



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

EDJANDE DA COSTA SOUZA AZEVEDO

VOZ NARRATIVA FEMININA E METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA
EM *DIAS E DIAS*, DE ANA MIRANDA

Salvador

2011

EDJANDE DA COSTA SOUZA AZEVEDO

**VOZ NARRATIVA FEMININA E METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA
EM *DIAS E DIAS*, DE ANA MIRANDA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação de Letras e Linguística da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dra. Raimunda Bedasee

SALVADOR
2011

Sistema de Bibliotecas - UFBA

Azevedo, Edjande da Costa Souza.

Voz narrativa feminina e metaficção historiográfica em *Dias e dias*, de Ana Miranda / Edjande da Costa Souza Azevedo. - 2011. 82 f.

Orientadora: Profª Drª Raimunda Bedasee.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2011.

1. Miranda, Ana, 1951-. Dias e dias. 2. Narrativa (Retórica). 3. Escritoras brasileiras. 4. Ficção histórica brasileira. 5. Mulheres e literatura. I. Bedasee, Raimunda. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

CDD - 808.3

CDU - 808.1

TERMO DE APROVAÇÃO

EDJANDE DA COSTA SOUZA AZEVEDO

VOZ NARRATIVA FEMININA E METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA EM *DIAS E DIAS*, DE ANA MIRANDA

Dissertação aprovada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Letras,
Universidade Federal da Bahia, pela seguinte banca examinadora,

Raimunda Bedasee – Orientadora _____

Doutora em Letras Clássicas, Universidade de São Paulo (USP)

Universidade Federal da Bahia - UFBA

Noélia Borges de Araújo _____

Doutora em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, Universidade de São Paulo (USP)

Universidade Federal da Bahia - UFBA

Girlene Lima Portela _____

Doutora em Educação pela Université de Sherbrooke

Universidade Estadual de Feira de Santana - UEFS

Salvador, 31 de maio de 2011

Aos meus pais, Edgard e Jandira;
Ao meu marido, Cláudio.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela força e direção a todo momento;

À Prof^a Dra. Raimunda Bedasee,
pelos juízos, leituras e releituras;

Aos familiares e marido,
pela compreensão, cuidado, apoio e incentivo;

À amiga Francineide,
pelo empenho e pelos preciosos conselhos;

Aos colegas, professores e funcionários do
Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística
da Universidade Federal da Bahia;

A todos que, direta ou indiretamente,
contribuíram para a realização desta pesquisa.

“Não quero ter a terrível limitação
de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido.

Eu não: quero uma verdade inventada.”

Clarice Lispector

RESUMO

O estudo que se intitula *Voz narrativa feminina e metaficção historiográfica no romance Dias e Dias, de Ana Miranda*, é resultado da pesquisa que tem como *corpus* o romance *Dias e Dias* de Ana Miranda. O trabalho tem como objetivos analisar as relações entre ficção e história presentes no romance, levando em consideração tendências do romance pós-moderno em conjugar história e ficção, tornando possível o questionamento de verdades históricas; e discutir como a metaficção historiográfica pode representar uma porta aberta para o discurso de autoria feminina através da voz narrativa no romance, tendo como embasamento os estudos de gênero e as abordagens sobre as relações entre realidade e ficção, que desconstruem ideias hegemônicas e androcêntricas. Os romances de Ana Miranda têm estimulado estudiosos, seja pela relação que ela estabelece entre História e Literatura/Ficção, seja pela presença marcante da mulher. No romance *Dias e Dias*, a autora executa um trabalho inovador com a construção da personagem Feliciana, que, enquanto narradora do romance, atua como biógrafa do poeta Gonçalves Dias, numa história ambientada no século XIX. Documentos apresentam informações sobre a vida do poeta Gonçalves Dias, porém Antonio (nome eleito pela narradora para se referir a ele) é o resultado da idealização de Feliciana. A narração em primeira pessoa contribui fundamentalmente para esse efeito. Consultando White, Linda Hutcheon observa que história e literatura são ambas “construtos discursivos”. Ambas construídas histórica e socialmente, constituem discursos que se transformam, atendem a interesses específicos e têm em comum, além do fato de serem discursos, a verossimilhança e a intertextualidade. Os múltiplos olhares considerados como relevantes pela teoria pós-moderna possibilitam a inserção da mulher na história literária e seu olhar entre os que têm o poder de contar a história. Assim a mulher tem a oportunidade de relatar a história sob sua perspectiva, através de sua linguagem, de um lugar que até bem pouco tempo era ocupado apenas pelo homem.

