

SENSUALIDADE E MATERNIDADE NO BRASIL COLONIAL: O ROMANCE HISTÓRICO CONTEMPORÂNEO ESCRITO POR MULHERES

Mariléia Gartner (UNICENTRO)

A partir de 1990 um considerável número de romances históricos de autoria feminina é publicado no Brasil. Esses romances são bem diferentes dos textos literários que vinham sendo editados pelas escritoras brasileiras da geração de 70, pois, na ficção histórica, segundo Luiza Lobo (2002), as escritoras não direcionam mais seu olhar exclusivamente para seu mundo particular: elas enfocam o contexto exterior.

Essa mudança de enfoque é uma consequência do que está sendo vivido no contexto histórico-social, pois “na medida em que a mulher se torna agente no mundo de ação, e não objeto passivo do desejo do outro, é natural que ela deseje transmitir sua experiência na ficção” (LOBO, 2002, p. 110). Em outras palavras, a participação da mulher no mercado de trabalho e na produção intelectual, somada ao desenvolvimento do capitalismo, fez a sociedade ser mais pragmática, mudou as exigências e as necessidades das escritoras e leitoras.

A literatura feminina das décadas de 1970 até 1990, de modo geral, foi influenciada por Clarice Lispector, o que refletiu em textos que se valeram de uma visão de mundo mais pessoal, voltada para um “eu interior”. Situação bem diferente do que ocorre com o romance histórico de autoria feminina, que indica o surgimento de um novo viés para a escrita feminina.

Nesse contexto, percebe-se que no romance histórico contemporâneo escrito por mulheres, busca-se o sentido da mulher na história, e outros temas antes ignorados pela ficção e pela história. Assim, a sexualidade e a maternidade, por exemplo, voltam a serem enfocados, mas, desta vez, resultam de construções discursivas de mulheres. Lúcia Castello Branco (1989) acredita que essa opção temática pode constituir o eixo de uma possível escrita feminina, pois “entre tantas atitudes divergentes e contraditórias, permanece uma tênue e difícil trajetória comum: a busca de identidade” (BRANCO, 1989, p. 109).

1.1 Erotismo e sensualidade na escrita feminina

Vale lembrar, que na mitologia grega, Eros é uma das energias primordiais, geradora da união do céu e da terra, juntamente com o aparente e inofensivo Cupido, o filho maroto de Afrodite, a deusa do amor em todas as suas formas. O mito de Eros une o universal e o singular, encarna o sublime amor e o fogo da paixão, resolvendo o problema da gênese do mundo. É, ainda, a energia de ligação do Cosmos com cada ser vivo. Em suas flechas, esconde o poder sobre o desejo, a fantasia e o impulso erótico.

No entanto, a repressão à sexualidade feminina fez com que a sensualidade da mulher fosse estigmatizada, ignorando que o erotismo faz parte do tempo, dos homens e da vida.

Ana Miranda, em *Desmundo*, valendo-se dos relatos da protagonista, descreve o primeiro encontro sexual de Oribela e Francisco. Momento especial em que se desnuda o ritual erótico e, deste modo, as fantasias sexuais desaparecem, prevalecendo um instinto sexual, quase primitivo, estabelecendo comparações com o ritual sexual de animais: “cadela de rua” e “ganso numa gansa”, ou ainda, com as relações ilícitas praticadas pelos religiosos: “um padre na freira”. Fatos que levam a conceber o sexo como algo grotesco.

Ainda, essa forma grotesca de descrever a iniciação sexual da protagonista denuncia a repressão à sexualidade da mulher, rompendo com a visão da Igreja enquanto instituição repressora, bem como a concepção de sexualidade do patriarcado, que visualiza a mulher como uma simples “fêmea” que serve seu macho e reproduz.

Em *Os Rios Turvos*, a relação do sexo como um ato animalesco também aparece, mas nesse caso a crítica está apenas exposta, diferente do que ocorre em *Desmundo*, onde a voz da protagonista, narradora feminina, se entrecruza com vozes da história e da cultura, produzindo a crítica que só é percebida nas entrelinhas do texto. Assim, Ferreira realiza a crítica como se estivesse levantando uma das bandeiras do feminismo, ou seja, os fatos e idéias são abordados pelos personagens, ou pela narradora, de forma direta no texto. Situação que também pode ser exemplificada com o fragmento em que Bento declara a Filipa ser o juiz Gaspar Francisco quem lhe revelou que ela o estava traindo com o senhor Antonio Lopes Sampaio:

- Não há modos de conversar contigo. Não me crês nunca e acreditas em tudo o que qualquer um conta sobre mim.
- Não foi qualquer um, foi o juiz.
- Pois juiz que seja, não falou a verdade.
- Queres insinuar que o senhor juiz Gaspar Francisco imaginou essa cena? (FERREIRA, 1993, p.152).

A justiça masculina representada pelo juiz é questionada sem nenhuma sutileza pela voz feminina. Mesmo sabendo que essa informação resulta do diálogo com textos históricos, ela é colocada no texto de forma direta e acabada. É muito diferente da técnica usada por Ana Miranda, que questiona a postura da Igreja, mostrando ao leitor (“um padre na freira”) as aberrações cometidas, sem precisar denunciar declaradamente.

No romance *Rosa Maria Egipciaca da Vera Cruz*, a questão aparece carnavalizada. Assim, o “sexo animal”, passa a ser “sexo com animal”: “o jovem André Leopoldo Afonso Fernando, filho de Sinhá e de Dom Diogo Velho Cavalcanti de Albuquerque, copulando com uma cabra” (MARANHÃO, 1997, p.27). O encontro do jovem rapaz e da cabra é flagrado pela escrava Rosa Maria.

