamente, a avaliação dessas experiências deve levar em conta outros importantes fatores:

[...] em muitas sociedades contemporâneas, classe e raça são eixos significativos de diferenciação social que organizam o acesso a recursos, incluindo educação, emprego e serviço público, de forma que frequentemente cruzam as distinções de gênero. (MOORE, 1997, p. 11)

A intersecção desses fatores fornece novos subsídios para aprofundar-se a análise em torno da personagem Beatriz Antônia. É certo que ela viveu um tempo em que a condição social abastada e o fato de ser mulher nas fronteiras dessa categoria, foram adjuvantes para garantir a ela, pelo menos, dois tipos de destinos fundamentais: o casamento por arranjo ou a vida religiosa. A mesma condição de “filha dos Castros” fazia com que a liberdade de escolha praticamente não existisse, já que estava sob tutela do pai adotivo e era ele quem deveria ditar as regras, fazer as escolhas. Seu gênero era “naturalmente” débil e inferior, cabendo assim à figura masculina a decisão de seu destino. Como religiosa, era ao seu confessor que deveria dar conta de sua vida para purificação de sua alma. O espaço religioso também refletia o espaço social. Só ao gênero masculino era dado o poder de aplicação da confissão para expiação dos pecados mortais.

A reconstrução da vida de Beatriz Antônia após o terremoto, portanto, levará consigo as marcas das relações de gênero, em que pese o contexto social, cultural e ideológico de que era fruto. Se continuasse sendo apenas Maria Antônia, filha de um simples ferrador, por certo, a sua experiência como mulher, provavelmente camponesa, tecelã, comerciante ou algo assim, seria outra e para ela desenhar-se-iam outros destinos, conforme o seu gênero e a sua classe social.

Para além dessas questões, presentes em *O segredo perdido*, deve-se ressaltar uma característica fundamental em Júlia Nery e que parece estar muito de acordo com as propostas do novo romance histórico. A autora é muito hábil em transgredir conteúdos cristalizados, lendas, crendices populares e religiosas, ou qualquer tipo de “verdade” que seja apresentada como absoluta, mostrando em seus textos o que lhe é imediatamente oposto e não consensual. Em *O segredo perdido*, Beatriz Antônia fora

salva dos escombros do grande terremoto por efeitos do acaso, contrariando a visão religiosa do texto-modelo.

A tragédia é, igualmente, um efeito da casualidade e não um castigo divino. Essa é a perspectiva que atravessa o romance. O ceticismo de Júlia Nery modifica os nove dias que teria passado a miraculada sob os escombros, conforme registrado no texto-modelo, reduzindo-os para cinco; além disso, não é pela fé em Santo Antônio que terá sobrevivido a pequena heroína, mas alimentando-se de pedacinhos de maçã que estavam em um dos bolsos de seu vestido de menina travessa.

É, pois, a partir de uma rica e fina ironia, somada a uma óptica feminista sutil que a história do milagre do salvamento de Beatriz Antônia é reconstruída. Liberta da morte nos escombros para a vida, terá que ver anoitecer e amanhecer cada um dos seus dias sem liberdade de escolha, de ser e de agir por vontade própria, ao ser encerrada em um convento, sem vocação. Por conta de seu salvamento, que a liberta da morte para a vida, ver-se-á presa a um destino de que não pôde evitar. Beatriz Antônia terá, na reconstrução dos seus dias, um sabor de destino não amanhado, ao ver-se privada da “liberdade do amor e da felicidade” (NERY, 2005, p. 114), juntamente.

Vale ressaltar que as experiências de vida da mãe adotiva de Beatriz, D. Joaquina Augusta, personagem que encarna o misticismo religioso e irracional, presente na sociedade de seu tempo, entregue às confissões diárias e às penitências, após o terremoto de 1755, influenciarão de forma capital a formação de Beatriz Antônia. Se tinha já esquecido os nomes, os rostos dos parentes que conhecera e “as poucas palavras já articuladas” na infância ao lado dos pais naturais, a menina agora, com a educação recebida de sua nova mãe, aprendia outras “à força de as ouvir [*sic*]: *pecado, castigo, penitência, expiação*”. (NERY, 2005, p. 113, grifos da autora).

O poder que a mãe adotiva exerce sobre Beatriz articula-se a uma visão religiosa profundamente medieval e ainda fortemente presente em seu tempo⁴⁸, em que os acontecimentos terrenos, inclusive as catástrofes, são as mais puras evidências da mão divina contra os pecados humanos: “sempre se sentia vigiada, mas não para ser protegida. Durante anos da sua meninice como filha dos Castros, esse sentimento da vigilância de um Deus punitivo crescerá nela” (NERY, 2005, p. 113).

⁴⁸ À época do terremoto, Lisboa era uma capital tomada por hordas de “padres, monges e frades, mais numerosos que os soldados que havia em Berlim. Acreditava-se consensualmente que um em cada seis adultos de Lisboa era clérigo de alguma denominação, e que muitas cidades pareciam congestionadas pelos hábitos negros dos jesuítas, os hábitos roxos dos agostinianos e as túnicas brancas, escapulários, capas e capuzes dos dominicanos e dos jerônimos – para mencionar apenas algumas ordens (...). Dificilmente havia um dia do ano sem alguma procissão vagando pela cidade ou sem a celebração pública do santo do dia. No entardecer, não importa onde ou o que estivessem fazendo, todas as pessoas deviam parar e orar quando os sinos precipitavam. (PAICE, 2010, p. 32)

Ainda menina, na casa dos Castros, já eram desenhadas as linhas de seu futuro. Seu pai, Luís de Castro, considerava a hipótese de ela ser freira, o que avivava no coração de Beatriz a sede de liberdade. Alimentada pelas leituras de comédias e novelas não tolerava pensar em não poder “experimentar os deleites que a vida certamente [lhe] prepararia e entrar numa clausura, sem antes ter dado um par de voltas ao mundo” (NERY, 2005, p. 31). Assim, muito meditava em como poderia fazer para atrasar de si tal destino ou desviar de seu pai tal pensamento.

Toda a sua inclinação ia em direção não à vida conventual (não obstante, sentir-se, raras vezes, inclinada a ela, talvez por influência da forte educação religiosa recebida e pelas leituras de Santa Teresa), mas, de fato, a uma pessoa, “com notável excesso” (NERY, 2005, p. 33).

Antes de ser entregue ao convento, Beatriz terá provado o gosto de um amor único que levará para o resto de sua vida. À altura em que ainda vivia na casa de seus pais adotivos, por caminhos do acaso, vem, para ser criado de Cristóvão, filho mais velho de D. Luís e de D. Joaquina, o jovem Bartolomeu, de quem já pôde ser lida algumas linhas e sabe-se ser filho de Bate-Ferro, portanto irmão de Beatriz.

A história de amor entre Beatriz e Bartolomeu será a de um amor impossível.

Rougemont, em seu célebre *O amor e o ocidente*, livro de 1938, ao analisar a partir do mito de Tristão e Isolda, as diversas e diferentes concepções de amor dominantes na cultura ocidental, ressalta que:

o amor feliz não tem história. Só existem romances do amor mortal, ou seja, do amor ameaçado e condenado pela própria vida. O que o lirismo ocidental exalta não é o prazer dos sentidos nem a paz fecunda do par amoroso. É menos o amor realizado que a *paixão* de amor. E paixão significa sofrimento. Eis o fato fundamental. (ROUGEMONT, 1988, p. 17)

O trecho escolhido é importante para se pensar a história de amor impossível que viveu Beatriz Antônia e Bartolomeu. Se o romance se alimenta sempre do sofrimento entre os amantes, a história dessas personagens não poderia ser outra a não ser o da impossibilidade da concretização amorosa entre ambos. Ademais, em relação ao destino monástico, a obrigatoriamente separá-los, outro fator impunha-se como determinante para a separação de Bartolomeu e Beatriz: o incesto, fato descoberto muitos anos após o ingresso de Beatriz no convento.

Ao analisar-se mais a fundo a situação exposta, na hipótese de Beatriz ser liberada do seu destino de freira (o que seria praticamente impossível acontecer, posto que isso havia sido uma promessa feita por D. Joaquina ao seu confessor); ainda que

ambos desconhecessem o fato de serem irmãos; outro fator não lhes seria igualmente favorável. Em termos da “experiência” de ser mulher, entende-se que Beatriz nasceu num tempo em que ao gênero feminino era designado o casamento de convenção. Esse era o destino, sobretudo, da mulher nascida em “berço de ouro”. É muito pouco provável que Beatriz, como filha dos “Castros”, conseguisse se casar com quem bem entendesse.

Nada era favorável ao amor de Beatriz e Bartolomeu. Era esta a sina: a infelicidade amorosa: “perdi toda a esperança da felicidade do amor e da liberdade” (NERY, 2005, p. 175), confessa.

Ao deixar para traz a vida na casa dos Castros, Beatriz é entregue a um convento. Como se sabe, a vida em convento representava-se pela clausura e o isolamento total do mundo exterior. Segundo Algranti (1999), a premissa de que sem o despojamento material e das influências nefastas do século não seria possível fazer atingir um alto nível de espiritualidade estava “profundamente enraizada no universo mental dos cristãos do século XVIII”. Nesse sentido, a “reclusão havia se tornado sem dúvida o princípio básico da vida religiosa feminina” (ALGRANTI, 1999, p. 42).

Como nesta pesquisa trabalha-se com a premissa de um autor implícito, é fundamental reconhecer a perspectiva que ele traz para o texto. Pertencente a um século em que Foucault é quase um nome obrigatório para as ciências humanas, fica evidente a censura que Júlia Nery impõe, de forma acentuada, à religiosidade exacerbada que dominava as “mentes e os corações” da maior parte das pessoas naquele século de ranços ainda barrocos. Na verdade, o poder clerical ditava-lhes os destinos e as vidas, regulando-as, sobretudo, por meio da confissão.

No convento, Beatriz será levada naturalmente a se confessar, o que faz numa espécie de diário, para que fosse lido por seu confessor.

Escrevo por ordem de meu Padre confessor. Vendo ele que, sem malícia mas com resultado, arranjo eu minhas palavras de maneira que elas falem de modo encoberto, e que já passou demasiado tempo sem que eu perca os escrúpulos da confissão, me mandou ele escrever o que penso e sinto, tudo o que a memória guarda consigo daquilo que sou, para que minha alma possa libertar-se pela confissão perfeita. (NERY, 2005, p. 28)

Apenas para lembrar, a confissão realizada pela Igreja nunca deixou de ser uma forma de poder. Para Foucault, em *A história da sexualidade, I: a vontade de saber* (2009) a confissão estabelece uma relação de poder em que aquele que confessa se

expõe, produz um discurso sobre si, enquanto aquele que ouve interpreta o discurso, redime, condena, domina.

Mais do que uma forma de repressão à sexualidade, a confissão é, às vistas de Foucault, uma força que paradoxalmente a estimula.

Beatriz Antônia, uma vez no convento, continuará alimentando, tal qual uma Mariana Alcoforado, a paixão por um homem que lhe é impossível. No entanto, diferentemente da freira de Beja, sendo cada dia mais consciente da impossibilidade amorosa entre Bartolomeu e ela, toda a sua pulsão erótica será direcionada ao amor místico. Boa parte das confissões de Beatriz dá conta dessa experiência.

Estando um dia em oração com a comunidade, senti-me de novo na presença de meu Esposo e abraçar-se-me a alma com o seu amor. Deu-me a entender o seu desejo de que os retiros que eu fazia com Ele nos tempos das minhas tribulações fossem iguais nos afectos aos do tempo de serenidade, pois se nos primeiros eu parecia louca, nestes era-me pedida loucura de amante. E, repetidamente o Divino Esposo encarnou nas minhas mãos. Louvado seja pelo êxtase deste puro prazer que do corpo sobe à alma, pelas ânsias de me entregar a Ele e de O amar sem medida, com uma paixão tão verdadeira que [...] minhas mãos me libertam dos humores do corpo e dos temores da alma. Aliviando-se de seus humores, meu corpo é como um rio; liberta de temores, minha alma une-se a Ti. (NERY, 2005, p. 176)

O discurso de Beatriz Antônia remete a um erotismo exacerbado para os padrões vigentes. Caso se observe atentamente as palavras e expressões que usa para compor a sua confissão, notar-se-á que a sua união com o Divino Esposo é também epidérmica e carnal: no ato de sua oração, o desejo por sua presença se faz pelas mãos que a tocam, que procuram em si o Outro, que a abraçam, fazendo-a no lugar de serva, amante, num momento de puro prazer e paixão. Todo esse vocabulário demonstra uma experiência de intenso prazer e gozo. Há ainda nesse trecho a comparação de ser o corpo “feminino” um rio que escorre e se vai liberto. Vale lembrar que a água é, em sua acepção simbólica, um elemento ligado à vida. Toda vida vem da água, além disso, é vinculada ao nascimento e ao renascimento; ao sexual e ao feminino (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2007).

Por meio de toda essa rede de imagens, criadas por palavras eroticamente sugestivas, é possível perceber a intensidade do sentir, do tatear, do ver, do saborear, expressos por Beatriz Antônia, presentes nesse romance de autoria feminina, expondo de uma forma não velada uma das faces do erotismo feminino, sem censura.

A descrição dos êxtases místicos da personagem traz à lembrança Santa Teresa de Ávila (1515-1582), de quem Beatriz dizia-se leitora. A religiosa, fundadora da ordem dos Carmelitas Descalços, recebia ordens de seu confessor, Pedro Ibañez, para que

pusesse no papel tudo o que lhe acontecia durante as suas orações. Júlia Nery escolhe como referência de leitura de sua personagem, uma mulher famosa por ter se imposto a uma sociedade patriarcal, por haver conquistado espaço e respeito no coração de uma Espanha masculina e de uma igreja misógina. Em seus livros⁴⁹, Teresa deixou registrada toda a sua experiência mística, os seus arrebatos e êxtases ocorridos durante as suas orações. A mística de Santa Teresa baseia-se na humanidade de Cristo e no que se convencionou chamar de “amor esponsal” (BISERRA, 2008).