Palavras-Chave: Narrativa feminina. Metaficção Historiográfica. Ficção. História.

ABSTRACT

The study entitled *Voz narrativa feminina e metaficção historiográfica no romance Dias e Dias, de Ana Miranda*, is the produce of the research that has like *corpus* the novel *Dias e Dias*, of Ana Miranda. This work has the objective of analyze the relationships between fiction and history present in the novel, taking into account trends in the postmodern novel in combining history and fiction, making possible the questioning historical truths. It also discusses how the historiographic metafiction may represent an open door to the discourse of female authorship through the female narration in the novel, based on the gender theories and approaches on the relationship between fiction and reality, ideas that deconstruct hegemonic and androcentric. Ana Miranda's novels have encouraged scholars, is the relationship it establishes between history and literature / fiction, is marked by the presence of women. The author of the novel performs innovative work with the building of character Feliciana, that while the narrator of the novel, acts as a biographer of the poet Gonçalves Dias, a story set in the nineteenth century. Documents bring the biography of the poet Gonçalves Dias, but Antonio (name chosen by the narrator to refer to it) is the result of the idealization of Feliciana. The first person narration contributes fundamentally to that effect. Querying White, Linda Hutcheon notes that history and literature are both "discursive constructs". Both historically and socially constructed, are statements that turn, serve specific interests and have in common, besides the fact it's speeches, the likelihood and intertextuality. The multiple perspectives deemed relevant by the post-modern theory allow the inclusion of women in literary history and his gaze between those who have the power to tell the story. So the woman has the opportunity to tell the story from their perspective, through their language, a place that until recently was occupied only by men.

Keywords: Feminine narrative. Historiographic metafiction. Fiction. History.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
1.1 UMA CEARENSE EM FOCO	15
2 METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA: PORTA ABERTA PARA O DISCURSO DE AUTORIA FEMININA	19
2.1 O TEXTO FICCIONAL: UM DISFARCE.....	20
2.2 META-HISTÓRIA	22
2.3 FRONTEIRAS ENTRE HISTÓRIA E FICÇÃO	23
3 CONSIDERAÇÕES SOBRE A PÓS-MODERNIDADE	28
3.1. O FEMININO E A PÓS-MODERNIDADE.....	33
3.2 O DISCURSO DE AUTORIA FEMININA NA META-HISTORIOGRAFIA	39
3.3 A FIGURA DA NARRADORA NA LITERATURA BRASILEIRA	43
4 DIAS E DIAS: MAIS QUE UM SOBRENOME	45
4.1 A NARRADORA FELICIANA	47
4.2 FELICIANA BIÓGRAFA	51
4.3 COMO UM SABIÁ NA GAIOLA	56
4.4 UMA RELAÇÃO AMOROSA	62
4.4.1 Feliciano e Antonio	63
4.4.2 Feliciano e Adelino	73
5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS	75

REFERÊNCIAS

1 INTRODUÇÃO

A dissertação *Voz narrativa feminina e metaficção historiográfica em Dias e Dias, de Ana Miranda* é resultado da pesquisa iniciada em 2008, quando tive a oportunidade de ser selecionada para o Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal da Bahia.

Inicialmente a pesquisa tinha como objetivo discutir a metaficção historiográfica no romance *Dias e Dias*, com um enfoque na Teoria da Literatura. Analisar-se-iam os elementos utilizados pela autora para compor o personagem Gonçalves Dias bem como o modo como se articulam história e ficção no referido romance.

A mudança de orientadora repercutiu na mudança de enfoque do trabalho. Esse foi um dos maiores desafios por mim enfrentados, pois a análise da perspectiva de gênero era iminente, uma vez que a professora que se tornou minha orientadora trabalhava com o tema. Tratava-se de um assunto com o qual eu não estava familiarizada. A adaptação à mudança demandou algum tempo, interferindo, inclusive, em todo o trabalho que já havia sido construído desde a elaboração do projeto para o processo seletivo.

Tendo em vista a presença da narrativa sob a ótica feminina no romance, os estudos de gênero permeariam todo o processo de construção do trabalho, valorizando as discussões sobre o que se tem estabelecido como papéis de homens e mulheres na sociedade.