As descrições das cópulas entre Sinhozinho André e a cabra, bem como, entre Oribela e Francisco Albuquerque apresentam elementos comuns: Oribela (“que eu estava a temer de me quebrar os ossos e rasgar pela metade”) e a cabra são postas como meros objetos de prazer: “Sinhozinho torna a copular alegremente com a cabra. No rosto do animal o terror se estampa” (MARANHÃO, 1997, p. 27-28). Em situações como essas, ignora-se que Eros é a atração, que cria dentro de cada indivíduo o desejo de se completar com o outro e com o mundo, num eterno anseio pela fusão com o objeto do desejo e, conseqüentemente, Oribela é posta na condição de animal, enquanto a cabra é humanizada.

Em várias passagens do romance de Ana Miranda, a protagonista-narradora faz a comparação mulheres /vacas. Observe-se uma delas: “as fêmeas vacas davam bezerros todos os anos (...) vacas como que umas órfãs da rainha, oh que trabalhos tinham aqui por nossos pecados”(MIRANDA, 1996, p. 101). Essa concepção de mulher tem sua origem no mito de Adão e Eva, segundo o qual, além de a mulher ter vindo depois, da costela de Adão, foi ela quem o seduziu, resultando na expulsão do paraíso. Por esse pecado, então, foi punida por toda a existência. Conseqüentemente, a sociedade foi se organizando a partir das ideologias patriarcais, de forma que passou a considerar o sexo apenas pelo prisma da reprodução da espécie, ou como função biológica reprodutora.

Como em *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz* a relação de Sinhozinho André Leopoldo e a cabra é carnavalesca: a “amante cabra”, sentindo-se humilhada, foge das garras do seu “amante homem”: “nenhum bode se aproxima de mim. Todos os animais se riem de mim. Consideram-me uma desclassificada” (MARANHÃO, 1997, p.41).

Humanizando a cabra, a autora desvela uma faceta bastante obscura das relações sexuais humanas: o sexo com animais. Ao mesmo tempo, coloca a mulher (“as belas escravas do seu pai”) num patamar de igualdade com o animal. Aponta, ainda, para o fato de que as modalidades de sexo que não servem para a reprodução da espécie (“jamais conceberei cria”) são reprimidas: “Nenhum bode se aproxima de mim. Todos os animais se riem de mim. Consideram-me uma desclassificada” (MARANHÃO, 1997, p.41).

Coincidentemente, Oribela também foge do marido e, como a pobre cabra da obra de Heloisa Maranhão, é capturada, obrigada a retornar para casa e para os braços de Francisco Albuquerque.

Assim, Oribela é acorrentada e presa num galpão. Após vários dias, o marido decide perdô-la, e deste modo ele procura sexualmente a esposa, selando o fim da desavença, mas o desejo sexual continua unilateral: “veio e se serviu de mim”.

No mais antigo texto sobre o erotismo, o *Banquete*, de Platão, o narrador Aristófanes conta que, na origem, a humanidade se compunha de homens e mulheres e de um terceiro ser denominado Andrógino que era um ser mais completo, possuidor de grande poder, já que incorporava o masculino e o feminino, detendo, deste modo, o melhor destas duas dimensões. Andrógino possuía a forma esférica perfeita, além de quatro mãos, quatro pernas, quatro orelhas, duas cabeças, dois órgãos sexuais, mas, num dado momento, desafiou os deuses. E Zeus, o símbolo máximo da consciência, como castigo, dividiu Andrógino com seus raios, fazendo surgir o sentimento de incompletude, fraqueza e infelicidade. A partir desse momento, os novos seres mutilados passam a procurar, em toda parte, sua outra metade. Quando se encontram, a atração é forte pois desejam restaurar a antiga perfeição. Apesar da intensa predisposição de ambos, a fusão é sempre momentânea e está condenada a desaparecer para que a identidade sobreviva e cada indivíduo possa continuar como um ser distinto.

Pode-se dizer que essa concepção de Platão em relação ao sexo, ao desejo e ao erotismo, também está presente nos três romances, ainda que após séculos de sublimação dos prazeres: “a sensualidade feminina seja estigmatizada, até os nossos dias, e ainda mais que a masculina, pela marca da repressão” (BRANCO, 1989, p. 101).

Assim, em *Desmundo*, o encontro sexual de Oribela e o mouro Ximeno dialoga com essa concepção de sexo de Platão. Mas a sensualidade desse encontro é carregada de culpas e censuras (“estando ele sobre mim vi entre seus cabelos os chifres, endureci a seus suspiros e me desfiz do encantamento”), equivalente àquilo que Castelo Branco (1989) denomina de “sensualidade torturada”.

Em *Os Rios Turvos*, Filipa e Bento, só depois de estarem casados há três anos, têm uma relação sexual plena e prazerosa: “Filipa desvendou os mistérios daquela alegria intensa, pela qual ansiara naqueles três anos (FERREIRA, 1993, p.108). Para Luzilá Gonçalves Ferreira, o medo da sensualidade é exclusivamente masculino, diferente do que ocorre no texto de Ana Miranda, onde a repressão sexual marca diretamente o comportamento sexual da mulher, através dos conflitos interiores da protagonista. A autora pernambucana, inclusive, intensifica essa idéia: “__ Bento, só agora me sinto uma mulher casada. Só agora me sinto tua mulher. E sou feliz” (FERREIRA, 1993, p.108), responsabilizando Bento pelas interdições sexuais que sofre, mostrando-se livre para amar.