Importa aqui destacar que em relação à Santa Teresa e à personagem ficcional Beatriz Antônia, ambas sendo mulheres, religiosas e “naturalmente inferiores”, vivenciaram por meio da confissão e do amor místico, uma experiência só possível ao gênero feminino. A experiência mística da união com Cristo era uma exclusividade da mulher e nisso ela conseguia ser “única e poderosa”. Ou seja, a experiência mística vivida de corpo e alma por Beatriz faz pensar em um discurso próprio de uma mulher que, ainda que vivendo um destino não ameadado, mas imposto por uma questão simplesmente de gênero e de classe social, encontra no misticismo religioso, uma forma exclusiva de ser e de agir por vontade própria, buscando no íntimo da atividade religiosa uma forma mais autêntica de entrega verdadeira, com paixão e vontade extremas. A condição de ser mulher e religiosa nem por isso é menor ou menos válida, na perspectiva do romance, ela é também importante se vivenciada com toda força, superando assim, qualquer forma de resignação, subserviência ou sentimento de derrota diante dos acasos da vida.

⁴⁹ *Livro da Vida, Caminho de Perfeição, Moradas e Fundações*, são alguns dos livros mais conhecidos deixados por Santa Teresa de Ávila, conforme aponta BISERRA, Wiliam Alves. Santa Teresa d'Ávila: mística e espaços de poder. *Fazendo gênero 8 – Corpo, violência e poder*. Florianópolis, 25-28/ago. 2008.

3.3.3 As cirandas do acaso.

O segredo perdido abre espaço para que sejam vistas questões imperativas no âmbito da literatura de autoria feminina, que não se referem apenas aos estudos de gênero, mas que de uma forma geral, relacionam-se à condição humana, seja no século XVIII, por onde um cofre de prata lavrada e cinzelada passou, levando dentro de si folhas e segredos; seja no século XX, quando de posse de uma judia em fuga; ou, na melhor das hipóteses, sendo adquirido por uma escritora do século XXI, ávida por um tema para a escrita de um romance, num tempo em que tudo é perecível e nem mesmo as certezas podem não ser abaláveis.

Ontem ou hoje, não importa, a perspectiva do romance sugere que o ser humano, homem ou mulher, rico ou pobre, tome consciência de seu lugar no mundo e de sua temporalidade exatamente no momento em que a terra abre fendas e a estabilidade desaparece bem debaixo de suas certezas. Foi assim com Bate-Ferro, D. Luís de Castro, Beatriz, Sarah e tantas outras personagens, metáforas da humanidade.

Nas páginas d'*O segredo perdido*, identificou-se um traço fundamental da escrita de Júlia Nery, de acordo com os pressupostos do novo romance histórico, como nota de ruptura, que é a ousadia que naturalmente tem em transgredir as verdades ditas oficiais, sejam elas quais forem. Há mesmo uma alteração importante no texto ficcional em relação ao paradigma, uma paródia, que traz à tona uma visão de mundo um tanto realista e objetiva. O registro do maravilhoso caso de uma rapariga salva miraculosamente dos escombros do grande terremoto de 1755 é, de fato, o mote para a criação de seu romance. Mas, em *O segredo perdido*, Beatriz Antônia terá sido resgatada por força do acaso e, não exclusivamente, como está sugerido no texto modelo, por um milagre divino. Em outras palavras, a verdade do milagre está na fé das gentes mais do que no acontecimento factual.

Os efeitos do acaso, aliás, que alteram vidas e destinos com a mesma facilidade com que se abrem e se fecham olhos todos os dias, parece ser, na perspectiva da narrativa, o cerne da vida humana. A premissa expressa por Booth (1980), de autor implícito, ajuda a identificar a dimensão ideológica do pós-moderno século XXI, presente no romance. Às vistas desse sujeito extra-narrativo, “nada é para sempre e mais um dia”. A vida é assim, instável, passageira e fluida. Esse olhar contemporâneo é também contrário e oposto à premissa de um mundo assente e absoluto.

A ironia com a qual a autora trabalhou questões que são inerentes aos seres humanos, volta-se novamente para o tema da liberdade de ser e de agir por vontade própria, principalmente quando se deita vistas em Beatriz Antônia. A questão da liberdade para a mulher, entrevista na tentativa de ser sujeito de suas ações, é sempre um fato imperativo para Júlia Nery.

Beatriz Antônia é a personagem que mais chama a atenção nesse romance. Por meio dela, é possível ver-se com mais nitidez as questões de gênero, como também de classe social, esboçarem-se. Ela representa a experiência de ser mulher abastada e religiosa no século XVIII. A forma como desenham-se as linhas de sua vida após o terremoto, dá a medida de como os destinos eram escolhidos segundo as classes sociais e os gêneros. Logo, as forças do acaso que impulsionam vidas e destinos ligam-se às amarras históricas das relações de poder.

Para Beatriz Antônia apenas duas opções plausíveis: o casamento por arranjo ou a vida em um convento. A segunda opção foi a mais sensata, como gratidão do milagre de seu salvamento. O amor por Bartolomeu, impossível, deveria ficar num lugar ao lado da fantasia, da imaginação, servindo de alimento para os dias em que viveria na clausura. O amor livre entre os amantes era algo restrito às novelas e comédias de que gostava de ler e, como Beatriz bem “sabia”, nem mesmo possível na ficção.

Pelos estudos de gênero, sob o prisma cultural e histórico, mais uma vez, é possível entender que ser mulher é uma experiência diferente e nunca igual nem mesmo no interior do mesmo gênero. A análise da confissão, meio pelo qual se opera o poder de um sobre outro, foi fundamental para se entender a forma como Beatriz, a exemplo de Santa Teresa, consegue torna-se sujeito de suas ações, de seus desejos, ainda que sua confissão fosse dirigida a alguém que exerceria sobre ela algum domínio.

Se não há amor na terra para Beatriz, há pelo menos no céu para onde dirige suas orações. A experiência do amor místico fez com que a personagem pudesse ser ela mesma em seu corpo, em sua vontade, em seu desejo. É assim que ela se torna sujeito de sua ação, é assim que ela, apesar de tudo, consegue viver uma experiência mais autêntica no âmbito de seu gênero.

Ao fim, Júlia Nery acaba por mostrar que, mesmo quando um corpo é tolhido de seus ideais, de suas vocações e desejos, ele pode, ainda que com todas as condições adversas, viver com intensidade experiências amiúde extraordinárias.

3.4 Para além da famosa história da Padeira de Aljubarrota.

*Pois viver deveria ser – até o último pensamento
e derradeiro olhar – transformar-se.* Lya Luft

3.4.1 A Brites de Júlia Nery: notas de transgressão e ruptura.

A construção de romances históricos feita por Júlia Nery, desde *Infantas de Portugal* até *O segredo perdido*, encontra em *Crônica de Brites* o seu ápice. Esse romance demonstra encarnar ideias e temas que foram pouco a pouco desenhados e sugeridos em outros romances, inclusive os não históricos, conforme se pôde conferir nos capítulos anteriores. No entanto, o tema da liberdade de ser e de agir por vontade própria aparece em *Crônica de Brites* como realização possível. Brites de Almeida deverá viver a liberdade nem que para isso tenha que transformar o seu gênero.

Nesse último romance a ser analisado, neste trabalho, deverá notar-se que o estilo de Júlia Nery amadurece, que a transgressão é já um traço comum, que as verdades absolutas podem, quando evidenciadas, ser combatidas, e que o romance histórico torna-se um instrumento capaz de ajudar a olhar as questões que são inerentes aos próprios indivíduos sem medo do olhar social.

Em *Crônica de Brites*, a autora volta o seu olhar para uma personagem de cunho popular, uma mulher que possivelmente viveu à época do Humanismo, lembrada por ter matado sete inimigos castelhanos com a pá de seu forno, por ocasião da Batalha de Aljubarrota, ocorrida em 1385. Criada, talvez, pelos mais profundos sentimentos nacionalistas de um povo, a Padeira de Aljubarrota adentrará a história oficial por meio da lenda, contada pela gente miúda e carente de seus heróis.

Sua história, portanto, está associada à da Batalha de Aljubarrota, que é um dos acontecimentos marcantes da História de Portugal, a cujos heróis principais, D. Nuno Álvares Pereira e D. João, Mestre de Avis, a tradição popular a agregou, chamando-lhe Padeira de Aljubarrota:

Na tarde da batalha de Aljubarrota, já derrotados os castelhanos, o povo perseguiu os fugitivos e Brites de Almeida capitaneou um troço de populares que se dedicaram a esta tarefa. Diz a tradição que a padeira, ao cair da noite, encontrou escondidos no forno sete castelhanos que tentavam fugir ao populacho e que os matou. (PAÇO, 1960, p. 20)

Brites de Almeida evoca para os portugueses um sentido nacionalista, ao encarnar a ideia de herói nacional (popular). A nobreza já havia elegido os seus mais ilustres representantes: D. Nuno Álvares Pereira e D. João, o Mestre de Avis; a Padeira de Aljubarrota, por sua vez, corporificou o desejo do povo de ter eles igualmente o seu herói. Não é por outra razão que os seus feitos e a sua imagem estão seguros na memória coletiva. Jamais as gerações futuras poderão esquecer que, por meio de Brites, o povo teve participação direta na vitória de Aljubarrota.

No romance de Júlia Nery, é ela quem contará a sua versão da História oficial e de sua história de vida ao copista de Fernão Lopes, que fora encarregado por este de encontrar algum testemunho que de fato provasse a existência daquela mulher, dona do que diziam ser um feito extraordinário.

É importante atentar-se para a versão da história contada por Brites. No que se refere à história oficial haverá em sua narração algumas modificações que valem a pena serem analisadas. Embora os acontecimentos históricos narrados pela protagonista (no que se refere ao período histórico em que se deu a Batalha) sigam a linha oficial da História, o que daria talvez a impressão de ser *Crônica de Brites* um romance histórico tradicional, na verdade, há nessa obediência uma espécie de engodo. Havendo, nesse sentido, marcas de ruptura.

Vieira (2002) explica que o romance histórico pós-moderno é todo ele um convite à reflexão historiográfica – o passado histórico passa a constituir não uma fonte de inspiração para um passeio agradável por seus meandros, mas, pelo contrário, um tempo a ser *parodicamente* revisitado (grifos acrescentados).

Dada essa afirmação, poder-se-ia questionar em que sentido a paródia está presente em *Crônica de Brites* de modo a considerar-se o livro um romance histórico pós-moderno, com marcas de ruptura? É válido lembrar que a paródia é um recurso intertextual “cada vez mais presente nas obras contemporâneas”; textos parodísticos aparecem com frequência testemunhando que a arte contemporânea “se compraz num exercício de linguagem onde [esta] se dobra sobre si mesma num jogo de espelhos” (SANT’ANNA, 2001, p. 7). Estando ligada à intertextualidade, a paródia comumente se relaciona com um outro texto, referindo-se, dessa forma, a uma produção que lhe é anterior.

Para Linda Hutcheon (1985, p. 15-16), a paródia transforma, mas não precisa ridicularizar o seu alvo. Apesar desse mecanismo, normalmente, trazer em seu bojo o significado de contracanto, o prefixo “para” também significa “ao longo de”, sugerindo

um acordo e intimidade entre as partes, em vez de contraste. Hutcheon (1985, p. 48) trabalha com a segunda significação, pois esta “alarga o escopo pragmático da paródia de modo útil para as discussões das formas de artes modernas”. Corradin (1998) lembra de Haroldo de Campos, ao afirmar que esse autor segue os mesmos pressupostos de Hutcheon, uma vez que também entende a paródia, inclusive, na sua acepção etimológica de canto paralelo.

Ademais, vale ressaltar outras noções básicas em torno da paródia, importantes para o estudo do romance histórico pós-moderno. A primeira diz respeito “à dessacralização de um determinado modelo que, conhecido e aceito pela sociedade, é iconoclastamente atingido por um novo texto dito paródico” (CORRADIN, 1998, p. 33); nesse sentido, outra noção não menos basilar é a de que, “através desse mecanismo, cria-se um distanciamento em relação à verdade comum e opera-se a liberdade de uma outra verdade”. Na tentativa de descongelar o lugar-comum, “a paródia põe em confronto uma multiplicidade de visões, apresentando o processo de produção do texto” (JOSEF, 1980, p. 54).

Tem-se assim a impressão que o novo romance histórico, no caso de *Crônica de Brites*, assim como já foi observado em *Infantas de Portugal* e em *O segredo perdido*, procura fazer um diálogo paródico, com o passado, num percurso que se quer questionador das verdades oficiais. Uma paródia que não destrói os modelos com os quais dialoga, mas que procura, antes, trazer à tona pelo diálogo intertextual versões à margem, não oficiais e diversas. No desejo de evidenciar “visões múltiplas”, a fim de trazer a lume novos questionamentos em torno das diferentes versões que engendram os fatos históricos, a paródia é um recurso que corresponde aos próprios ensejos do novo romance histórico e da Nova História. Desse modo, a paródia preenche com algo novo conteúdos já saturados. Em última instância, o texto paródico desmistifica todo o sistema sobre o qual a história se apoia, questiona a ideologia, mas não traz respostas e, sim, procura provocar reflexão no leitor.