Felizmente, as repetidas leituras da obra despertaram de tal forma o meu interesse pela narradora personagem do romance, que se descortinaram para mim ideias que me conduziam às discussões de gênero, ideias essas discutidas com a minha orientadora. Para maior embasamento teórico, foram de fundamental importância as discussões na disciplina Gênero e Poder, ministrada pela professora Ana Alice Alcantara Costa no Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher- NEIM além da bibliografia exaustiva fornecida pela Prof.^a Dr.^a Raimunda Bedasee, amplamente discutida nas sessões de orientação.

O enfoque da pesquisa deixou de ser, então, o personagem Gonçalves Dias, para ser a narradora Feliciano, sua voz narrativa, como ela é desenvolvida ao longo do romance, valorizando as contribuições que o discurso que ela apresenta poderia dar aos estudos aos quais me propunha a partir daquele momento, sem, no entanto, deixar de abordar a metaficção historiográfica, meu objetivo inicial, uma vez que a personagem em questão transita pelos planos real e ficcional.

Baseando-me nessas considerações e tomando-as como eixo, estabeleci como objetivo desta dissertação: analisar a voz narrativa feminina e a presença da metaficção historiográfica no romance *Dias e Dias*. Para tanto, busquei fazer um levantamento de dados biográficos da autora, bem como de sua fortuna crítica e de informações a respeito do poeta Gonçalves Dias, como a biografia.

Saliento que a pesquisa foi determinada após a leitura de outros romances da autora, como *Clarice* (1996), *Boca do Inferno* (1989) e *A última quimera* (1995). *Dias e Dias* (2002) é um dos romances mais recentes da autora e carecia de um estudo criterioso.

Não obstante a existência de algumas dissertações e teses, entre os estudos realizados sobre a obra mirandiana nenhum deles analisava a presença da voz feminina ou a metaficção historiográfica no romance *Dias e Dias*. Dessa forma, o trabalho tornava-se cada vez mais instigante por seu caráter inovador.

Consultando a pesquisa de Regina Dalcastagnè sobre narradoras no romance brasileiro contemporâneo, senti-me ainda mais estimulada a continuar a investigação, uma vez que a pesquisadora observa que entre os romances contemporâneos ainda são poucas as mulheres que ocupam a posição de narradoras. Em seu texto, Dalcastagnè questiona o fato de o homem sempre ter contado a história do seu ponto de vista, inclusive a história da mulher. Percebi na pesquisa de Dalcastagnè uma abordagem quantitativa valiosa para o meu trabalho que traz um aspecto que se distingue da maioria dos romances contemporâneos.

Invertendo totalmente a situação, Ana Miranda construiu uma voz narrativa feminina contando a história de um homem. Verifico quais os elementos utilizados para a elaboração dessa personagem que narra a vida de um homem. A presença do jogo realidade/ficção e a busca pelo diálogo entre presente e passado definiam a caracterização do romance como

metaficção historiográfica. Além disso, ao construir uma narradora que se dedica a reunir dados sobre a vida do poeta, Ana Miranda elabora uma personagem que atua como biógrafa.

Para alcançar os objetivos propostos nesta dissertação, privilegiou-se a pesquisa bibliográfica, fundamentada nos estudos sobre história e ficção e suas relações: a metaficção historiográfica; estudos de gênero; a pós-modernidade e oposições binárias; a narração. Nesse sentido, o embasamento teórico foi construído a partir de textos de estudioso(a)s tais como: Linda Hutcheon, Hayden White, Wolfgang Iser, Andreas Huyssen, Heloísa Buarque de Holanda, Joan Scott, Shulamith Firestone, Jane Flax, Silvia Walby, Ria Lemaire, Regina Dalcastagnè, Michel Foucault, Ana Colling, Walter Benjamin, Platão e Mary Del Priore.

Os estudos de gênero determinaram o caminho a ser trilhado e foram de fundamental importância na compreensão das relações de poder envolvidas nas construções de personagens da literatura brasileira, bem como do papel que essas personagens representam no romance.

O trabalho está organizado em três capítulos que se subdividem e abordam inicialmente questões teóricas e posteriormente a análise do corpus da pesquisa.