Na busca pela crítica à repressão sexual sofrida pela mulher, a autora de *Os Rios Turvos* questiona o comportamento masculino moldado pelas regras do patriarcado; no entanto, a essência da sexualidade feminina é, de certa forma, ignorada. Mesmo com a personagem Brázia, essa “essência” não é atingida: “te mostrarei coisas que teu marido não te deu, por não querer, por não saber, que importa. O que te darei minha bela, homem algum te dará. Porque nós, mulheres, somos mais doces do que eles quando nos amamos” (FERREIRA, 1993, p. 117-118).

Também dessa vez a crítica é expressa de forma direta, sem muita sutileza, ou seja, Luzilá Gonçalves Ferreira, de modo quase planfetiário fala sobre os problemas que envolvem a sexualidade da mulher. Ela denuncia a repressão sexual sofrida ao longo da história, mas sem se preocupar efetivamente com os desejos e fantasias dessa mulher. Deste modo, a narrativa busca no lirismo, sua tecitura, ou melhor, a paixão entre Bento e Filipa conduz o desenvolvimento do texto, de forma que a protagonista se livra da sedução de Brázia ao se lembrar do amor que sentia pelo marido: “Então sentiu que todo seu corpo clamava por Bento, pelo homem que amava” (FERREIRA, 1993, p. 118).

Mesmo assim, a presença da personagem Brázia é importante, pois introduz na narrativa a idéia de que o sexo não é apenas para procriar, além de propor uma versão da história das mulheres que rompa com as interdições da vida privada feminina, que grande parte das versões oficiais legitimaram.

Em *Rosa Maria Egipciaca da Vera Cruz* a sexualidade feminina aparece libertada dos mecanismos que reprimiram as mulheres no transcorrer dos séculos: “Creio que o gozo pleno do sexo proporciona às criaturas inestimáveis vantagens, como, por exemplo, libertá-las de medos e complexos que tanto entristecem e anuviam muitas vidas, nesta terra de claro sol, prateada de lua, estrelas e outros corpos celestes que parecem trabalhar com interesse pelo nosso bem.”(MARANHÃO, 1997, p. 22). Mesmo assim, a narradora alerta a leitora (ou leitor) de que a repressão existe e a mulher necessita encontrar “artifícios” para enfrentá-la.

Como o romance é conduzido por um jogo metaficcional em que a personagem narradora Rosa Maria está contando os fatos a uma escritora, também fictícia, logo se percebe que algumas das suas concepções sobre sexo, amor e desejo estão sendo “externadas”, contrariando o que ela diz. Esse caráter público que a fala de Rosa Maria quer atingir aparece em outras passagens do romance, como: “É claro que não estou interessada na exaltação dos instintos. Ou estaria? Por certo não estou convidando quem quer que seja ao escândalo. O que eu quero é dar prazer, alegria, conforto aos outros, e se possível, sempre gentilmente e é claro com toda a cortesia” (MARANHÃO, 1997, p. 21).

O romance de Heloisa Maranhão, por meio da paródia e da carnavalização, (re) avalia, e de modo bem mais explícito, a trajetória da mulher na história brasileira, denunciando a violência, o abuso e a opressão sexual sofrida ao longo da história. Deste modo, o caso de Sinhá, esposa de Dom Diogo Velho Cavalcante de Albuquerque, que teve apenas três encontros sexuais com o marido ao longo de toda sua vida, quando fecundou seus três filhos, merece ser lido com cuidado especial. Assim, mesmo sabendo que Rosa Maria é a amante de Dom Diogo, Sinhá solicita que a escrava a ajude. Por essa razão, Rosa faz com que Ismael, o escravo reprodutor e ganhão do engenho, seduza a dona do engenho. Conseqüentemente, Ismael revela a Rosa Maria que Sinhá era marcada por uma sexualidade deformada. Em síntese, o grotesco presente na descrição do corpo da infeliz mulher, desnudando a sua intimidade, que expôs o corpo como horrendo, desconstrói, deste modo, os valores sexuais impostos pelo patriarcado. Assim, denuncia-se a castração e a

amputação dos desejos femininos, pois, enquanto Sinhá se enclausura em seus aposentos, anulando seus desejos e fantasias sexuais, Dom Diogo promove, na suíte ao lado, “festas” com Rosa Maria e seus dois amigos.

Nesse contexto, Sinhá representa o que Castelo Branco (1989) define como “sensualidade torturada”: sempre que a sensualidade não é sublimada, é torturada pelo sentimento de culpa e repulsa. Pois, Dom Diogo, enquanto macho, tem a permissão da sociedade para extravasar seus desejos por meio de uma relação extra-conjugal, como a própria narradora do romance lembra: “É bom lembrar a regra dos cristãos, leis que determina que o homem cresça e se multiplique. A esse respeito, é necessário acrescentar a firme determinação de gozar plenamente a vida” (MARANHÃO, 1997, p. 21). Ou seja, as ações de Dom Diogo são avalizadas pela sociedade, que reduz o sexo, em seu lado feminino, a um ato meramente reprodutivo e/ou biológico.

Em conseqüência da visão biológica do sexo, a narradora afirma, em vários momentos, que ela, Dom Diogo e seus dois amigos, não estavam contaminados com doenças sexuais. Essa preocupação com as doenças sexualmente transmitidas, além de marcar o tempo do romance, estabelece uma ponte entre o tempo da ação e o tempo da narração, já que em ambos o sexo não seguro pode ser fatal (a sífilis no período colonial, a AIDS no século XX). Da mesma forma, aponta o caráter depreciativo da mulher, principalmente Rosa Maria, uma escrava negra. Ironicamente, Rosa Maria passa a ser a “favorita de Dom Diogo” e por ser “limpinha”, foi deflorada com delicadeza, do mesmo modo que não precisava ser “negra de ganho” (prostituta), em razão dos riscos que isso representaria a sua saúde. Percebe-se que, em nenhum momento, a narradora fala desses relacionamentos enquanto paixão, desejo e amor.