Ao se atentar à narração de Brites, feita em primeira pessoa, pode-se observar que ela conta a história oficial da Batalha de Aljubarrota, entretanto, em meio aos fatos acrescenta os feitos (não-oficiais) que circulavam à boca pequena, em meio as gentes do povo. Mais especificamente, são acrescentados, à revelia da história oficial, os feitos daquelas que talvez tenham apenas garantido um lugar nas lendas populares, por serem mulheres. Como é o caso de Maria de Sousa, que, segundo contam as lendas,

capitaneando um grupo de mulheres durante a famosa Batalha, teria salvado a vida de D. João de ser morto por Álvaro Gonçalves Sandoval:

D. João caiu do cavalo, ficando ajoelhado diante do inimigo [...]. Fechei os olhos para não ver [...]. Quando os abri, já o castelhano jazia morto ao lado de uma mulher, Maria de Sousa. Reconheci-a quando ela arrancava do corpo do castelhano a partazana com que o derrubara, salvando o rei. (NERY, 2008, p. 189)

A escolha semântica do narrador, que inclui uma pausa com um “quê” de silêncio, é uma escolha tácita mas importantíssima do autor implícito, que deixa revelar uma importante visão de mundo. Brites relata ao copista de Fernão Lopes uma possível história em torno de Maria de Sousa⁵⁰. É interessante notar que o uso dos verbos “fechar” e “abrir” conotam um “breve momento” entre um ato e o outro. Uma pausa que contém um acontecimento extraordinário – “já o castelhano jazia morto ao lado de uma mulher” – uma mulher salva o rei de ser morto por um inimigo castelhano. Fato que Brites vê e não vê, o que pode sugerir certa ambiguidade em torno da “verdade oficial” e a contada por Brites. Na sequência, o copista, que atentamente ouve a padeira, traz para primeiro plano a voz da História, representada por um trecho (em itálico no romance) da *Crônica de El-rei D. João*:

– Uma mulher? Maria de Sousa? Mas não é dela nem desta maneira que falam as vozes da História do ataque sofrido por D. João. El-rei não ficou ajoelhado... *Levantou-se logo el-rei. E quando Álvares Gonçalves levantou a facha para lhe dar com ela, el-rei esperou o golpe e tornou-lha a tirar como o outro lhe fizera. Mas quando lhe quisera outra vez dar, já Álvares Gonçalves jazia morto, por outros ali presentes...* (NERY, 2008, p. 189, grifos da autora)

Brites ao ouvi-lo continua relatando a sua versão:

– Dizem *outros* mas não os nomeiam [...]. Um rei, de joelhos, à mercê de um inimigo, salvo da morte por uma mulher?! Quem se atreveria a contar ter sido uma simples mulher quem livrou os portugueses de ficar órfãos de seu rei? (NERY, 2008, p. 190, grifos da autora)

No entanto, a voz/versão final será do copista que colocará termo à conversa:

⁵⁰ Maria de Sousa é citada no livro de Bertha Leite, *A mulher na história de Portugal* (1940), ao lado de Brites de Almeida e de Joana de Gouveia, como figura igualmente lendária: “a terem existido estas duas mulheres [referindo-se também à Joana de Gouveia] são-nos muito mais simpáticas do que a famosa Brites de Almeida. No entanto convidamos a prudência a deixá-las à margem da História. Todas três [...]” (LEITE, 1940, p. 124). Segundo Bertha, Maria de Sousa é conhecida pela voz do povo por ter salvado a vida de D. João I, como também de ter feito prisioneiros vinte inimigos durante a Batalha de Aljubarrota, além de cuidar dos soldados, dando-lhes de comer e de beber. Em relação à Brites de Almeida, Bertha refere-se a ela como “problemática heroína”, por justamente romper com os padrões estabelecidos ao gênero feminino: “o que nos consta por vários autores que se ocuparam de sua vida (entre os quais Diogo da Costa no “Acto Novo e Curioso da Forneira de Aljubarrota” editado em Lisboa em 1761 na oficina de Francisco Borges de Sousa) é que Brites de Almeida teria sido uma criatura francamente indesejável matando por maldade quando o amor pátrio não desculpava ainda de modo algum as suas outras façanhas” (LEITE, 1940, p. 124).

–Tu própria poderás ter sido enganada pelas nuvens de pó a distância. Mesmo que tivesse acontecido como contas, não me parece razão [crer] que tão grande vitória sobre os castelhanos em Aljubarrota [...] ficou a dever também a uma mulher e à gente miúda. (NERY, 2008, p. 190)

Como se nota, o diálogo entre a Padeira e o copista de Fernão Lopes, faz com que a dúvida e a ambiguidade estejam presentes no discurso de Brites. Mas, por que a fala da personagem é passível de dúvida? A ideologia que ao fim o autor implícito traz para o primeiro plano é bastante importante. Ele não deixa de colocar em evidência uma outra versão para os fatos. Isto porque, é comum que o romance histórico pós-moderno procure problematizar a História “parodicamente”, com um conjunto de verdades ou versões que se digladiam. Há espaço para outras versões possíveis. Há espaço, inclusive, para a reflexão. No entanto, é a “história oficial a versão vencedora sobre múltiplas outras que poderiam ser tomadas em consideração” (VIEIRA, 2002, p. 45).

Cabe salientar que Júlia Nery traz para o espaço de sua narrativa um outro caso de uma mulher que teria participado (indiretamente) da Batalha de Aljubarrota, entretecendo, desse modo, fatos e ficção. Trata-se de Aldonça Vasques⁵¹, uma personagem extremamente determinada, valorosa, que usa o seu corpo com total abnegação: “Eu, Aldonça Vasques [...] fazia a mim mesma o juramento de que viveria para tomar vingança dos castelhanos” (NERY, 2008, p. 130-131). Brites sente grande admiração por essa mulher, que usa uma parte de si para espalhar a peste entre os inimigos da nação. Livre criação ficcional de Júlia Nery, a história de Aldonça serve para endossar a óptica feminista que está presente no romance, a mostrar que muitas mulheres poderiam ter feito parte da vitória de Aljubarrota.

A própria biografia (re)construída de Brites é uma versão à margem das tradicionais histórias em torno da Padeira. Atentando-se para o paradigma histórico, notar-se-á que existe para os portugueses todo um sentido nacionalista envolvendo a sua figura, presente na memória do povo que a tem como verdadeira heroína. Não obstante, para além do sentido nacionalista que sua figura evoca, Júlia Nery logrará para a Brites ficcional um sentido subversivo. Em *Crônica de Brites*, a protagonista terá matado os castelhanos para defender o seu pão e não a nação. Essa premissa é absolutamente transgressora, porque deforma, como é próprio da paródia, a imagem da heroína

⁵¹ O nome de Aldonça Vasques aparece em documentação antiga, como a que consta na Torre do Tombo, acerca de uma mulher que supostamente foi esposa de Pero Coelho, uns dos assassinos de Inês de Castro (In: <http://listsearches.rootsweb.com/th/read/PORTUGAL/2001-10/1002934187>). Outra referência a ela como esposa de Pero Coelho aparece em: <http://josep58.blogspot.com/2008/01/o-baro-de-cocais-iii.html>. A autora apenas fez uso desse nome antigo e comum, mas não se baseou nessa Aldonça histórica para criar a sua personagem.

nacional: “Devia falar-te da minha devoção na luta pela vitória do Mestre e a salvação do reino, e não do meu excessivo amor pela fornada de pão? Mas diz-me: que mais aproveita aos homens? A guerra ou o pão?” (NERY, 2008, p. 202).

Obviamente há nesse novo conteúdo uma atitude paródica, principalmente ao levar-se em consideração que a paródia “mantém aparentemente a essência da forma original, deformando, ou melhor, contrariando o conteúdo do modelo” (CORRADIN, 1998, p. 35). Ao fim, a releitura dessa personagem dessacraliza o seu modelo, oferecendo uma visão de mundo desmistificadora e, ao mesmo tempo, paralela.

Observa-se assim, que Júlia Nery revelará em seu romance histórico uma ideologia, uma visão de mundo, que não rompe com a História oficial, mas que abre caminho para que se veja a História sob outro ângulo. No mínimo os valores tradicionais (como a valorização do herói nacional) são colocados à prova. É nesse sentido que melhor compreende-se o tempo e os fatos, sendo parodicamente revisitados.

Ainda no que se refere à construção da personagem, nota-se alguns pontos importantes em torno de uma óptica feminista, revelada sobretudo pela perspectiva de gênero. Deitando raiz no imaginário popular, o romance de Júlia Nery se beneficia das imprecisões, das lacunas da história oficial: datas, locais de nascimento, ou percurso de vida. Assim a fantasia toma lugar e acrescenta a Brites novos atributos, que a tornam neste século, uma personagem transgressora – como mulher ela não quer sujeitar-se a viver encerrada nos limites que sua condição lhe impõe, por exemplo, ter que desempenhar papéis femininos de que não gostava. Porque Brites percebe que tais papéis a limitavam na construção de sua liberdade:

Quando tive a minha primeira flor de sangue logo fui empurrada para fora da minha meninice. Meu pai proibiu-me os jogos de pau, os banhos de rio e todas as outras brincadeiras com os rapazes; no mesmo dia, minha mãe deu-me uma roca de fiar. (NERY, 2008, p. 41)

Os ritos de passagem são comuns em praticamente todas as sociedades. Geralmente eles estão relacionados com a entrada no mundo adulto. Se, mais contemporaneamente, as festas de 15 anos para as garotas, por exemplo, são um dos rituais mais conhecidos para marcar a entrada delas na puberdade, à época de Brites de Almeida, o fim da infância era marcado pela entrada direta na vida adulta, por meio da menarca. Nesse sentido, ao se pensar no momento histórico da personagem, os ritos de passagem significavam estritamente a apresentação da mulher “adulta” para a sociedade, estando a partir de então pronta para a procriação, assim como para

desempenhar os papéis de gênero mais pertinentes à sua classe social, ditados pela mesma sociedade.

Desse modo, é válido lembrar, pois, que a primeira “flor de sangue” de Brites, ou seja, a primeira menstruação, conhecida como menarca, a lhe desenhar uma nova vida, simbolicamente representa também um ritual de passagem, um rito transformador. Muitos povos indígenas preparam grandes festas para as garotas que estão na idade de menstruar e, naturalmente, terem filhos. Em *Crônica de Brites*, a protagonista vai tomar consciência das limitações de seu gênero ao menstruar pela primeira vez. Ela é proibida pelo pai, dentre outras coisas, de jogar e brincar com os rapazes; ela ganha da mãe uma roca de fiar. Para os seus pais era muito importante fazê-la entender que havia se tornado mulher. Com a mudança “natural”, ela deveria passar a conhecer e a desempenhar os deveres destinados às mulheres. Na verdade, a menarca serve para marcar (biologicamente) o início da idade adulta e definir social e culturalmente, como já foi salientado, os papéis mais adequados para o seu gênero:

Muito eu chorei, assustada por esse desconhecido e novo poder de maldição com que me dotavam os meus primeiros sangues. As mulheres da casa deram-me fitas de linho para os cabelos, mas não poderia usá-las sem antes as tingir [...]; maior desprazer me dava não poder continuar a cruzar espadas e lanças, feitas de ramos, com os rapazes de quem devia doravante acautelarme, no dizer de minha mãe. (NERY, 2008, p. 41-42)

Afora todas essas mudanças comportamentais, o uso de fitas no cabelo, o afastamento dos jogos de espada com os rapazes, ocorre aquela que, para a protagonista, poder-se-ia se dizer uma das mais traumáticas.

Brites conta ter sido uma garotinha muito “curiosa” e “perguntadeira”, “muito amiga de tudo saber”. Dessa forma, deambulando pela taberna de seus pais

fez-se sua educação para a vida, o despertar de [seus] temores, imaginações e sentidos com as conversas que ia ouvindo ou com os conselhos mal amanhados de alguns mestres de ocasião, no pouco tempo que passavam na estalagem. (NERY, 2008, p. 30)

Porém, “quando as intumescências nos peitos começaram a ser visíveis, minha mãe proibiu-me de deambular pelas mesas, permitindo-me apenas servir os homens da Igreja ou os peregrinos velhos” (NERY, 2008, p. 30). Essa é uma das piores proibições sofridas por Brites. Ouvir as histórias contadas pelos mais diversos tipos de gente “soldados, marinheiros, almocreves, cônegos, rufias” (NERY, 2008, p. 29) representava para a personagem fonte de aprendizagem. As proibições impostas pelos pais, a imposição de obrigações de que ela não gostava de cumprir, serviam para despertar em

Brites uma espécie de aversão ao gênero feminino, um desejo de não ser o que esperavam que ela fosse: “queria desaparecer, esconder-me da vista de todos, parecendo-me que só de olhar-me descobririam o segredo de meus novos poderes como mulher, que eu não desejava” (NERY, 2008, p. 41).

Nesse e em outros sentidos, ser mulher não era interessante para Brites, que buscava alimentar, pelas histórias contadas por aqueles homens conhecedores práticos da vida, os seus sonhos de aventuras. Não é por outra razão que as limitações impostas ao gênero feminino, desde cedo, foram motivo de inquietação para ela:

Dizia-me um cônego para eu cultivar a vergonha e o pudor como as virtudes mais próprias do gênero feminino; sobretudo o pudor a que S. Bernardo chamava pedra preciosa dos costumes, luz de alma pura, irmã da continência, guarda da fama, honra da vida, fundamento da virtude, elogio da natureza e divisa da honestidade. Não sabia o que a maior parte daquelas palavras queria dizer [...]. (NERY, 2008, p. 32)

Durante a narrativa, Júlia Nery deixará evidente que sua protagonista não suportava tais limitações, uma vez que essas a impediam de lutar por seu maior ideal: a liberdade. Brites acreditava ser “bem complicado e de pouco proveito ser mulher” e duvidava que os seus “sonhos pudessem caber num corpo feminino”, em que sua “vontade de ser se sentia aprisionada” (NERY, 2008, p. 32).

Brites, aliás, não suportará qualquer espécie de sujeição, nem ao seu gênero, nem ao mais forte que tanto pode ser um homem, quanto um dono que a escraviza, ou um inimigo que ameaça a sua terra, o seu pão, a sua liberdade.

[...] julgando-me submissa, o pretendente faz-se leve [...] com as mãos livres explora-me o corpo, gesto que lhe seria fatal, pois a minha pessoa não suporta as concupiscências masculinas que na mulher exigem sujeição (NERY, 2008, p. 50)

Ela resistirá à paixão que sente pelo tanoeiro Afonso Anes Penedo, porque, dentre vários motivos, ele queria submetê-la à sua ideologia em favor de D. João: “Por minha parte, ganhei naquele momento má vontade ao tanoeiro por me ter obrigado a ser arauto da sua vontade antes eu ter tido tempo de consultar a minha” (NERY, 2008, p. 106).

A busca incessante pela liberdade é o fio condutor dessa narrativa. É por esse desejo que Brites transformará o seu gênero. Nesta busca pela liberdade, em todas as vertentes, consiste também a “transgressão” de Brites, uma mulher nascida nos finais da Idade Média.

É interessante ressaltar que encontra-se, nas páginas de *Crônica de Brites*, um importante diálogo com as teorias de gênero presentes na pós-modernidade. A Brites da autora carrega consigo a marca da ambiguidade de gênero. O fato de não haver registros históricos de seus feitos, ou mesmo de sua biografia, permitiu que fosse dada à personagem uma forma pouco convencional. Brites transita entre o masculino e o feminino conforme a situação se apresente mais favorável a um ou outro gênero, sem que haja alteração em relação ao seu sexo. Temos assim uma personagem que rompe com a ideia de que o ser humano é detentor de uma única identidade.