O primeiro capítulo *Metaficção Historiográfica: porta aberta para o discurso de autoria feminina* tem como objetivo situar a Metaficção Historiográfica como terreno fértil para a inserção do discurso de autoria feminina nos romances contemporâneos, ou pós-modernos, uma vez que o conceito de metaficção historiográfica trazido por Linda Hutcheon parte do princípio que tanto o discurso histórico quanto o ficcional são construtos sociais. Tendo em vista os debates sobre relações de gênero que consideram que homens e mulheres são construídos historicamente e socialmente, percebe-se a identificação do trabalho meta-historiográfico com as reflexões desenvolvidas pelos estudos de gênero. Para essa discussão, o capítulo foi subdividido em três partes.

Na primeira parte, exponho sobre o caráter ficcional do texto literário, tendo como embasamento as idéias trazidas por Wolfgang Iser, considerando que o caráter ficcional não é suficiente para se considerar um texto literário, uma vez que o ficcional e o real são ligados por uma linha tênue: o imaginário.

Na segunda parte, o processo se inverte. Questiona-se a veracidade dos fatos históricos. Tendo como eixo orientador o texto de Hayden White, *Meta história: a imaginação histórica do século XIX*, discuto o fato de os documentos históricos serem passíveis de manipulação da realidade, uma vez que são resultados de um instrumento ideológico, portanto frágeis e dissolúveis.

Na terceira, e última parte, dedico-me a conceituar o termo cunhado por Linda Hutcheon, metaficção historiográfica, enfatizando, principalmente, que se trata de romances pós-modernos que estabelecem estreitas relações entre história e ficção. Nesse tópico, procuro mostrar, não só o que se pode considerar como metaficção historiográfica, mas as características que servirão de base para a análise do romance e sua inserção nesse tipo de produção literária.

O segundo capítulo, intitulado *Considerações sobre a Pós-modernidade*, tem como objetivo dar continuidade à discussão do capítulo anterior e evidenciar em que panorama se forma o romance de metaficção historiográfica. Retomando as considerações de Linda Hutcheon sobre o romance pós-moderno, considerearei necessário um capítulo que discutisse a questão das oposições binárias no sentido de esclarecer alguns pontos sobre a produção literária de mulheres.

Inicialmente, discuto os vários conceitos de pós-modernidade, privilegiando as reflexões que buscam compreender esse momento como uma oportunidade de se dedicar maior atenção a novos olhares, sobretudo direcionados às novas tendências literárias, sem, contudo, concebê-lo como ruptura com tendências anteriores. São apresentadas argumentações sobre a pós-modernidade como acesso a uma reflexão sobre o papel que a mulher desempenha no campo da literatura.

Em seguida, apresento a pós-modernidade como um momento importante e propício, para a evidência do feminino na literatura, como também para os estudos de gênero, que oportunizam uma melhor compreensão das relações sociais estabelecidas, possibilitando a desconstrução de discursos hegemônicos ao questionar uma condição de subjuogo da mulher na sociedade que teve como resultado sua menor participação na atividade literária. Dando continuidade, reflito sobre a inserção da mulher na história e como ela tem construído a sua própria história ao longo dos tempos.

Discorro ainda sobre a metaficção historiográfica como um veículo de acesso das vozes de grupos marginalizados na literatura: uma forma de possibilitar a visibilidade de discursos de autoria feminina nos romances contemporâneos. Além disso, reflito sobre o conceito de narrador e como este tem se configurado no romance contemporâneo brasileiro.

Finalmente, discuto brevemente a escassez da figura de narradoras no romance contemporâneo, baseando-me nos resultados de pesquisa de Regina Dalcastagnè que mostra a desigualdade em relação à presença de vozes narrativas masculinas e femininas nos romances contemporâneos brasileiros.

No terceiro capítulo, *Dias e Dias: Mais que um sobrenome* procede-se à análise do romance. É um capítulo voltado para situar a obra entre as produções metahistoriográficas de Ana Miranda. Ele subdivide-se em quatro partes.

No primeiro tópico, busco analisar a personagem Feliciano enquanto narradora, situando o romance como uma metaficção historiográfica. No segundo tópico, argumento que Feliciano pode ser analisada como uma biógrafa, uma vez que reúne dados do poeta ao longo de todo o romance, seja através das cartas que lhe chegam, seja pelos relatos de outros personagens do romance. No terceiro tópico, trago a reflexão sobre a relação de Feliciano com a tia Natalícia, representação da mulher do século XIX. Uma mulher que tinha, nas palavras de Lara Tanari, “uma formação que seguia os preceitos e ritos religiosos – uma educação que se distinguia da instrução, sempre dentro dos limites de um saber útil: um aprendizado ligado aos trabalhos e aos deveres de esposa, mãe e dona-de-casa” (TANARI, 2005).