O erotismo e a sensualidade cruzam as três narrativas (*Desmundo*, *Os Rios Turvos* e *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz*) e, deste modo, uma nova visão da história da sexualidade da mulher do Brasil Colonial é proposta. Oribela, Filipa e Rosa Maria, por meio da ficção, rompem com o silêncio histórico e buscam romper com os mecanismos de repressão à sexualidade. Assim, “suas vozes”, que também já romperam com o silêncio imposto pelo patriarcado, cruzam com “outras vozes”, sempre em direção da identidade feminina.

1.2 Oribela, Rosa Maria e Filipa: a maternidade na Colônia

Nos três romances estudados, a maternidade enquanto tema, está presente, inclusive porque as três protagonistas, Oribela, Rosa Maria e Filipa, passam pela experiência da maternidade de modos diferentes. Filipa tem dois filhos: “Bento ouvia os risos, os gritos, os cantos, mesclados dos filhos aos da mãe, como se fossem três crianças” (FERREIRA, 1993, p.164). O filho de Rosa Maria nasce morto: “Fecho os meus olhos. Tranqüila e docemente a criança nasce. A aparadeira de meninos até se espanta. Bate de leve nas costinhas de meu filhinho...é um menino...e...está morto” (MARANHÃO, 1997, p.94). Oribela também dá à luz um menino: “era meu filho nascido no canto onde anoitece o mundo, cujo se deu nome de um pau” (MIRANDA, 1996, p. 203).

Em *Os Rios Turvos*, o tema da maternidade também é abordado, mas por meio da relação de Bento com a mãe, pois é com ela que ele aprende o que é ser judeu. Ou seja, o judaísmo interferiu significativamente no modo de ser de Bento, sendo a mãe de cultura judaica. Como, na sociedade patriarcal, o filho é de responsabilidade quase exclusiva da mãe, uma vez que a mulher quase sempre permanece no território doméstico, é fácil

compreender que o filho quase sempre segue a concepção de mundo materna: “E Bento teria tanto desejado falar para os amigos como era linda aquela festa quando a mãe armava casinhas feitas de árvores e se fingia habitar dentro delas por uns dias” (FERREIRA, 1993, p. 71). A mãe de Bento é descrita como uma mulher forte, que sobrevive às perseguições do Santo Ofício. Ela representa a memória de uma cultura que estava sendo dizimada.

Para a sociedade que concebe o sexo como procriação, a relação mãe/filho é reduzida a uma ação instintiva. Em conseqüência, a maternidade, “alegria maior da condição feminina” (STUDART, 1993, p.30), acaba tornando-se uma armadilha para a mulher, que não percebe a “guerra de posições” (expressão usada por Heloneida Studart, 1993, p. 32), que a mantém prisioneira do seu próprio “lar”.

Por outro lado, a relação de Filipa com os filhos é apresentada de forma diferente, apesar de eles não ocuparem um grande espaço na narrativa. Assim, as crianças são mencionadas de forma mais genérica, e sempre para ilustrar o comportamento de Filipa: “Muitas vezes os meninos saíam do riacho, e Filipa se deixava ficar ali, sozinha, a nadar na água clara, a boiar, mesmo quando a noite descia, e então nenhum risco de presença estranha se apresentava, naquele ermo” (FERREIRA, 1993, p. 164). Apenas o filho mais velho possui um nome (André); conseqüentemente, as referências aos filhos se dão através de expressões como: “os meninos”, “as crianças” ou “filho mais velho e filho mais novo”.

Ainda, as ações que envolvem Filipa e seus filhos na narrativa desenvolvem-se em ambientes abertos, de modo que a idéia da mãe/mulher prisioneira na casa/lar é rompida: “os dois meninos chegaram primeiro. Vinham, como sempre, pulando sobre as pedras, correndo pelo capim, parando aqui e ali para apanhar algo no chão” (FERREIRA, 1993, p. 162). Ainda, o fragmento apresenta a maternidade como parte de um território exclusivamente feminino, totalmente desconhecido do sexo masculino. Conforme Studart (1993, p.28), “ainda não se descobriu o mistério do relacionamento entre mãe e filho, mas já se sabe que é o relacionamento mais profundo que existe”. Para Showalter (1994), essa parte do universo feminino que não é compreendido pelos homens, refere-se à “Zona Selvagem” da Cultura feminina, pois “as mulheres sabem como é a parte crescente masculina, mesmo se nunca a viram, pois ela se torna o assunto da lenda (como território selvagem). Mas os homens não sabem o que há no selvagem” (SHOWALTER, 1994, p.48).

A forma como a autora apresenta a mãe Filipa propõe a superação da visão de maternidade, difundida pelo patriarcado, em que a “boa mãe”, deve necessariamente se anular em prol dos filhos, negando-se a si mesma. Assim, a aparente “pouca importância” dada aos filhos, enquanto personagens, é o mecanismo textual que garante a “liberdade” da personagem Filipa, ou seja, os valores sociais e ideológicos da sociedade colonial brasileira não conseguem reprimir a sua sexualidade.