A pressuposição de identidades fluidas apoia-se nas atuais discussões sócio-antropológicas que entendem o gênero como construção, ao contrário de considerá-lo uma realidade fixa decorrente do sexo biológico. Esses estudos defendem a lógica que o sexo não define o gênero e muito menos a sexualidade. Esmiuçando um pouco mais além, pode-se observar que, ao construir-se como homem ou mulher, Brites produz gênero, o que não garante a ela, por isso mesmo, uma identidade estável. A ideia de um gênero que se realiza, é defendido principalmente por Judith Butler (2003). Para a autora, o gênero é performático, uma vez que é construído, expressado, imposto e subvertido por meio de práticas sociais.

Ao se fazer uma ponte entre a ficção e a realidade, no que tange à questão da performatividade de gênero proposta por Butler, Brites de Almeida remete, além do caso Agnes, cuja história brevemente foi tratada no Capítulo 1 desta tese, para outro relato interessante de transformação de gênero. Trata-se de Amelio Robles, um militar mexicano, que nasceu com o nome de Carmen Amelia Robles Ávila, em três de novembro de 1889 em Xochipala, no México (CANO, 2004). Desde cedo, Robles demonstrou afeição por atividades que, então, eram mais pertinentes ao gênero masculino, como montar e domar cavalos, assim como manejar armas. Nascido marcadamente com genitália feminina, desejou transformar-se em homem, principalmente, movido pelo desejo de ingressar nas lutas em favor da Revolução Mexicana, ocorrida em 1910. Alguns anos mais tarde, por volta já de 1924, passou a ser reconhecido como “o coronel Robles”, vestindo-se sempre com indumentária masculina e demonstrando mais abertamente a sua preferência sexual. Conheceu, em Apipilulco, a Angela Torres que foi sua companheira por cerca de dez anos.

No entanto, há uma diferença profunda entre a personagem ficcional de Júlia Nery e aquela mulher mexicana do início do século XX. Enquanto Brites de Almeida deseja ter uma identidade masculina, a partir de uma espécie de “travestimento

estratégico”, por razões muito práticas: desfrutar as vantagens sociais dos homens sem sofrer as restrições impostas ao gênero feminino, Amelio Robles demonstrou um desejo profundo de “negar sua anatomia sexual de nascimento e masculinizar-se de maneira radical em todos os aspectos de sua vida” (CANO, 2004, p. 118-119). Em Brites, o desejo de ser homem obedece unicamente ao desejo maior da liberdade de ser e de agir por vontade própria.

Temos, por certo, que diante das ideologias que disseminam a noção da fixidez do sistema sexo/gênero, entrevendo-as como algo essencializante e natural, *Crônica de Brites* impõe-se como instrumento crítico. A representação de identidades fluidas e múltiplas⁵² acaba por ser um traço importante na (re)construção da personagem Brites de Almeida. A construção de gênero em Brites é antes de tudo, como já foi afirmado, a construção da liberdade que ela deseja.

Chegou lume à lenha, esperando pela noite dentro que ela de todo ardesse. Preparou então um bom lar para a cozedura, puxando com o rodo as brasas e a borralha até à porta do forno e varrendo a cinza com o vassourão. Quando o lar, rosado, limpo e palpitante de calor, semelhava um ventre, a padeira colocou, uma a uma, as bolas de farinha na pá, penetrando no forno pela boca escancarada, ainda em brasa, levando-as até ao mais profundo do lar e aí as deixa entregues ao calor até ser madrugada, esperando a sua transformação. Assim faz o homem com sua semente em matriz de mulher. (NERY, 2008, p. 11,13)

Narrado em terceira pessoa, mais ou menos 50 anos após a Batalha de Aljubarrota, o excerto retirado do “Prólogo” situa o leitor num cenário em que Brites está exercendo a sua atividade de padeira. Ela está assando pães. No entanto, é por meio de uma linguagem extremamente simbólica que se vai desenhando alguns pontos fundamentais trabalhados no romance: a liberdade de gênero *versus* a passividade que era esperada ao gênero feminino. Há de se observar o vocabulário escolhido e pensado pela autora: lar rosado; palpitante de calor; ventre; boca (do forno); brasa; lar; calor; transformação; homem (semente) e mulher (matriz). O forno é, nesse contexto, a metáfora do corpo – um corpo de mulher – um corpo que se esperava pelas normas sociais, passivo: “Tenho maior crença no destino. O meu estava traçado no meu corpo” (NERY, 2008, p. 35), revela a protagonista de *Crônica de Brites*. Já nesse início de romance, fica claro que é contra essa passividade feminina que ela vai se impor:

⁵² Stuart Hall (2006) ao discutir a questão dos sujeitos na pós-modernidade, conceitua-os em termos de identidades abertas, contraditórias, inacabadas e fragmentadas. Para esse autor, a identidade é “formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 2006, p. 13).

“Encardida pelas cinzas de muitos anos sobre a pele, cheirando a fumo e lenha ardida, teria de apagar de si essas marcas de quem agora era” (NERY, 2008, p. 12).

Ao sentir-se ameaçada com a notícia de que viria, depois de tanto tempo, alguém do reino procurá-la, a fim de que fosse registrada a sua história para as gerações futuras, Brites deseja trazer para o seu presente algo que no passado lhe deu coragem para amear experiências diversas. Na realidade, ao passar por um rito sagrado que remete à transubstanciação, ao ato de transformar pão em carne e vinho em sangue, Brites consegue trazer de volta algo há muito tempo submerso:

Com farinha do mais puro trigo e sem nenhum fermento preparou massa para uma hóstia. Tomou-a das suas próprias mãos para a boca, engolindo-a sem a tocar com os dentes, espiando todas as sombras aumentadas pela luz que entrava pelas frinchas da porta e do janelo [...]. Engolida a hóstia deu três passos para a frente, três passos para o lado da mão que traça a cruz sobre o pão em massa e achou-se sobre a grande laje. Tão pesada quanto fracas eram as suas forças, resistia a ser movida [...] foi retirando de lá, embrulhadas em muitos panos e numa pele de cabra, as vestes do Almeida, a espada e a adaga. Há tanto anos escondido sob a grande laje da casa do forno, manietado pelos novos sentimentos e emoções de Brites, a padeira, conseguiria o Almeida ressuscitar nela e voltar a livrá-la de todos os males que os outros armavam contra si? (NERY, 2008, p. 11-13)

Ao fazer para si uma hóstia, a personagem consegue “corporificar” o gênero masculino, transformar-se neste outro gênero. A simbologia do ritual e das vestes masculinas (roupas, espada, adaga) marca essa transformação. Desse modo, depreende-se que a autora está trabalhando com uma figura que é ambigua em relação ao seu gênero, o que vem a desestabilizar a teoria de que o ser humano é detentor de uma identidade naturalmente fixa e imutável.

O primeiro estímulo para a transformação de gênero, segundo Brites teriam sido as histórias de donzelas guerreiras que ouvira dos hóspedes da taberna, ainda em sua meninice, tendo uma que mais lhe chamara a atenção, a da *Afilhada de Santo Antônio*. Brites identificava-se com aquela donzela vestida de soldado: “Tão perfeitamente disfarçada que até a rainha de tão belo jovem se enamorara” (NERY, 2008, p. 33). Gostava de recontar esta e outras histórias muitas vezes, “ornamentando com muitos pormenores as suas pelejas e artes da dissimulação”, omitindo os finais de que não gostava:

O casamento e a sujeição ao rei ou a um companheiro de armas, a revelação da sua condição feminina para se livrar do amor de outra mulher; ou o inevitável regresso ao seu destino de pagadora do pecado original, por morte no parto. (NERY, 2008, p. 35)

Inicialmente chamou-se a atenção para o fato dessas histórias marcarem a vida da personagem. Mais tarde, quando Brites atingir a idade adulta, ela se sentirá fortalecida para traçar um novo caminho em sua jornada de aventuras. Passará então a adotar o nome de Almeida, cortará o cabelo, usará roupas masculinas e levará consigo a espada e a adaga, instrumentos mais propícios para os que vão às pelejas.

A imagem da mulher que corta os cabelos, veste-se como homem, cinge os seios, pega em armas e vai à guerra, há muito tempo se presentifica nas páginas da ficção e da história. Walnice Nogueira Galvão (1998), lembra que a donzela guerreira existiu em diferentes culturas e tempos históricos, por isso, exemplos dessa heroína podem ser encontrados tanto na realidade como na literatura, por meio de personagens como Joana D'Arc (1412-1431), a Rainha Ginga (1582-1663) ou Diadorim, de *Grande Sertão: Veredas*. Em *Crônica de Brites*, o tema é duplamente resgatado. Brites de Almeida alimentou-se na infância das histórias das donzelas guerreiras e, já na vida adulta, ela mesma poderá deixar-se encarnar por esse mito:

A donzela-guerreira, para sempre triunfante como Palas Atena ou na forma agônica mais usual como Joana D'Arc, deve ser distinguida dentre outras mulheres de configurações peculiares. Ela não se confunde com a feiticeira, a freira, a hierodula, a hetaira, a prostituta e a meretriz, que todavia com ela compartilham o furtar-se ao destino padronizado de seu sexo, o de esposa e mãe. (GALVÃO, 1998, p. 32)

Justamente o que chama a atenção em *Crônica de Brites* é o fato de que ao se transformar em homem, isso também não será definitivo. Quando representar a sua face feminina, voltará a ser Brites, usará vestido, soltará as faixas que escondem os seios. A pá do forno será o seu instrumento de trabalho, quando se tornar dona de uma padaria. Como se nota, as indumentárias, somadas aos instrumentos de batalha ou de trabalho, marcam e distinguem o feminino e o masculino.

Como foi explicado, hoje se sabe que as identidades são fluidas. Para Baumann (2005) a noção de identidade fixa dá lugar à mobilidade identitária, presente na pós-modernidade. É nesse sentido que a autora trabalha a sua personagem. O momento em que Brites concretiza essa transformação pode ser localizado no capítulo da *Crônica de Brites*, intitulado “Como nasceu em mim o Almeida”, cuja narração é inteiramente em primeira pessoa. A essa altura, Brites já encontrou a pessoa do reino que a procurava, o copista de Fernão Lopes. Mas, para Brites, ele é apenas um jovem precisando de ajuda, nada mais.

Deixado sozinho, à mercê do frio e da noite, em uma floresta, nas imediações de Aljubarrota, após ter sido vítima de uma emboscada, o copista de Fernão Lopes é acolhido por Brites, que lhe dá alimento e o protege do frio. A padeira passará a noite ao lado dele, fazendo-o confidente de seus segredos:

preciso de romper a escuridão espessa em que minha alma foi aprisionada, desde que [...] os meus segredos a enredaram no medo. [...] Senti que tinha que revelá-los, falar deles para os compreender. (NERY, 2008, p. 25)

A ele Brites contará toda a história de sua vida. Ela fará um percurso interior; buscará nas complicadas redes da memória as lembranças mais desbotadas pelo tempo.

É possível estabelecer, nesse âmbito, uma relação capital entre narração e memória. Interessante ressaltar ainda que toda rememoração envolve escolha e seleção de fatos. Brites escolhe contar ao copista de Fernão Lopes uma possível história em torno de sua vida. É essa seleção que cabe ser analisada, o que será dito e a maneira como irá contá-la.

A historiadora Ecléa Bosi em *Memória & sociedade: lembrança de velhos*, livro que trata da memória social, ancorado na velhice, afirma que “na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado” (2009, p.55). Brites faz sua rememoração, já a certa altura de sua vida, na velhice. Ela volta ao passado “refazendo-o” à luz do presente, pois

a lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas idéias, nossos juízos de realidade e de valor. (BOSI, 2009, p. 55)

A personagem, portanto, mostra ao copista aquilo que visualiza através de sua memória e, assim, transmite o seu passado a quem a escuta. Brites de Almeida expõe as suas experiências e, a partir delas, a narrativa (a crônica) é traçada. Ela (re)cria toda uma época que só poderia ser atingida pela memória. Trata-se, pois, de um discurso baseado na memória e em sua (re)composição, como é possível se observar no excerto a seguir, momento em que Brites rememora a ocasião em que viu uma menina de olhos tristes, casada com um rei, sem palavra de escolha, sem vontade ou opção. Segundo a óptica feminista, subliminarmente presente nas entrelinhas do excerto, apenas obedece Beatriz ao seu destino de ser mais uma peça no difícil jogo do poder:

A curiosidade atraía-me para as vizinhanças da casa que o rei de Castela mandara construir para si; vi uma liteira a caminho, cercada de cavaleiros, pelo que me escondi a tempo de não ser apanhada; a alguma distância da casa

a liteira parou e alguém saiu. Pela maneira de andar e os gestos parecia uma criança, uma menina; era Dona Beatriz, filha de D. Fernando, casada com D. Juan de Castela. Era Maio, quando o sangue novo atíça, também o dos homens muito maduros, como o era seu esposo. Adivinhei tristeza nos olhos que não se deixavam ver, nos gestos, nos passos de Beatriz ao entrar de novo na liteira a caminho de sua casa cercada de muros de pedra, no meio dos exércitos do marido, disposto a possuir pelas armas aquela terra de onde a fatalidade de nascer mulher, para servir alianças de reis ou suas cobiças, a levava como desterrada a terra inimiga. (NERY, 2008, p. 138)

É por essa narração, em que se deixa perpassar um olhar crítico e agudo em torno de um universo em que não há poder de escolha, que o copista de Fernão Lopes se deixará envolver.

Preso pela noite e por aquela estranha que o agasalha e lhe oferece pão e vinho, o mancebo se alimentará de suas palavras. Afirmou-se a pouco que era importante observar o que a protagonista escolheria contar. Ao iniciar a sua narração ao copista, Brites lhe chamará a atenção para aquilo que era o seu maior segredo: “enquanto fui de pouca idade, o cabelo crespo, o corpo entroncado, os modos desajeitados, não deixavam distinguir de mim o masculino do feminino” (NERY, 2008, p.31). Logo, a sua escolha revela-se uma questão de gênero.