No tópico três, que se intitula *Como um sabiá na gaiola*, analiso a presença do sabiá em um dos capítulos do romance, dedicado exclusivamente ao pássaro, e a maneira como as mulheres eram tratadas na época em que está ambientado o romance. O sabiá é utilizado por Gonçalves Dias, no poema *Canção do Exílio*, como forma de representação do amor pela terra distante. Discuto a releitura que Ana Miranda faz da representação do sabiá no poema de Gonçalves Dias no romance *Dias e Dias*.

No último tópico, analiso a relação amorosa de Feliciano com Antonio contrapondo com a relação que ela estabelece com o professor Adelino. Trata-se do amor platônico *versus* o amor carnal. A análise da postura da personagem nesse momento se dá pela observação do

rompimento com o convencional. Leva-nos a pensar que a narradora transgride o comportamento que se esperava das mulheres da época em que a personagem está inserida.

Verifico quais elementos a autora utiliza para construir essa personagem que narra/biografa a vida de um homem. Vale ressaltar que a sua própria história é igualmente contada no decorrer do romance, deixando por momentos o campo da *biografia* para entrar no da *auto-biografia*: há um “eu” que se manifesta fortemente.

Analisar o texto de uma autora como Ana Miranda é tarefa ao mesmo tempo prazerosa e desafiadora. Prazerosa por proporcionar um mergulho instigante na história e desafiadora por se tratar de uma autora cuja obra está começando a ser investigada no meio acadêmico. Por isso julgo de fundamental importância a apresentação da autora e, sobretudo, de sua obra.

1.1 UMA CEARENSE EM FOCO

A produção literária de Ana Miranda¹ teve início com *Anjos e Demônios*, em 1978, que a autora considera como “um livro muito irregular e ingênuo”. Em seguida, veio a segunda obra poética, *Celebrações do Outro. Caderno de Sonhos* foi seu primeiro lançamento de prosa, construção sobre a qual a autora afirma em entrevista para o Jornal de poesias: “anuncia minha literatura, sem ainda ser ela mesma” (Ana Miranda, 2000). Mas foi, sobretudo, com os romances que ela ficou conhecida. Entre eles: *Boca do Inferno*, 1989, vencedor do prêmio Jabuti de 1990; *A Última Quimera*, 1995; *Desmundo*, 1996, adaptado para o cinema, em 2003, sob direção de Alain Fresnet; e *Dias e Dias*, 2002, também vencedor do Prêmio Jabuti, em 2003. Seu nome tem aparecido ao lado de escritores como Milton Hatoum, José Saramago e João Ubaldo Ribeiro. Na introdução de *Utopias of otherness: nationhood and subjectivity in Portugal and Brazil*, Fernando Arenas² afirma:

¹ Escritora cearense, Ana Miranda colabora, atualmente, com a revista *Caros Amigos*, escrevendo crônicas, e ainda faz palestras e leituras em universidades e instituições culturais de vários países. Essa autora foi testemunha da luta dos estudantes contra o regime militar, mas sua vida sempre foi dedicada a desenhar e escrever, como ela mesma afirma. Foi escritora visitante na Universidade de Stanford, em 1996. Também atuou como atriz. Lançando mão da poesia, inclusive da linguagem poética própria dos escritores biografados e demonstrando o resultado de um minucioso trabalho de pesquisa, Ana Miranda apresenta em suas obras uma riqueza de detalhes das vidas dos artistas, bem como do contexto histórico em que eles viveram, misturados a elementos ficcionais.