O tema da maternidade aparece também no romance de Heloisa Maranhão, já que a escrava Rosa Maria pariu uma criança morta que é transformada em uma estrela do céu. E, como narrativa de Heloisa Maranhão se desenvolve, quase sempre, através de elementos mágicos, o filho morto se transforma em estrela que brilha no céu (dialogando diretamente com o romance *Macunaíma*, de Mário de Andrade), dando conforto à mãe. Por outro lado, o funeral do menino segue todas as regras da sociedade cristã e colonial. Em outras palavras, essa oposição entre o universo cultural africano (estrela) e o universo cultural cristão está presente em toda a narrativa. Tem início com a protagonista que, na África, era uma princesa, a Xirico, mas, no Brasil, transforma-se na escrava Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz, nome cristão.

A maternidade também é uma fase importante da condição feminina, deste modo, o nascimento/morte do filho de Rosa Maria transgride a ordem natural: nascimento/vida, questionando, então, a condição de vida de uma mãe escrava no Brasil Colônia, bem como da criança gerada. Xipoco-xipocué simboliza a consciência africana de Rosa Maria, que a alerta dos perigos dessa maternidade. Deste modo, sua voz, furiosa, adverte a Rosa Maria que gerar um filho escravo só produziria dor e tristeza: “tua contribuição é definitiva para a crônica de manifestação sádica contra a pessoa humana” (MARANHÃO, 1997, p.95). Através da figura da mãe que perdeu o filho no parto, denuncia-se o regime escravista colonial, como todo o sistema sócio-político e religioso que aceitava e legitimava a escravidão no Brasil.

Em *Desmundo*, Oribela clama pela mãe: “Oh minha mãe onde está? Minha mãe onde vou, por que não me buscas, mãe sem ventura de ter tido filha assim, desacordada do mundo e a dar suspiros por um nada?” (MIRANDA, 1996, p.57). Como já foi dito, para Oribela a mãe é posta na condição de santa; inclusive, encontra-se, na narrativa, a expressão “santa mãezinha”. No entanto, “santa mãezinha” aparece como antítese de “mulher pública”, o que rompe com a imagem da mulher idealizada (santificada). Oribela, então, é apresentada sem o véu da idealização; por isso ela ama, sonha, deseja, odeia ou tem medo: “Me dizia ter feição de puta, por meu nariz afilado e a minha rebeldia na língua e o estar sempre sonhando, coisa de mulher pública. Que morrera minha mãe de desgosto por adivinhar a filha. Que meus chifres da cabeça rasgaram o ventre de minha mãe” (MIRANDA, 1996, p.74).

Da mesma forma, a relação de Francisco de Albuquerque com a mãe desmistifica a “imagem de mãe” que a sociedade patriarcal construiu, o que a Velha lembra, com muita eficácia, a Oribela: “Num ímpeto falei de minhas desventuras, do que disse a Velha não ser eu tão infeliz assim, de boa índole era meu esposo, que eu me conformasse e parisse crias” (MIRANDA, 1996, p. 133).

Diante disso, tem-se a relação incestuosa de Francisco de Albuquerque com a própria mãe, Dona Branca, que teve como consequência o nascimento de Viliganda, uma menina com problemas mentais. Por meio da voz da personagem Velha, a autora expõe a concepção de mulher e maternidade que alicerça essa situação: “Da mãe, tivesse eu por ela respeito, sendo mãe de meu esposo lhe devia eu reverência por ser de mais posto e que a filha frutificada do filho com a mãe, se assim fosse, eu a tomasse por minha menina e a amasse como fruto meu” (MIRANDA, 1996, p. 133). Deste modo, a Velha lembra a Oribela que a moral da sociedade segue os preceitos e valores dos homens, ou seja, a moral vigente é a masculina.

Oribela retorna grávida à casa de Francisco Albuquerque, e a possibilidade de o filho não ser do marido provoca desavenças com Dona Branca, o que faz, inclusive, com que a órfã desconfie de que a sogra está envenenando o alimento que lhe é oferecido, e isto provoca, o fim trágico de Dona Branca: “(...) fomos ao quarto, estava Viliganda contra a parede e no meio do quarto, com uma faca de cintura, de punhal, o filho acutilava a mãe no peito e tantas vezes o fez até que ela se aquedasse sem mover no chão com a morte na face e ele, com todo o sangue da mãe em suas roupas correu porta a fora e na chuva à luz dos raios e dos trovões, em joelhos, gritou”(MIRANDA, 1996, p. 198).

Fatos como: a relação incestuosa entre mãe e filho, a esposa grávida sem ter certeza da paternidade, a sogra envenenando a nora grávida, o filho que mata a mãe, rompem definitivamente com a imagem da “santa mãezinha”.

No entanto, o assassinato de Dona Branca possibilita um outro olhar para a relação mãe/filho: a maternidade pertencendo a um território exclusivamente feminino, onde o homem não consegue entrar, o que pode ser entendido como a “Zona Selvagem” da cultura das mulheres que, para Showalter (1994, p. 49), é o lugar cujo projeto comum seja “trazer o peso simbólico da consciência feminina para o ser, tornar visível o invisível, fazer o silêncio falar”.

Dona Branca morreu por não ter sido compreendida pelo “mundo masculino”, uma vez que o *mundo s’he* não é um significante vazio de significado. Conseqüentemente, Francisco rompeu com o pacto entre mãe e filho: toda a dedicação da mulher/mãe, “sopinhas de panela e leite fresco coado”, para que o filho se tornasse um homem que a amasse e respeitasse. Ainda no fragmento acima, percebe-se a fusão de outras vozes nos relatos da narradora, “que meu filho fosse, diabos, por meu amor, um senhor que me amasse e me respeitasse”. Ouve-se, então, a voz decepcionada da mãe, Dona Branca. Neste sentido, Showalter (1994, p. 50) lembra que “a escrita das mulheres é um ‘discurso de duas vozes’ que personifica sempre as heranças social, literária e cultural tanto do silenciado quanto do dominante”.