A protagonista de *Crônica de Brites* passará por uma transformação dentro de um ambiente sobretudo onírico que a fará conjugar em si o feminino e o masculino. Semelhantemente, esse fato traz à tona a história de uma personagem constante em um dos livros mais interessantes de Virginia Woolf – *Orlando: uma biografia*, de 1928. Orlando, personagem que desde o início da narrativa é apresentado como uma figura (masculina) andrógina, com fortes traços femininos, a certa altura dos acontecimentos, após sete dias de sono, desperta não mais como homem, mas como mulher. Esse período extremamente simbólico⁵³ indica uma nova fase para Orlando, que toma consciência ou “desperta” para algo que fora edificado ao longo de sua vida: o gênero feminino, construído dia após dia em meio a experiência de ser “homem”⁵⁴.

Em *Crônica de Brites*, depois ter vencido dois marinheiros num jogo de pau e de ter “bebido o canjirão de vinho que deles ganhara, sem paragem para arroto ou respiração funda, como faz um homem”, Brites de Almeida talvez “entorpecida” sob

⁵³ Conforme esclarece Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2007, p. 826): “o sete corresponde aos sete dias da semana, aos sete planetas, aos sete graus da perfeição [...]. O sete indica o sentido de uma mudança depois de um ciclo concluído e de uma renovação positiva”.

⁵⁴ É interessante notar que o tema da liberdade, assim como ocorre em *Crônica de Brites*, é o fio condutor deste livro de Virginia Woolf. Orlando desejava ser o que realmente era e conquistar o seu espaço na sociedade sem censuras e preconceitos. (PRINCHATTI, 2009)

efeito da bebida, sai para a “beira-rio” com o intuito de lavar-se (NERY, 2008, p. 45). Deixa-se, então, mergulhar na escuridão de uma noite nevoenta e acha-se perto de uma mandrágora. Acreditando ter ela poderes especiais, arranca-a da terra com suas raízes, metendo-a em seus vestidos, perto do coração. Então, em pouco tempo, a lua mostrar-se-á cheia:

Mergulhei na escuridão daquela noite nevoenta. Encostada a uns ramos, senti rente à parte da perna, ainda desprotegida dos panos da saia, um qualquer estremecimento vegetal. À luz hesitante de uns galhos a que deitara lume, fiz o reconhecimento do lugar e achei-me junto da árvore, onde, diziam os antigos, se faziam os enforcamentos [...]. Quanto àquilo que me chamará a atenção pelo toque na perna, tive a sensação de lhe palpar uma raiz tuberosa e bifurcada, semelhando um corpo; encontrara, ou melhor, me encontrara a mim uma mandrágora. [...] Sentido-me afortunada, resolvi colher da terra aquela raiz [...]. As nuvens negras juntavam-se numa só, empurradas pelo vento. Sobre a minha cabeça tinha como que dois céus: um, ameaçador de negrume e tempestade; outro liberto de nuvens, já pouco encobertas, promotor de estrelas e de lua. (NERY, 2008, p. 46)

Há nesse trecho toda uma descrição de um espaço que representa, além de uma atmosfera de sonho, um lugar sagrado. Mircea Eliade (2008, p.26) afirma que “nada pode começar, nada se pode fazer sem uma orientação prévia – e toda orientação implica a aquisição de um ponto fixo”. Como se observa, claramente o autor está falando de um local incomum, de um ponto especial, “fixo”, onde a realidade pode ser transformada. Nos excertos em questão, trata-se principalmente da beira-rio, onde Brites “lavou-se”, o que sugere “meio de purificação”, conforme indica Chevalier & Gheerbrant (2007); e do local onde Brites encontrou uma mandrágora, planta hermafrodita que, segundo as crenças populares, nasce do esperma de um enforcado e é conhecida pela capacidade de trazer sorte, fecundidade e riqueza (LEXICON, 1994, p. 133). Esses espaços, em que se desenham “como que dois céus: um ameaçador de negrume e tempestade; outro liberto de nuvens, promotor de estrelas e de lua”, são afortunados e responsáveis pela transformação de gênero, pela performance que ocorrerá em Brites.

Veja-se o momento em que isso efetivamente ocorre:

Afastara-me muito de casa [...] ia pisar a Lua espelhada no rio, cheia, fremente ao sopro da aragem, à mercê do peso dos meus pés. A minha vontade era calcá-la, mas um impulso que não sei explicar fez-me recuar, esperando que uma nuvem de novo a encobrisse ou um vento repentino a fizesse estremecer até o desvanecimento. (NERY, 2008, p. 46-47)

Brites sente raiva da lua, deseja calcá-la com os pés. Parece que isso corresponde a um desejo de completude, o que remete a análise à questão do fenômeno erótico.

Numa explicação rasa, poder-se-ia lembrar que Eros é o deus grego do amor, que encerra o desejo de conexão, de união entre as espécies vivas, entre a vida e a morte e a conexão com o cosmo (ou com Deus, para os religiosos), que produziria sensações fugazes, mas intensas, de completude e de totalidade. Platão, em *O banquete*, por meio de Aristófanes e de sua descrição dos seres andróginos, expressa a noção do impulso erótico como busca de conexão e (re)união. Os andróginos eram seres redondos e completos, que despertam a ira dos deuses por sua força e completude, dividindo-os em duas partes. Após a divisão, os novos seres, mutilados e incompletos, passaram a procurar suas metades correspondentes. Quando se encontraram, abraçaram-se e se entrelaçaram num imenso desejo de novamente se unirem para sempre. E daí se originou Eros, o impulso para recompor a antiga natureza e restaurar a antiga perfeição.

A lua (cheia), cuja imagem é recorrente em alguns trechos do romance, é completa e redonda como os seres originais de Aristófanes. Encontra-se em Brites a ideia de incompletude, pois o seu reflexo na água mostrava-lhe um corpo que não era o seu, mas um corpo masculino, sugerido pela imagem de um seixo do rio, com que ela deseja se unir.

Resignada a esperar, os meus olhos a procuraram na água, mas não vi então a redondura da Lua, sim a imagem alongada de um corpo. Fazia os mesmos movimentos que eu, mas não reconhecia nele a minha sombra nas poldras do rio nem o meu reflexo na água, pois que tinha essa imagem um membro viril. Talvez por efeito de algum seixo do rio que lhe imitava a forma, pensei eu [...]. Disse alto o meu nome, Brites de Almeida, como se nomeando a imagem, a exorcizasse a retomar a minha forma. O eco apenas me devolveia Almeida, Almeida, Almeida. (NERY, 2008, p. 46-47)

Depois, ao chegar à estalagem de seus pais, acha uma trouxa contendo umas calças, um saio, umas faixas de linho e um manto, além de uma espada e uma adaga, talvez esquecida por algum hóspede:

Tudo acontecia de maneira perfeita [...]. Do rio me chamavam. Voltei às poldras. Aí me desnudei. Com a adaga cortei os meus cabelos. Com as faixas de linho apertei aos seios. Vesti as calças, o saio, o manto. Esperei até a Lua trazer à água a imagem, vista antes, de um homem fazendo os mesmos movimentos que eu. Sobre ele me deitei, tão perfeitamente unidos que não havia rasto de suas formas [...]. Homem me sente o meu coração. (NERY, 2008, p. 47)

Houve, simbolicamente, a transformação de gênero. Brites, vestida de homem, assume uma outra identidade responsável por lhe atribuir, pelo menos, visualmente, características masculinas. Em contato com a “mandrágora”, planta cujas raízes deveriam ser colhidas em noite de lua cheia, Brites adota, a partir de então, um novo

gênero, passando a atuar sob este novo paradigma. Seus atos, suas roupas, seus modos, suas palavras, tudo nela remeterá ao masculino. Ao fim, a transformação da personagem assume a mesma configuração do mito da donzela guerreira: “ela corta os cabelos, enverga trajes masculinos, abdica das fraquezas femininas [...], cinge os seios e as ancas, trata seus ferimentos em segredo, assim como se banha escondida” (GALVÃO, 1998, p. 12). Exceto pelo único fato de a protagonista de *Crônica de Brites* não assumir, definitivamente, como era de se esperar, esse gênero.

A marca da personagem pós-moderna de Júlia Nery, sem dúvida alguma, será a ambiguidade. Transitando entre Brites e o Almeida, entre o feminino e o masculino, ela estará sempre construindo e reconstruindo a sua identidade. O ato de “desenterrar as vestes do Almeida” e por meio da hóstia, “ressuscitá-lo” corporificando-o, como examinou-se anteriormente, oferece um bom exemplo para, juntamente ao da “mandrágora”, endossar essa constante reconstrução.

A performance que Brites assim realiza remete à capacidade de agenciamento, presente nas teorias contemporâneas de gênero e constante, como pode-se claramente averiguar, em *Crônica de Brites*.

Dessa forma, a ficção se faz por um veio perturbador, ao dar margem para amplas possibilidades de entendimento e interpretação. Como a própria pós-modernidade da qual é fruto e consequência, *Crônica de Brites* é um romance histórico de ruptura, ao evidenciar a ambiguidade de gênero, por meio da construção paródica de Brites de Almeida. A personagem ficcional de Júlia Nery não é definitivamente nada. Ela é tudo o que é possível para sê-la: dona de um forno, padeira, mulher/homem de muitas aventuras, habilidoso soldado, perspicaz ser. É assim que a autora desconstrói a personagem oficial e, parodicamente, cria a sua Brites.

A ambiguidade seguirá Brites por toda a parte, por toda a sua vida. Fora assim com Orlando, que até afirmar: “Dou graças a Deus por ser mulher!” (WOOLF, 2007, p. 114) viveu por muito tempo a ambiguidade de ser:

Dir-se-ia aqui, dada uma certa ambiguidade dos termos em que se exprimia, que censurava por igual ambos os sexos, como se não pertencesse a nenhum; e, de facto parecia, por enquanto, vacilar ainda; era homem; era mulher; conhecia os segredos, partilhava as fraquezas de ambos. Era um estado de espírito sobremaneira estonteante e confuso. (WOOLF, 2007, p. 113)

Em relação a Brites, a ambiguidade estará presente mesmo em torno daquele vil e sublime sentimento, cantado por poetas de todos os tempos e passível a qualquer ser

humano: o amor. Com Brites não poderia ser diferente. Ela, vestida na pele do Almeida, também sofrerá as dores de ter vivido um amor, que existiu mais profundamente por meio do olhar e dos sentidos, sem meios para a realização. Um amor que não se revelou, deixando para trás de si rastros de dúvida: “Ele [referindo-se a Afonso Anes Penedo, por quem veio a se apaixonar] só via de mim o Almeida, embora o coração não confiasse no que via e o mandasse procurar em mim a pessoa” (NERY, 2008, p. 112).

Observa-se assim que a questão da performance em *Crônica de Brites* é patente, ao revelar-se “numa dinâmica muito mais complexa, com a conjugação de inúmeros fatores — muitos deles abstratos — impossibilitando a determinação e o controle de fronteiras” (BENTO, 2007, p. 27). Com isso, torna-se fundamental compreender que as fronteiras dos gêneros são definidas pela complexa rede de convenções sociais, determinadas, historicamente, como opções individuais. Isto porque, mesmo Brites tendo construído o seu corpo, qual seja, a sua identidade como homem, os seus afetos continuavam os de antes, como mulher, o que sugere a impossibilidade de uma separação brusca entre as esferas do masculino e do feminino. Talvez seja preferível pensar, desse modo, numa situação em *trânsito* e com via de mão dupla, instável, e jamais única e permanente.

No final das contas nota-se que *Crônica de Brites* dá margem para novas possibilidades de se compreender as questões de gênero, embora sua autora, por meio de rica simbologia, sempre deixe marcas instáveis, tirando qualquer possibilidade de reconfortante paragem em porto seguro.

3.4 2 A última ciranda.

Por meio do estudo empreendido em *Crônica de Brites*, pode-se compreender que Júlia Nery, ao reconstruir a história da Padeira de Aljubarrota, acabou por compor um romance um tanto perturbador, principalmente levando-se em consideração os discursos que todos os dias procuram engendrar os sujeitos em realidades imutáveis, que propagam a noção de que “somos naturalmente assim”, perpetuando hierarquias de opressão, tabus e preconceitos. A possibilidade de se ler um livro que traz à tona a ideia de identidades fluidas, multifacetadas, é no mínimo transgressora. Esse objetivo está ligado aos propósitos do romance histórico pós-moderno de questionamento da “verdade”. Ao se questionar a verdade histórica, uma versão oficial dos fatos, está se questionando também as verdades oficiais – por exemplo, as que ditam normas e padrões de conduta.

A paródia, recurso intertextual presente nesse tipo de romance e, em *Crônica de Brites*, subverte a história oficial – esse mecanismo pode ser verificado, sobretudo, nos acréscimos feitos em torno dos fatos históricos. Ao acrescentar os feitos de mulheres que ficaram de fora das páginas oficiais, ao dar ouvidos às histórias contadas pelas gentes do povo, ao corporificar o desejo de liberdade em uma mulher, dona de si e de seus atos, ao fazê-la uma donzela guerreira, para além da passividade que lhe era esperada, a autora revisita parodicamente a História de Portugal.

A percepção de certezas abaláveis, de incoerência, de possibilidades multifacetadas, de realidades múltiplas são características da pós-modernidade e estão presentes em *Crônica de Brites*. Ao mesmo tempo, essas características se particularizam e se singularizam no romance. A autora habilmente tece sua ficção de modo a deixar entrever uma crítica perspicaz e inteligente em torno das desigualdades de gênero, tratando, com tato e propriedade, a questão da liberdade como algo fundamental, ainda mais para aquelas, que, por convenções meramente sociais, considerariam isso um sonho distante. A protagonista de Júlia Nery lutou para tê-la a qualquer custo, mesmo que para isso tivesse que abrir mão de seu gênero.

É desse modo que se observa uma personagem popular, parodicamente, a transformar-se numa personagem de ruptura. Tal qual um Orlando de Virginia Woolf⁵⁵,

⁵⁵ Embora seja notório que à época de *Orlando: uma biografia*, a distinção entre sexo e gênero ainda não havia sido articulada pelas feministas, tem-se nesse romance de Virginia Woolf um caráter precursor, que antecipa por meio do veio literário a distinção teórica elaborada mais tarde por teóricas como Judith Butler e Gayle Rubin, conforme

ela não representa uma postura tradicional, conservadora de gênero. Ao resgatar do passado o Almeida, pelo discurso da memória, sua identidade continua em construção.