A história de vida de Dona Branca, ao longo da narrativa, dialoga com a história não contada, esquecida muitas vezes, das mulheres que se anularam em nome da “criação” dos filhos e dos cuidados com o esposo: “entende e respeita a minha mãe, mas tu és a senhora da casa, que ela já teve a sua e está aqui de caridade, pois a arrasto comigo de cristão que sou, sabe Deus quanto contra minha vontade porque sempre lhe fui muito bom filho, para minha mãe não ficar como ficam outras muitas viúvas, pobres e desamparadas” (MIRANDA, 1996, p. 98).

Como Dona Branca é apresentada como um “fardo” a ser carregado, não se percebe cumplicidade afetiva na fala do filho. Então, com a morte da mãe, Francisco se transforma: “feito de luzes, a falar e a ouvir, a me visitar no catre e acariciar minha barriga prenhada e dar ordem na casa, ao trabalho e seus olhos enxutos, sem mais segredos escuros(...), a se assentar à mesa e me fazer dar água a suas mãos feito dona de casa como fizera antes sua mãe” (MIRANDA, 1996, p. 201), o que aponta para o papel repressor, já que é ela uma das principais transmissoras das ideologias do patriarcado, ao mesmo tempo que é uma memória que incomoda. Ou seja, apesar de o pacto mãe/filho ter se rompido, a consciência de Francisco não ignora o vivido entre eles. A narradora, então, acrescenta: “houvera se livrado de grilhões muito pesados e enterrado nas pedras da capela dentro do coração de sua mãe” (MIRANDA, 1996, p. 201).

Da mesma forma, com o incesto (Dona Branca/Francisco) que resultou no nascimento de Viliganda, violou-se o momento mais importante da condição feminina: a maternidade. Conseqüentemente, Viliganda é presa no armazém, pois é a lembrança do passado que Francisco quer esquecer: “tampouco podia ele suportar aqueles malditos olhos” (MIRANDA, 1996, p. 201).

Com a fala das índias, Ana Miranda apresenta uma visão da maternidade que aponta para a essência do relacionamento mãe/filho de uma forma diferente, mais próxima à mãe-natureza, menos contaminada pela cultura patriarcal cristã e sem, no entanto, podar a construção da identidade feminina: Nessa perspectiva, nasce o filho da protagonista: “no que olhava eu os olhos dele, em alvíssaras e o mais do rosto, tudo feito à perfeita sombra dos céus, de mãe que era” (MIRANDA, 1996, p. 203). Com esse ato de contemplação da mãe em relação ao filho, a autora toca na essência do feminino.

Mas Oribela também denuncia a imagem estereotipada da maternidade, pois se torna mãe sem abandonar seus desejos de mulher, ou seja, nem estando grávida e mesmo depois da chegada do filho, as vozes que acompanhavam a protagonista, na sua trajetória, são silenciadas. No início dos relatos, a própria Oribela confidencia: "Um temor me deu, havia umas vozes dentro de mim, que eu não queria ouvir" (MIRANDA, 1996, p.51) e, mais tarde, volta a dizer: "E que mais que ele, devia saber eu, por modo de minha fuça muito curiosa, como de um gato. Se era Ximeno um feiticeiro, se mal fizesse, havia de fazer menos que meu mesmo coração alojado de vozes" (MIRANDA, 1996, p.173).

Acreditando que Francisco de Albuquerque havia retornado a Portugal levando seu filho, ("Ai, dá-me Deus meu tamanino, não tenho outro menino, que não o possam ferrar para vender" (MIRANDA, 1996, p.209), a protagonista é tomada por um ímpeto de loucura, e atea fogo em tudo, "às palhas, aos paus do fortim, aos currais que se faziam, ao armazém". Esse fogo purificador consome o engenho de Francisco e as lembranças do passado da protagonista, um passado que a esqueceu, silenciou e a oprimiu enquanto mulher.

Como a metáfora do fogo acompanha os relatos de Oribela na narrativa, o fogo que queima o engenho é o mesmo que vinha consumindo sua alma: "era assim mesmo que parecia, semelhava eu estivesse vendo agora, sem mesmo fechar os olhos, como vivesse ela nos interiores de mim e eu nos arrabaldes dela, ateando ela fogo à minha alma por me querer dar vida, o ímpeto e uma embarcação para avoar no céu como uma ave sem asas (MIRANDA, 1996, p.63). Nesse relato Oribela, lembrando de sua mãe, afirma que é a mãe que atea fogo na sua alma, por querer lhe dar vida. Deste modo, por meio do fogo e Ximeno, o mouro, possui cabelos cor de fogo, Oribela reconquista sua sexualidade e reencontra o filho, um menino também de cabelos cor de fogo: "Todo o meu mundo esvaneceu, estava eu endoidando, dormindo, sonhando? Ouvi o choro do meu filho, virei e na porta, atravessado pelos raios derradeiros do sol, os cabelos em fogo puro, estava o Ximeno com uma trouxa de criança no colo. Hou ha"(MIRANDA, 1996, p.213).

Como já foi dito, Oribela destrói o lar (ou o desmundo) de Francisco Albuquerque, mas com o filho (e o mouro) constrói um novo lar, ou um mundo. Por fim, a autora se vale da metáfora do fogo para traçar o percurso que Oribela fez até conquistar sua identidade de mulher.

Pode-se dizer que a mulher escritora busca, em seus textos, a identidade feminina. Deste modo, temas como a maternidade e a sexualidade passam a invadir a sua escrita. A literatura de mulheres, nessa perspectiva, abandona aquele ponto de vista meramente intimista. Assim, em romances históricos como *Os Rios Turvos*, *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz* e *Desmundo*, o mundo exterior também é focalizado. Nesse sentido, Luiza Lobo (2002) lembra que o olhar voltado para o particular é um movimento totalmente contrário ao da ficção histórica, que se vale da "capacidade de contextualizar atos, unir fatos externos e gerais e tirar conclusões sobre eles, discorrer e emitir opiniões que alcançam o cotidiano de um conjunto de pessoas, sob o ponto de vista exterior e político e mostrar conhecimento de elementos estranhos à vida pessoal da autora" (LOBO, 2002, p. 111).

1.3 Memória/desmemória nos romances históricos escritos por mulheres

Luzilá Gonçalves Ferreira, Ana Miranda e Heloisa Maranhão são mulheres que contam histórias de mulheres e deste modo recontam a história do período colonial brasileiro. Assim, a ficção de autoria feminina passa a ser um espaço em que se reescreve a

história partindo dos vazios e silêncios dos documentos históricos oficiais, ou escritos pelos homens.

Em *Desmundo*, *Os Rios Turvos* e *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz*, os vazios e silêncios históricos (isso no que diz respeito à história das mulheres) podem ser chamados de “desmemória”. Em outras palavras, os romances históricos de mulheres apontam para uma nova versão da história, e, para tanto, buscam, na desmemória da história contada pelos homens, pistas que permitem construir a história das mulheres.

Em *Os Rios Turvos*, faz parte do universo ficcional esse jogo entre memória e desmemória, pois, como os documentos praticamente não falam sobre Filipa, é naquilo que não foi dito sobre ela, ou seja, nas desmemórias de Bento e da história oficial que a trajetória da protagonista é reconstruída. Ou como diz o próprio romance, “Filipa Raposa buscava na memória esse instante, onde sobre a superfície lisa e clara do amor a rachadura se fizera, acolhendo a semente” (FERREIRA, 1993, p. 15). No fragmento, percebe-se que a narradora se apropria da memória e organiza a voz masculina para reconstruir a história de Filipa Raposa, que se encontrava na desmemória da história oficial.

Para Hutcheon (1991, p.50), “a memória é o essencial para esse vínculo entre o passado e o vivido”, mas a desmemória da história oficial ignora o vivido pelas mulheres. Em *Desmundo* a narrativa é aparentemente organizada pelos relatos da protagonista, assim, através da confluência de vozes que constituem o discurso da protagonista, recupera-se a memória do passado e, deste modo, o vivido pelas primeiras colonizadoras do Brasil. Rompe-se, desta forma, com a desmemória de uma história contada pelo prisma do patriarcado.

A passagem da narrativa em que Oribela atea fogo no engenho de Francisco Albuquerque ilustra esse conflito entre a desmemória/memória. Assim como o fogo destruía tudo, “todas as suas fortalezas viraram um monte de brasas, coisas retorcidas”, Oribela desejava que tudo o que viveu também fosse esquecido. Mas, como o vínculo entre o passado e o vivido se dá através da memória, a órfã não consegue apagar as lembranças de tudo que já tinha vivido, “ardendo o fogo na madeira, ardia também em minha alma, onde se agasalhavam as renembranças”. Enfim, a desmemória prende o sujeito ao passado, pois “é a perda da memória, não o culto à memória que nos fará prisioneiros do passado” (HUTCHEON, 1991, p.53).

O conflito memória/desmemória vai apagando o desejo de retorno de Oribela a Portugal, e ela acaba ficando no Brasil: “havia ainda em meu coração o desejo de tornar, embora fosse em cada anoitecer mais pálida a vista da Princesa, suas torres e muralhas dentro de mim” (MIRANDA, 1996, p. 138). Na busca do sentido da mulher na história, a portuguesa Oribela é fixada na nova terra, o Brasil, propondo que, junto com seu filho, símbolo da mistura das raças, e o mouro, ela possa reconstruir um novo lar. Diferentemente da lenda alencariana, em que o português parte levando o filho (no caso o filho de um português com uma índia), no relato de Ana Miranda mãe e filho, também cearense, ficam na nova terra.

Como já foi dito, a perda da memória aprisiona a mulher e o homem ao passado; por isso, o romance histórico, por meio da paródia, tenta recuperar esse passado, apresentando uma leitura crítica do que já foi vivido, uma vez que a paródia “parece oferecer, em relação ao presente e ao passado, uma perspectiva que permite ao artista falar *para* um discurso a partir de *dentro* desse discurso, mas sem ser totalmente recuperado por ele” (HUTCHEON, 1991, p. 53). *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz* é um romance de caráter paródico; deste modo, a narradora se apossa das memórias do Brasil escravista, mas não se preocupa em

ser fiel a elas. Como se passasse por um processo de desmemória, a figura da protagonista é recriada. Assim a personagem Rosa Maria resulta da fusão das vozes/memórias de várias outras escravas que viveram aqui no Brasil.

Nesta perspectiva, o romance de Heloisa Maranhão discute, com a voz da narradora, as conseqüências da desmemória na formação da identidade dos negros. Pois, o regime escravista, no Brasil, como parte do processo de alienação do negro, tentou apagar da memória dos afro-brasileiros o passado vivido na África. Deste modo, o negro acabou sendo oprimido e silenciado. Mas, no romance, Rosa Maria alerta Anastácio para o fato de que ficar preso ao passado reflete a memória cultural (do seu povo) que foi apagada.