A pergunta é por que Brites foi construída assim? Brites desejava com todas as suas forças a liberdade de pensar, de ser, de agir, desejava uma vida de aventuras que não cabia num corpo de mulher. Ainda mais levando-se em conta um contexto de Idade Média. É por isso que ela assume uma identidade outra, a masculina, pois num corpo de homem poderia viver os seus sonhos de liberdade. Por esse sonho Brites lutará com todas as suas forças.

O desejo de liberdade é o grande fio condutor de *Crônica de Brites*.

Todo ritual serve para atualizar um mito. No caso de Brites, os rituais rememorados têm importância capital no romance. Enquanto o ritual da menarca impõe à protagonista todas as normas e condutas destinadas ao gênero feminino, marcando a fixidez e a imutabilidade de gênero, os outros rituais expostos no romance servem de contraponto. Como o da transubstanciação, ou do espaço sagrado revelado no contato dela com a mandrágora. Esses servem para a atualização de uma experiência sediciosa. No espaço literário eles simbolicamente permitem a corporificação de outro gênero, a performatividade propriamente dita. Ao mesmo tempo, a narração desses ritos acaba por atualizar também essa noção perturbadora.

Não há dúvidas de que a produção literária de Júlia Nery é uma grande contribuição para a literatura de autoria feminina. A análise de *Crônica de Brites* esboçada neste trabalho é apenas outro exemplo de como a autora se relaciona com muita intimidade com a óptica feminista, trazendo para as páginas ficcionais todo um posicionamento ideológico em favor de relações mais igualitárias de gênero.

E, no entanto, o final do romance confirma o pensamento de que todo esse engajamento está em construção. A história de Brites termina em aberto. O copista de Fernão Lopes não sabe se adormecido sonhou com a Padeira a lhe contar suas histórias ou se realmente esteve com ela. Ao acordar tem dúvidas se de fato tudo aquilo que se passou na noite anterior fora real. Poderia contar a Fernão Lopes o que ouvira? “Ouvira ou sonhara?”. *Sem escrituras vestidas de fé nem testemunhos de vivos*, Fernão Lopes não escreveria a história da Padeira. Por hora, nas últimas páginas de sua *Crônica...*, Brites se esvai. Desaparece deixando um rastro de ambiguidade, recusando assumir uma

única identidade, desejando ser uma possibilidade transgressora em meio ao discurso ficcional.

CAPÍTULO 4 – DESEJOS POSSÍVEIS, LIBEDADE E AUTONOMIA DE SER: CAMINHOS SUBLIMINARES NA OBRA DE JÚLIA NERY.

Ela é uma mulher que goza, celestial sublime (...). Atravessou a história, foi queimada viva, acusada, desceu ao fundo dos infernos e já não teme nada. Retorna inteira, maior, mais larga, absolutamente poderosa. Elogio ao pecado, Bruna Lombardi.

As análises das personagens reunidas neste trabalho foram adjuvantes para que fosse possível estabelecer características importantes, senão fundamentais, para a compreensão da obra de Júlia Nery. Talvez seja essa a mais respeitável contribuição que esta tese reserve à crítica literária contemporânea, pois, ainda não foi associado o nome da autora aos estudos feministas, ou a qualquer outro partidário das teorias de gênero.

Certamente, Júlia Nery não pode ser considerada, exclusivamente, uma autora feminista propriamente dita, pelo menos não no sentido mais *stricto* dessa palavra, que expresse, por exemplo, um engajamento profundo com as causas das mulheres. Mas, o que ficou claro, durante o processo de pesquisa e estudo de seus livros, pelo menos aqueles, a maioria, que trazia para primeiro plano, personagens femininas “protagonistas”, é que havia uma vontade da autora de criar ou recriar mulheres ativas, sujeitas de suas ações, cujos sonhos, desejos e vontades expressavam uma luta constante para se impor em meio a contextos masculinizantes ou patriarcais.

A intenção da autora de construir personagens femininas que rompem, ou em outras palavras, que lutam para romper, com as amarras impostas ao gênero feminino, já representa uma espécie de engajamento subliminar, não expressamente colocado, mas tacitamente presente, entrecortando os fios das narrativas e dos enredos. Essa atitude (evidentemente ideológica) por si só, já representa, portanto, uma transgressão e um desejo de irromper duplamente com a tradição herdada. Isto porque, o conjunto de suas personagens infringe a forma tradicional de se falar das mulheres e, ao mesmo tempo, desfaz a forma (secular) de construir os velhos paradigmas de gênero. A sua contribuição, nesse sentido, abarca uma vontade que não é apenas literária ou estética, mas também política.

Por essas razões, não há dúvida que Júlia Nery pode ser considerada uma autora portuguesa que escreve textos a refletirem em torno das condições das mulheres, tanto no passado, quanto no presente. Nesse sentido, a sua produção contém problemáticas

inerentes à agenda feminista. Na melhor das hipóteses, mais adequadamente classificada, pode-se sugerir que a sua obra seja entendida como pertencente à literatura (portuguesa) de autoria feminina de teor feminista.

De qualquer forma, o que Júlia Nery produz está muito em consonância à premissa de que, após a Revolução dos Cravos, em Portugal, a representação das mulheres na literatura assumiu novos contornos, sendo apresentadas como seres reais, muito menos idealizados (NAVARRO, 2008), principalmente no que se refere às obras escritas por mulheres. Desse modo, foi possível encontrar na produção escolhida para análise, ao invés da habitual objetificação e dos estereótipos que marcavam a tradição literária, quando se tratava de representar o gênero feminino, um repertório consubstancial de personagens que procuram se impor como mulheres-sujeito, que fazem a história, que não aceitam os papéis submissos que outrora as mantinham secularmente amarradas no lado inferior das estruturas assimétricas de poder, que ainda relutam em existir.

A fim de evidenciar a forma transgressora com que a autora tratou a construção de suas personagens femininas, foi fundamental considerar e alocar o interesse maior de pesquisa nas formas como Júlia Nery lidava com questões que permeavam a vida das mulheres, seus desejos, sonhos, lutas, dramas, desgostos, desventuras e suas conquistas, levando em consideração a influência dos contextos históricos das quais faziam parte, ora com personagens ficcionais, ora com personagens históricas. Chegou-se, portanto, à conclusão de que para a autora, os acontecimentos da História, cuidadosamente encenados na narrativa, ainda que sejam pano de fundo dos acontecimentos centrais da diegese, sem dúvida alguma, confluem para as ações e comportamentos das personagens.

O comparativo estabelecido entre Maria Menina, cuja experiência de vida era o período da ditadura salazarista, e sua neta, Leonor, que já respirava tempos de maior liberdade, mesmo vivendo os paradoxismos da sociedade francesa da década de 60, ainda extremamente conservadora, e dos acontecimentos do maio de 68, revelou a ruptura dos padrões de gênero presentes, principalmente, na primeira personagem. Da mesma forma, o paralelo estabelecido entre Maria Menina e Marinela, demonstrou atitudes transgressoras em ambas as personagens, com algumas reservas no que se refere a Marinela. Essa personagem, pertencente ao romance *Valéria, Valéria*, viveu a realidade de um casamento pouco prazeroso e entediante, no entanto, dado o contexto histórico da década de 70, em Portugal, passível de lutas, passeatas e reivindicações

libertárias frente à ditadura e suas diversas formas de repressão, encontrou formas de manobrar o totalitarismo de um sistema de poder deveras opressor de gênero e de classe social, ao lutar juntamente com outras vozes, a favor do direito ao divórcio. No entanto, Marinela, letrada e burguesa, embora sabedora das teorias marxistas e feministas que poderiam engendrar as suas ações, acaba por desistir da possibilidade de vir a ser uma mulher liberta, preferindo voltar à antiga condição. A sua escolha pode ser contestada por quem considere a sua atitude equivocada. Talvez, de fato, Marinela devesse aproveitar os ares de liberdade para seguir a sua vida longe de quem representava a opressão: o seu marido. Contudo, o fato é que Marinela escolheu ficar com João Afonso. No romance fica muito claro que ela teve direito a essa escolha. Isso marca uma diferença fundamental em relação a Maria Menina.

Já a protagonista de *Pouca terra...pouca terra*, analfabeta e aldeã, embora desejasse viver um dia longe das amarras do matrimônio, ficou livre, não por escolha, mas por um evento casual: a morte do marido. Há ainda, na construção de Maria Menina, uma sutil diferença em relação a Marinela, que deve ser salientada. Sem meios de conhecer Beauvoir, *O segundo sexo*, ou qualquer espécie de feminismo de cunho teórico, após a morte de Joaquim Manco, Maria Menina reúne em si forças para mudar o quadro de sua submissão, na prática: toma as rédeas de sua vida e segue em busca de seus sonhos.

No fim das contas, Marinela conheceu a teoria e Maria Menina viveu a prática. Conclusão disso? Como disse Cora Coralina em algum de seus poemas: “na prática a teoria é outra” (2001, p.174). É possível que as palavras da poeta brasileira ajudem a entender a mensagem subliminar de Júlia Nery, que não deixa de sugerir um certo ceticismo na crença, aquando da criação dessas personagens, há quase trinta anos, da capacidade real de uma mulher livrar-se dos supostos mitos que a acompanham. Quem sabe, por isso, em decorrência da necessidade de se livrarem do peso das tradições patriarcais, há nas personagens *neryanas* a conscientização da importância de buscarem suas identidades, além da autonomia de seus atos, a fim de trilhar o difícil caminho da emancipação.

As personagens dos livros que se seguiram a *Pouca terra...pouca terra* e *Valéria*, *Valéria*, sejam elas: Maria Luísa, de *www.morte.com* ou Inês, de *Aquário na gaiola*, as quatro infantas de *Infantas de Portugal*, Beatriz Antônia de *O segredo perdido* ou, finalmente, Brites de Almeida, de *Crônica de Brites*, procuraram de alguma forma ficar às margens e se livraram do jugo da opressão. Nos primeiros dois casos,

Maria Menina e Marinela, a opressão se fazia sentir na figura do marido; no caso de Maria Luísa, pelo irmão-tutor. Em *Infantas de Portugal*: nas responsabilidades de Estado, na vontade dos soberanos (reis/ herdeiros do trono) na voz das freiras; para Beatriz Antônia, nos pais, no peso de uma vocação imposta; para a contemporânea Inês, nas amarras do mito da beleza. Para Brites, a opressão localizava-se exatamente em seu gênero, por ser uma mulher, por isso, ela não teve dúvida, trocou de gênero, mas não definitivamente. Duas personagens apenas, Inês e Brites, respectivamente presentes nos romances de 2008, os mais atuais, encontraram de fato a sua autonomia, mesmo em um mundo ainda regido por leis e regras masculinizadas.

Nas narrativas ficcionais, as marcas de ruptura foram notadas principalmente por meio dos estudos de gênero, levando-se em consideração os paradigmas sociais estabelecidos como ideais para as mulheres. No que se refere mais propriamente à produção de caráter histórico, em relação à autora, como característica de sua produção, observou-se a tessitura de romances que seguem as diretrizes do novo romance histórico, em consonância com os modelos introduzidos pela Nova História, procurando reformular as tão mitigadas histórias existentes em torno das mulheres, sejam elas da nobreza, porque cobertas de estereótipos e adjetivos da melhor ou da pior qualidade, ou mesmo, das anônimas pertencentes às castas inferiores da sociedade. Se o papel da Nova História hoje é o de empreender um resgate mais fidedigno de suas histórias/biografias, Julia Nery conhece esses pressupostos e a sua narrativa histórica segue o mesmo caminho. A sua produção histórica alinha-se ao novo romance histórico ao resgatar de forma transgressora, por meio, inclusive, da paródia, a biografia de mulheres da nobreza, infantas cujos destinos eram desenhados ao sabor dos interesses e das ambições de altos e dignos homens: reis, conselheiros, tutores ou padres. Como se observou, em *Infantas de Portugal*, as novas biografias das infantas retratadas, sejam as de Isabel Maria, Constança, Constança Manuel ou Catarina, revelam personagens mais atuantes, muitas vezes conscientes de sua condição de “mulher e infanta”, preocupadas para além de seus destinos, com os destinos de sua nação. Elas não são vítimas passivas dos acontecimentos. Elas também não encarnam os ideais de virtude de seu tempo. Elas são perspicazes e inteligentes.

Em relação a Beatriz Antônia, personagem de *O segredo perdido*, criada a partir de uma notícia acerca de uma garota salva dos escombros do terremoto de 1755, afora o ceticismo da autora em não corroborar com a ideia de uma garota salva “miraculosamente” dos escombros do grande terremoto, mas tão somente salva por

efeitos únicos do acaso, tem-se ao fim, no que se refere às questões de gênero, a demonstração de que, mesmo em meio a um contexto extremamente adverso, em que não há poder de escolha, é possível procurar uma forma de atuação mais autêntica e profundamente válida.

Pode-se afirmar, portanto, que as personagens femininas dos romances históricos procuram subverter os paradigmas de gênero, mesmo que a história de fundo procure se assentar nos ditames da História de Portugal: dados históricos, datas, local dos acontecimentos, todas essas informações são, o mais cuidadosamente possível, seguidas à risca por quem tem a preocupação em ser didaticamente fiel a elas. No entanto, o desejo de romper com as axiologias oficiais, com as verdades históricas ou religiosas, em favor da construção de personagens femininas mais atuantes e *donas-de-si*, em busca da liberdade de ser e de atuar por vontade própria, parece ser capital nos romances históricos de Júlia Nery.

A paródia foi um dos instrumentos fundamentais para se evidenciar essas notas de ruptura na produção histórica observada. Parte quase inerente dos textos contemporâneos que se voltam para outros do passado, ou para a História, ou para personagens históricas, ela é adjuvante para uma construção que se quer transgressora. O novo romance histórico se alimenta da paródia, revelando-se, na maior parte das vezes, numa ruptura em relação à história tradicional, às verdades oficiais e, por que não, aos discursos fundadores de gênero. Em *Crônica de Brites*, a paródia revelou-se importante para a dessacralização da ideia da natureza feminina ao estabelecer, por meio da destruição desse modelo, um novo paradigma: os gêneros são construções sociais, portanto, não são permanentes, mas mutáveis. Os discursos conduzidos pelo autor implícito, de Booth, principalmente em *Brites*, veicularam a premissa da construção de gênero em favor da liberdade de ser e de atuar para além das possibilidades restritas ao feminino.

No dizer de Júlia Nery: “Há vidas que podem sonhar-se; outras, que a nossa imaginação pode rechear de acontecimentos; esta, pouco mais que narrar-se”; no entanto, já é fato que o olhar que ela tem em torno dessas vidas oferece condições para gerar uma nova realidade de mulheres que se recusam à conformidade dos sistemas de opressão, quer de gênero ou classe social, que procuram fissuras onde conseguem escapar, em prol de seus objetivos e buscas, aonde vão reconstruindo suas identidades, contrariando os paradigmas impostos como naturais, representando novas formas de ser e de atuar para além do que seria plausível para os seus doces e delicados gêneros. Para

elas, desejos e sonhos tornam-se possíveis em meio as linhas, subliminares, mas transgressoras, da obra de Júlia Nery.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Que o outro saiba quando estou com medo, e me tome nos braços sem fazer perguntas demais.
Que o outro note quando preciso de silêncio e não vá embora batendo a porta, mas entenda que não o
amarei menos porque estou quieta.
Que o outro perceba minha fragilidade e não ria de mim, nem se aproveite disso.
Que se eu faço bobagens o outro goste um pouco mais de mim, porque também preciso poder fazer
tolices tantas vezes.
Que o outro não me considere sempre disponível, sempre necessariamente compreensiva, mas me aceite
quando não estou podendo ser nada disso.
Que, finalmente, o outro entenda que mesmo se às vezes me esforço, não sou, nem devo ser, a mulher-
maravilha, mas apenas uma pessoa: vulnerável e forte, incapaz e gloriosa, assustada e audaciosa – uma
mulher.
Canção das mulheres. **Lya Luft***

Este trabalho teve por objetivo capital fazer um exame da produção literária de Júlia Nery, com base nos estudos de gênero, a fim de situá-la no âmbito da crítica literária de caráter feminista. Para tanto, buscou apontar as notas de ruptura e transgressão presentes na construção de suas personagens femininas, com o intuito de poder caracterizá-la como uma autora que se volta aos problemas que afetam o universo de valores diretamente relacionados às mulheres.

A ideia de personagens construídas de forma a romperem com os paradigmas seculares de gênero foi, sem dúvida alguma, a força que impulsionou e direcionou as análises. A partir desse pressuposto, foi selecionada uma amostra considerável (para, humildemente, não se afirmar que se realizou, na verdade, um censo) da produção ficcional de Júlia Nery, que se traduziu na escolha da análise das personagens femininas “protagonistas”, presentes nos livros: *Pouca terra...pouca terra...* (1984), *Valéria*, *Valéria* (1998), *www.morte.com* (2000), *Infantas de Portugal* (1998), *O segredo perdido* (2005), *Aquário na gaiola* (2008), *Crônica de Brites* (2008). A ideia era, pois, investigar as maneiras como a autora se relacionava com as questões de gênero que culminavam com as construções de suas personagens femininas.

O título da tese, cuidadosamente pensado: *As personagens femininas de Júlia Nery: paradigmas e representações*, remete justamente à questão da representação ficcional das personagens femininas tendo em vista os paradigmas de gênero eleitos como ideais e veiculados como naturais pelas sociedades. Dessa forma, o trabalho baseou-se em analisar as personagens femininas de uma autora em específico (Júlia Nery); investigar os paradigmas de gênero historicamente impostos; e, por fim, verificar

a representação ficcional (possivelmente desobediente e transgressora) levada a efeito pela autora.

Além disso, até as últimas análises empreendidas, objetivou-se dar mostras da necessidade de se pensar não apenas a possibilidade de uma vertente literária em Portugal, a de teor feminista, que desde a publicação d'*As novas cartas portuguesas*, na década de 70, estaria se revelando profícua e resistente em terras lusitanas, mas, inclusive, a de uma nova tradição que, não obstante, a essa nova vertente se relacionaria: a literatura de autoria feminina.

Dado o objetivo central, ao longo desta pesquisa, a hipótese de que a autora, de fato, estava a fazer uma releitura sobretudo crítica em torno das desigualdades impostas ao gênero feminino, foi sendo confirmada e novos pressupostos foram (re)direcionando os estudos iniciais. Obviamente, a busca da emancipação feminina, que ocorreu a partir dos movimentos de liberação da mulher, refletiu-se acerca das representações literárias. Nesse sentido, esta pesquisa procurou ser pontuada pelos estudos de gênero, a fim de que fosse demonstrada, mais específica e criticamente, a construção das personagens femininas. O olhar lançado em torno das questões de gênero, evidentemente, não é a de um especialista, embora tenha havido grande esforço, em meio à matéria literária a qual procurou ser trabalhada com maior desenvoltura, para construir a difícil ponte interdisciplinar.

As análises empreendidas procuraram conjugar instrumentos de natureza diversa e semelhante. Assim, a linguística esteve presente nos estudos da paródia e da intertextualidade, os estudos literários, por exemplo, presentificaram-se nas pesquisas em torno do narrador e do autor implícito. Finalmente, buscou-se na antropologia, como um instrumento teórico de natureza extra-literária, as bases dos estudos acerca de gênero e de performance de gênero. De qualquer modo, a teia interdisciplinar foi essencial para a realização dos estudos. Em conjunto foi valiosa para a formação da crítica em torno de uma produção ficcional que transgride e rompe com a tradição e corrobora com o estatuto de um novo cânone; que ajuda a localizar os discursos pelos quais a estrutura patriarcal instala-se e consolida-se, assumindo uma faceta naturalizada, dominando e determinando o sistema social.

Deve-se lembrar que, no percurso empreendido, observou-se uma questão literária se impor. À questão da paródia como recurso fundamental para fazer valer as críticas acerca de uma sociedade masculinizada, em que as mulheres devem lutar para fazer valer os seus desejos e direitos, vontades e ambições, nota-se a importância

capital, em meio às narrativas, do autor implícito. Sua voz insistente, presente nos discursos ora de um narrador, ora de algumas personagens, fez com que a ideologia de Júlia Nery em favor da igualdade entre os gêneros ficasse mais evidente. A ideia de examinar as personagens, levando em consideração as teorias da intertextualidade (paródia), do autor implícito, dos estudos de gênero, do corpo e da memória, foi fundamental para que se chegasse à conclusão de que a produção *neryana* em pauta, sem dúvida alguma, está voltada para as questões femininas sob óptica crítica e, transgressivamente, feministas.

Portanto, em síntese, pode-se elencar, a partir do repertório das análises, as seguintes características para a produção literária de Júlia Nery: primeiro, o seu romance histórico se serve da paródia para subverter as verdades oficiais e está a serviço de sua crítica insistente em torno das desigualdades de gênero. Segundo, nos romances ficcionais analisados, as personagens femininas são construídas como mulheres em busca de identidade, autonomia e liberdade, em meio a contextos opressores do gênero feminino – o tripé que é basilar e imperativo no âmbito das lutas feministas–. Terceiro, toda a produção literária estudada, como se tentou salientar ao longo deste trabalho, é de teor feminista. Quarto, existe em Portugal uma nova tradição literária: a literatura de autoria feminina, a que se deve uma nova vertente: a de teor feminista, as quais o nome de Júlia Nery deve, necessariamente, fazer parte. Quinto e último, o desejo de liberdade feminina de ser e de atuar para longe das amarras de gênero é o fio condutor de toda a produção analisada.

Para além disso, observou-se, ao longo dos estudos, o amadurecimento ideológico da autora, principalmente levando-se em consideração os seus últimos livros publicados até a data deste trabalho, em relação aos primeiros romances. Ou seja, se inicialmente se pôde notar um certo ceticismo em relação à (im)possibilidade de emancipação feminina – principalmente denunciado em *Valéria, Valéria* –, nos livros publicados a partir de *Infantas de Portugal* há, por parte de Júlia Nery, uma postura mais ousada na construção de suas personagens femininas. Essas personagens mais recentes arriscam, com sucesso ou não, transgredir as normas sociais e de gênero. Desse modo, percebeu-se que a sua primeira grande protagonista, Maria Menina, deseja a liberdade e a conquista por efeitos do acaso: a morte do marido; a segunda, Marinela, apenas flerta com ela: abre mão da liberdade pelo desejo de voltar aos braços de João Afonso.

A partir de Maria Luísa, no entanto, a liberdade é algo conquistado por determinação da personagem. No caso de a personagem de *www.morte.com*, matar o irmão significava eliminar a figura que a oprimia, que a impedia de tomar as rédeas de sua vida, e assumir a emancipação. Ela é a primeira personagem feminina de Júlia Nery que, de fato, conquista a liberdade, embora, ao final da história, não tenha sabido desfrutar dela (revelaria esse dado mais um tom cético da autora sutilmente a entrecortar a narrativa?).

Essa postura descrente em relação à emancipação feminina, no entanto, sutilmente desaparece em *Infantas de Portugal*, *O segredo perdido*, *Crônica de Brites* e em *Aquário na gaiola*. Nas narrativas históricas analisados, a mesma hipótese da construção, ou nesse caso, da reconstrução transgressora das personagens femininas se reafirmou. Todavia, algumas características peculiares e inerentes desse gênero literário fariam localizar os pontos em que a ruptura com as normas sociais de gênero fazia-se mais notória. Ao fim, tinha-se certeza já de uma nova, intrigante e sediciosa ideia: a paródia verificada nas narrativas históricas estudadas, como recurso de subversão das verdades históricas, estava, sem sombra de dúvidas, a serviço do posicionamento ideológico da autora em relação às questões de gênero. Sendo assim, em *Infantas de Portugal*, a reconstrução das personagens, em meio aos poucos dados históricos, procura estabelecer novos paradigmas às biografias: foram mulheres atuantes, inteligentes, perspicazes no seio de uma nobreza patriarcal; a personagem Beatriz Antônia, de *O segredo perdido*, procurou uma forma de liberdade em meio a um sistema que a impedia de qualquer escolha: encontra-a no amor místico e na entrega total a Cristo.

Já em *Brites*, finalmente, a liberdade é concretizada por meio da transformação de seu gênero. Tanto *Brites* quanto a personagem ficcional Inês, de *Aquário na gaiola*, representam a emancipação feminina, a conscientização de um corpo em construção e de um gênero performático. A contemporânea Inês, após um duro caminho de aprendizagem, administra a liberdade a seu prazer e para o seu bem. Nesses dois últimos livros de Júlia Nery, de 2008, fica mais evidente a postura da autora em favor da liberdade feminina: ela se torna algo possível e ao alcance de suas protagonistas.

Deve-se salientar, por fim, que esta pesquisa preocupou-se em alargar ainda mais a ideia de uma literatura de autoria feminina e pensar na possível vertente de teor feminista. Sugere-se, assim, que os livros analisados neste trabalho sejam olhados sob o prisma do feminismo e das teorias de gênero. Além disso, que ao nome de Júlia Nery juntem-se, por meio de pesquisas futuras, o de outras autoras portuguesas

contemporâneas, talvez inéditas, ou quem sabe, ainda não adequadamente observadas, cujas preocupações em torno da liberdade feminina aparecem como cerne central de suas obras.

REFERÊNCIAS

- ALGRANTI, Leila Mezan. *Honradas e devotas: mulheres da colônia: condição feminina nos conventos e recolhimentos do Sudeste do Brasil, 1750 – 1822*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- AUSTIN, John Langshaw. *How to do things with words* [1962]. 2 ed. Oxford: Oxford University Press, 1976.
- BAUMANN, Zygmunt. *O mal-estar na pós-modernidade*. São Paulo: Jorge Zahar, 1998.
- BADINTER, Elisabeth. Rumo equivocado. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- BARRENO, Maria Isabel; VELHO, Maria Velho da; HORTA, Maria Teresa. *Novas cartas portuguesas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1974.
- BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Paulus, 2005.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo* [1949]. Trad. Sérgio Milliet. 4 ed. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1970. 2v.
- BENTO, Carlos H. *O gênero como performance em The passion of new Eve e Goodnight Desdemona*. 2007. Tese (Doutorado em Letras) – UFMG, Minas Gerais, 2007.
- BESSE, Maria Graciete. As “Novas cartas portuguesas” e a contestação do poder patriarcal. *Revista Latitudes*, França-Portugal, n. 26, p. 16-20, abr. 2006.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade. Lembrança dos velhos*. 15 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BRAGA, Paulo Drumond. A expansão no norte da África. In: MARQUES, A. H. de Oliveira; SERRÃO, J. (Dir.). *Nova história da expansão portuguesa*. Lisboa: Estampa, 1986. v. II.
- BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 26, p. 329-376, jan./jun. 2006.

BRIDI, Marlise Vaz. Romance: forma e dissolução na década de 80. In: BUENO, A. de Fátima et al. *Literatura portuguesa: história, memória e perspectivas*. São Paulo: Alameda, 2007.

BRUNEL, Pierre (org). *Dicionário de mitos literários*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero. Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Os lusíadas*. 1 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

CANDIDO, Antônio et al. *A personagem de ficção*. 11 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CANO, Gabriela. Amelio Robles, andar de soldado velho: fotografia e masculinidade na Revolução Mexicana. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 22, p. 115-150, jun. 2004.

CASSOTTI, Marsilio. *Infantas de Portugal. Rainhas em Espanha*. 5 ed. Lisboa: Esfera dos Livros, 2009.

CHAPERON, Sylvie. A segunda Simone de Beauvoir. *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 57, p. 103-123, jul. 2000.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 20 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

CHIAPPINI, Ligia. *O foco narrativo ou, a polêmica em torno da ilusão*. 5 ed. São Paulo: Ática, 1991.

CIXOUS, Hélène. The laugh of the Medusa [1975]. In: WARHOL, Robyn R.; HERNDL, Diane P. *Feminisms: an anthology of literary theory and criticism*. New Jersey: Rutgers University Press, 1997.

COELHO, Nelly Novaes. O discurso-em-crise na literatura feminina portuguesa. *Via Atlântica*, São Paulo, n.2, p. 120-128, jul.1999.

CORRADIN, Flavia Maria. *Antônio José da Silva, o Judeu: textos versus (con)textos*. Cotia: Íbis, 1998.