A imposição da cultura do homem branco aos afro-brasileiros fez com que esse grupo étnico perdesse sua identidade. Assim, no romance, a princesa Xirico é batizada, no Brasil, pela Igreja Católica e passa a ser Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz. Apesar dessa desmemória histórico-cultural, Rosa Maria é detentora de poderes sobrenaturais que aprendeu com sua avó africana, o que lhe permite, entre outras magias, curar o filho aleijado da escrava Sange, devolver a juventude a Anastácio e aprender a ler e escrever em três dias.

Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz é um romance que pode ser denominado de metaficção historiográfica devido a seu caráter crítico na revisão e recuperação da história e pelas rupturas que a linguagem da obra apresenta. Hutcheon (1991), discutindo o papel que a paródia desempenha em romances metaficcionais historiográficos, lembra que para as feministas e os autores negros, a paródia “é uma das principais maneiras pelas quais as mulheres e outros ex-cêntricos usam e abusam, estabelecem e depois desafiam as tradições masculinas na arte” (1991, p.174).

Desta forma, o romance de Maranhão desafia as tradições masculinas quando extrai da desmemória da história e da ficção as vozes de mulheres que foram silenciadas pelo patriarcado. Diante do medo de sua feminilidade e, conseqüentemente, de sua sexualidade, a mulher é condenada a viver à margem da sociedade, da mesma forma que a serpente foi condenada a rastejar por toda sua existência: “— Tenho aborrecimentos. A cobra enrolou no muringue, era a venenosa, a mamba. Se pego o muringue, a cobra morde; se mato a cobra, o muringue se parte. Não, eu não posso esquecer” (MARANHÃO, 1997, p.34). Como já foi dito, a concepção de mulher do patriarcado tem origem no mito de Adão e Eva, onde Eva seduz Adão, persuadida por uma serpente; por isso, Deus castiga a serpente fazendo-a rastejar por toda sua existência. Em relação a essa simbologia da cultura cristã, Joseph Campbell afirma que “a identificação da mulher com o pecado, da serpente com o pecado e, portanto, da vida com o pecado, é um desvio imposto à história da criação (...) não temos conhecimento da imagem da mulher como pecadora em outras mitologias, além da cristã; nem mesmo na cultura africana” (CAMPBELL, 1990, p.49).

O romance de Heloisa Maranhão está estruturado em torno de dois pólos, o cristão e o pagão, a reconstrução da história da mulher através da reconstrução da história de Rosa Maria Egipcíaca, metonímia da África que ajudou a constituir o Brasil, por isso ele possibilita desvelar a desmemória do patriarcado e denunciar a sociedade cristã como excludente da mulher.

1.4 Considerações finais

Ana Miranda, Luzilá Ferreira Gonçalves e Heloisa Maranhão, através do romance histórico, contam histórias de mulheres e propõem uma nova versão para essa história,

rompendo as interdições da vida privada feminina que quase sempre as versões oficiais legitimaram como verdadeiras. Deste modo, nas três narrativas estudadas a condição feminina é mais do que simples fonte temática: é o elemento que as estrutura e organiza. Conseqüentemente, *Desmundo*, *Os Rios Turvos* e *Rosa Maria Egípcíaca da Vera* por serem ficção, possibilitam olhar de forma aparentemente descompromissada para a história das mulheres e, com isso, extrair da desmemória da história oficial, para introduzir no interior do universo ficcional, temáticas que ficaram à margem das versões históricas, escritas pelo patriarcado.

REFERÊNCIAS

- BRANCO, L. Castelo & BRANDÃO. **A Mulher escrita**. Rio de Janeiro: LCT Ed., 1989.
- CAMPBELL, J. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento, 1990.
- DEL PRIORE, M. História das mulheres: as vozes do silêncio. In: FREITAS, Marcos C. (org.). **Historiografia brasileira em perspectiva**. 3ª edição, São Paulo: Contexto, 2000.
- ESTEVES, A. R.. O novo romance histórico brasileiro. In: ANTUNES, L. Z. (org.) **Estudos de literatura e lingüística**. São Paulo: Arte & Ciência; Assis, SP: Curso de Pós-Graduação em Letras da FCL/UNESP, 1998, p. 122-158.
- FERREIRA, L. G. **Os rios turvos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LE GOF, J. **História e memória**. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 1990.
- LOBO, L. Literatura e história: uma intertextualidade importante. In: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, E. de A.; BEZERRA, K. da C.. **Gênero e representação: teoria, história e crítica**. Coleção mulher e Literatura. Belo Horizonte: UFMG, 2002, v. 1.
- MALARD, L. Romance e história. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, 1996. p. 143-150.
- MARANHÃO, H. **Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz: a incrível história de uma escrava, prostituta e santa**. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.
- MENTON, S. **La nueva novela histórica de la América Latina (1949-1992)**. México: FCE, 1993.
- MIRANDA, A. **Desmundo**: romance. 6. ed., São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MOTT, L. **Rosa Egípcíaca: uma santa africana no Brasil**. Rio de Janeiro, Editora Bertrand do Brasil, 1993.
- NUNES, M.J.R. Freiras no Brasil. In: DEL PRIORE, M. **História das mulheres no Brasil**. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2000.
- PLATÃO. **O Banquete**. In: **Diálogos**. tradução de Jaime Bruna, São Paulo, Cultrix, 1976.
- SÁENZ DE TEJADA, C. Brasil. In: CUNHA, Glória da (org). **La narrativa histórica de escritoras latinoamericanas**. Buenos Aires: Corregedor, 2001. p. 69-98.
- SHOWALTER, E. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, H. B. (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- STUDART, H. **Mulher a quem pertence o teu corpo?** Uma reflexão sobre a sexualidade feminina. Petrópolis: Vozes, 1993.
- WHITE, H. **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. 2ed., São Paulo: USP, 2001.