_____. A paródia a sério da História: “O Eunuco de Inês de Castro”. Separata da *Revista forma breve*, Aveiro, n.5, p. 77-92, 2007.

COSTA, Claudia de L. O sujeito no feminismo: revisitando os debates. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 19, p. 59-90, 2002.

CORALINA, Cora. *Vitém de cobre – meias confissões de Aninha*. São Paulo: Global Editora, 2001.

CRUZEIRO, Maria Manuela. Introdução. In: PISAN, Christine de. *O espelho de Cristina*. 1 ed. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1987. p. 3-5.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado; o foco narrativo em Vergílio Ferreira*. São Paulo: Ática, 1978.

D'Ávila, Santa Teresa de. *Livro da vida*. Trad. Marcelo Musa Cavallari. São Paulo: Penguin Companhia, 2010.

DELPHY, Christine. Patriarcado (teorias do). In: HIRATA, H. et al (Orgs.). *Dicionário crítico do feminismo*. São Paulo: UNESP, 2009. p. 173-178.

DUBY, Georges. *Idade Média; idade dos homens: do amor e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DUTEUIL, Jean-Pierre e HERNANDEZ, Maurice J. Helene. *Maio de 68. Os anarquistas e a revolta da juventude*. 1 ed. São Paulo: Imaginário, 2008.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado* [1884]. 15 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000 .

FERNANDES, Maria de L. Casamento e religiosidade feminina no século XV na Península Ibérica. In: MAGALHÃES, I. A. de (Org.). *História e antologia da Literatura Portuguesa: século XV*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n. 26, p. 30-36, mar. 1999.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. 36 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

_____. *Microfísica do poder*. 26 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2008.

_____. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 19 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2009.

FRANCHETTO, Bruna. Antropologia e feminismo. In: CAVALCANTI, Maria Laura et al. *Perspectivas Antropológicas da Mulher*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, n. 1, 1981, p. 11-47.

GARFINKEL, Harold. Passing and the managed achievement of sex status in an 'intersexed' person [1967]. In: STRYKER, S; WITTLE, S. (Orgs.). *The transgender studies reader*. Londres: Routledge, 2006.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *A donzela-guerreira: um estudo de gênero*. São Paulo: SENAC, 1998.

GOMES, Laurentino. *1808: como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a História de Portugal e do Brasil*. 11 ed. São Paulo: Planeta, 2008.

GOTLIB, Nádia Battella. Leitura do Feminismo: uma história de desrecalque (Virginia Woolf, Simone Beauvoir, Clarice Lispector). In: Simpósio de Literatura Comparada. 1987. Belo Horizonte. *Anais do 1º e 2º Simpósio de Literatura Comparada*. Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1987, v. I, p. 306-310.

GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. *Cadernos Pagu*, Campinas, n.14, p. 45-86, 2000.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARAWAY, Donna. “Gênero” para um dicionário marxista: a política sexual de uma palavra. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 22, p. 201-246, jan./jun. 2004.

HELDER, Herberto. *Os passos em volta*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia. Ensinaamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

JAMESON, Fredric. O pós-modernismo e a sociedade de consumo. In: KAPLAN, Ann E. (Org.). *O mal estar no pós-modernismo: teorias e práticas*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

JORGE, Lúcia. *O dia dos prodígios*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1984.

JOZEF, Bella. O espaço da paródia, o problema da intertextualidade e a carnavalização. In: *Revista do tempo brasileiro*. Sobre a paródia. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, n. 62, p. 53-70, jul./set. 1980.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LAQUEUR, Thomas Walter. *Inventando o sexo: corpo e gênero, dos gregos a Freud*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

LEITE, Bertha. *A mulher na história de Portugal*. Lisboa: Centro Tipográfico Colonial, 1940.

LEITE, Lucimara. *Christiane de Pisan: uma visão da mulher medieval*. Dissertação de mestrado. PUC/SP, 1999.

LEXICON, Herder. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Cultrix, 1994.

LISPECTOR, Clarice. Amor. In: *Laços de família*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1998. p. 19-33.

MACEDO, Jorge Bastos de; MAGALHÃES, Isabel A. de. et al. Mulheres no mar salgado. *Revista Oceanos*, Lisboa, n.21, 1995.

MACEDO, José Rivair. *A mulher na idade média*. 5 ed. São Paulo: Contexto, 2002.

MACHADO, Alleid Ribeiro. O plantador de naus a haver sob a óptica da intertextualidade. Dissertação de mestrado. FFLCH, USP, 2006.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. O diálogo de duas jovens mulheres. In: *História e antologia da Literatura Portuguesa: Século XVI*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n. 27, p. 17-20, dez. 2003.

MEIRELES, Cecília. *Problemas da literatura infantil*. 4 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

MELO, Francisco Manuel de. *Carta de guia de casados*. Sintra: Europa-América, 2008.

MOORE, Henrietta. Compreendendo sexo e gênero. Trad. Júlio Assis Simões. (Understanding sex and gender). In: INGOLD, Tim. *Companion Encyclopedia of Anthropology*. Londres: Routledge, 1997.

NERY, Júlia. *Pouca terra...pouca terra...* Lisboa: Rolim, 1984.

_____. *O Cônsul*. Lisboa: D. Quixote, 1991.

_____. *Na casa da língua moram as palavras*. Porto: Asa, 1993.

_____. *O plantador de naus a haver*. Porto: Asa, 1994.

_____. *Do forno 14 ao Sud-Express com autos e foral*. Nelas: Concelho Municipal de Nelas, 1996

_____. *Valéria, Valéria*. Lisboa: Editorial Notícias, 1998.

_____. *Infantas de Portugal*. Lisboa: Editorial Notícias, 1998.

_____. *www.morte.com*. Lisboa: Editorial Notícias, 2000.

_____. *O segredo perdido. Lisboa, Terramoto de 1755*. Lisboa: Bertrand Editora, 2005.

_____. *Aquário na gaiola*. Lisboa: Sextante Editora, 2008.

_____. *Crônica de Brites*. Lisboa: Sextante Editora, 2008.

NAVARRO, Márcia H. Meio século de mudança: a representação da mulher na ficção de mulheres hispano-americanas. In: PIRES, Isabel Edom. *Formas e dilemas da representação da mulher na literatura contemporânea*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2008.

NEVES, Helena. *Apontamentos para a história do MDM: o retomar dos gestos*. Lisboa: Movimento das mulheres, 1988.

OLIVEIRA, Pedro Paulo. *A construção social da masculinidade*. Belo Horizonte: Editora da UFMG/ Rio de Janeiro: Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, 2004.

PAÇO, Afonso do. Do lendário da Batalha de Aljubarrota. Separata das *Atas do Colóquio Estudos Portugueses*, Porto, 1960, v.II.

PAICE, Edward. *A ira de Deus*. Trad. Márcio Ferrari. Rio de Janeiro: Record, 2010.

PEREIRA, Esteves e RODRIGUES, Guilherme. *Portugal - Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Biográfico, Bibliográfico, Numismático e Artístico*. Lisboa: João Romano Torres, 1908. v.IV, p. 775-776.

PEREIRA, Maria Helena R. Presenças femininas na época dos Descobrimentos. In: MACEDO, J. B. de; MAGALHÃES, I. A. de. et al. *Mulheres no mar salgado*. *Revista Oceanos*, Lisboa, n.21, 1995. p. 65-70.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru-SP: Edusc, 2005.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PINA, Ruy de. *Crônicas de Ruy de Pina: D. Afonso III; D. Dinis; D. Afonso IV*. Introdução e revisão de Manuel Lopes de Almeida. Porto: Lello & Irmãos Editores, 1974.

PISAN, Christine de. *Espelho de Cristina*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1987.

PISCITELLI, Adriana. Re-criando a (categoria) mulher. In: ALGRANTI, L.M. (Org.). *A prática feminista e o conceito de gênero*. Campinas: IFCH- Unicamp, n.48, p.7-42, nov. 2002.

PLATÃO. *O banquete*. Trad. Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Lisboa: Edições 70, 2006.

PRIORE, Mary del. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997.

REAL, Miguel. O romance histórico. Os dias da prosa. *Jornal de Letras*. Lisboa, 11-24 fev. 2009, p. 25.

REIS, José Carlos. *Escola dos Annales - a inovação em história*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

ROUGEMONT, Denis de. *O amor e o ocidente*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

RUBIN, Gayle. The traffic in women. Notes on the *political economy* of sex. In: REITER, R. (Ed.). *Toward an Anthropology of women*. New York: Monthly Review Press, 1975.

RUBIN, Gayle. Pensando sobre sexo: notas para uma teoria radical da política da sexualidade [1984]. *Cadernos Pagu*, Campinas, n.21, p. 1-88, 2003 (não editado).

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia.* 7 ed. São Paulo: Ática, 2001.

SARAIVA, José Hermano. *História concisa de Portugal.* 17 ed. Mira-Sintra: Europa-America, 1995.

SCAVONE, Lucila. A maternidade e o feminismo: diálogo com as ciências sociais. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 16, p. 137-150, 2001.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e realidade*, Porto Alegre, n.16, p. 5-22, 1990.

SERRANO, Joana Bouza. *As Avis. As grandes rainhas que partilharam o trono de Portugal na segunda dinastia.* 2 ed. Lisboa: Esfera do Livro, 2010.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo. *História de Portugal.* 8 ed. Lisboa: Editorial Verbo, 1996.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura.* Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 23-57.

SILVA, Maria Aparecida. De colona a bóia-fria. In: PRIORE, Mary del. *História das mulheres no Brasil.* São Paulo: Contexto, 1997. p. 554-577.

TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas.* São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

VIEIRA, Maria Cristina da Costa. *O universo feminino n'A esmeralda partida de Fernando Campos.* Alges: Difel, 2002.

WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. In: LOURO, Guacira L. (Org.). *O corpo educado.* 2 ed. Autêntica: Belo Horizonte, 2000. p. 35-81.

WOLF, Naomi. *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres.* Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

WOOLF, Virginia. *Orlando: uma biografia.* Trad. Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2007.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino.* Santa Catarina: Editora Mulheres, 2007.

YOURCENAR, Marguerite. *Memórias de Adriano.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. *A obra em negro.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

Documentos eletrônicos.

ALCÂNTARA, Pedro de. Cartas e mais documentos dirigidos a sua Majestade o Senhor D. João VI pelo Príncipe Real D. Pedro de Alcântara, com as datas de 19 e 22 de Junho deste anno e que forão presentes às Cortes Geraes Extraordinarias e Constituintes da Nação Portuguesa. Lisboa : na Imprensa Nacional, 1822. 52 p. Disponível em: <<http://www.bnportugal.pt/>>. Acesso em: 05 maio 2011.

BISERRA, Wiliam Alves. Santa Teresa d'Ávila: mística e espaços de poder. *Fazendo gênero 8 – Corpo, violência e poder*. Florianópolis, 25-28/ago. 2008. Disponível em: <<http://www.fazendogenero8.ufsc.br/>>. Acesso em: 12 jun. 2010.

BONIFÁCIO, Maria de Fátima. 1834-42: a Inglaterra perante a evolução política portuguesa (hipóteses para a revisão de versões correntes). *Análise Social*. Vol. XX (83), 1984, p. 467-488. Disponível em: <<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223475000G2yQI4ot2Gy48AH5.pdf>>. Acesso em: 05 maio 2011.

CINTRA, Luís F. Lindley, 1925-1991. Crónica geral de Espanha de 1344 / edição crítica do texto português por Luís Filipe Lindley Cintra. - Lisboa : Academia Portuguesa da História, 1951-1961. - 3 v. Disponível em: <<http://purl.pt/336>>. Acesso em: 14 set. 2010.

KARAWEJCZYK, Mônica. Um manual de comportamento no final da Idade Média: o Espelho de Cristina de Christina de Pisan. Disponível em: <www.historiaehistoria.com.br/matéria.cfm>. Acesso em: 28 abr. 2011.

LAVRADIO, 2º Marquês do. Cartas do 2.º Marquês do Lavradio, 11º Vice-Rei do Brasil, para os governadores de várias capitanias do Brasil sobre assuntos respeitantes ao governo e defesa das mesmas. [Manuscrito]. Rio de Janeiro, 1776-1779. 229 f. Disponível em: <<http://www.bnportugal.pt/>>. Acesso em: 05 maio 2011.

LOURENÇO, Vanda. Carta de arras da rainha D. Beatriz (1309 – 1359). XIII Colóquio internacional da Asociación Española de Investigación de História de las Mujeres. Barcelona, 2006, p. 349-358. Disponível em: <http://www.dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo>. Acesso em: 14 set. 2010.

PRINCHATTE, Roseli. Análise da obra Orlando da romancista britânica Virginia Woolf. Texto publicado em 30/10/2009 no Recanto das Letras. Disponível em: <<http://recantodasletras.uol.com.br/biografias/2003983>>. Acesso em: 26 out. 2010.

QUERALT y NUET, José. Relacion histórica del sereníssimo señor príncipe D. Carlos de Viana. Libro I – Cap. 1 – Del nacimiento e infancia Del señor príncipe Don Carlos de Viana. Disponível em: <<http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/cmn/1936053056.pdf>>. Acesso em: 21 set. 2010.

SANFELICE, Aline de Mello. *Virginia Woolf e a distinção entre sexo e gênero na obra Orlando: uma biografia*. Disponível em:

<http://projetos.unemat-net.br/revista_norteamentos/arquivo003/artigos/03.pdf>.
Acesso em: 25 out. 2010.

Sites consultados

<http://listsearches.rootsweb.com/th/read/PORTUGAL/2001-10/1002934187>)

<http://josep58.blogspot.com/2008/01/o-baro-de-cocais-iii.html>

<http://www.cm-agueda.pt/files/2/documentos/2008052815192662116.pdf>.

Revistas

PRIORE, Mary del. Sem culpa na cama, mas.... *Veja*, São Paulo: Abril, 2010 (43). Especial Mulher VEJA, p. 58-59, jun. 2010.

SABINO, Mario. Quando Deus tremeu. *Veja*, São Paulo: Abril, 2011 (44), p. 94-95, mar. 2011.

Texto não publicado

REAL, Miguel. *Ficção recente sobre o terremoto de 1755*. Comunicação apresentada na Universidade de Algarve, 2005.