² Fernando Arenas é professor associado de Português, Literatura Africana Lusófona e Brasileira e Estudos Culturais do Departamento de Estudos Portugueses e Espanhóis, na Universidade de Minnesota. Na citação, ele afirma: representações literárias de Portugal e Brasil estiveram historicamente presentes na literatura nacional um do outro, especialmente durante a época colonial, mas também ao longo do século XIX. (Em termos de

Literary representations of Portugal and Brazil have been historically present in each other's national literature, especially during colonial times but also throughout the nineteenth century. (In terms of postmodern historiographical metafiction of the late century, Portuguese culture appears as the colonial presence within a Brazilian national space in the making. See Ana Miranda, Haroldo Maranhão, and João Ubaldo Ribeiro. (ARENAS, 1963, p. 25)

Seguindo o estilo dos romances *Boca do Inferno* (1989), *A última Quimera* (1995) e *Dias e Dias* (2002), nos quais se conta a história dos poetas Gregório de Matos, Augusto dos Anjos e Gonçalves Dias, respectivamente, Miranda escreveu ainda a novela *Clarice* (1996), que traz a biografia de Clarice Lispector, escritora cujo nome dá título ao livro. Compreende-se a recorrência da relação entre história e ficção a partir da fala da própria autora: “a literatura existe num tempo diferente, é um tempo em que passado, presente e futuro se entrelaçam”³.

Em *Boca do Inferno* (1989), primeiro romance de Ana Miranda, a autora revisita o Brasil do século XVII, recriando a história de Gregório de Matos. Na trama, o poeta barroco e o Pe. Antônio Vieira fazem parte da facção que tem como líder Bernardo Vieira Ravasco, irmão de Vieira, que vive uma luta de poder com o governador Antônio de Souza de Menezes, o Braço de Prata. O grupo é o principal suspeito do assassinato do alcaide Francisco de Teles de Menezes e passa a viver refugiado.

A partir daí, a história retrata a Bahia do período e revela o olhar minucioso sobre a vida de Gregório de Matos, servindo como pretexto para o trato com a história do Brasil da época, mais precisamente, da de Salvador. A escritora toma de empréstimo a linguagem do próprio Gregório de Matos, a fim de retratar os fatos que eram alvo das críticas do poeta: os mandos e desmandos dos governantes e a devassidão. Mais do que provocar o imaginário do leitor, Ana Miranda convida-nos a repensar a tradição do Brasil no século XVII; mostra-se leitora que se apropria não só da linguagem, mas também das informações contidas nas entrelinhas dos textos do poeta. A intertextualidade está presente no romance, por se tratar da releitura de textos de Gregório de Matos e da historiografia oficial que retratam a Bahia daquele século.

Em *O Retrato do Rei* (1991), Ana Miranda ficcionaliza a Guerra dos Emboabas. A história se passa nas Minas Gerais, e o pano de fundo é a corrida pelo ouro. Trata-se da luta entre os bandeirantes, paulistas que descobriram ouro no local, e os emboabas, mistura de pessoas de

metaficção historiográfica pós-moderna do final do século, a cultura portuguesa aparece como a presença colonial dentro de um espaço nacional brasileiro na estrutura. Veja Ana Miranda, Haroldo Maranhão, e João Ubaldo Ribeiro.

³ Declaração feita no Jornal de poesia, em 15/04/2005, a João Soares Neto.

várias regiões do País que se deslocaram para Minas em busca do metal precioso. Segundo José Midlin, "Ana Miranda consegue retratar essa luta, e envolver o leitor, através de uma linguagem simples e agradável, num quadro que se situa no século XVIII, mas que em boa parte poderia ser intemporal - cupidez, violência, corrupção e arrogância não são privilégios de uma época. É um livro que merece ser lido, e que certamente há de ser lido com prazer."⁴

Já em *A Última Quimera*, romance de 1995, a autora promove o encontro entre Augusto dos Anjos e Olavo Bilac. Seguindo a linha de *Boca do Inferno* (1989), Ana Miranda recria a biografia de Augusto dos Anjos, absorvendo toda a atmosfera sombria que rodeava os textos e a vida do poeta através do narrador. Apaixonado pela poesia e pela esposa de Augusto dos Anjos, o narrador, ficcional, se vê diante da oportunidade de realizar o próprio desejo de se apropriar das duas após a morte do poeta.

Assim como em *Boca do Inferno* (1989) e *A Última Quimera* (1995), em *Clarice* (1996), Ana Miranda traz uma autora da literatura brasileira como personagem. Audaciosamente, ela convida o leitor ao jogo meta-histórico (relação que estabelece entre História e Literatura/Ficção), pois afirma que a Clarice a quem se refere não é a mesma Clarice Lispector escritora, apesar de o relato apontar para informações contidas em sua biografia. Assim, Miranda possibilita ao leitor fazer parte desse jogo de realidade e ficção, que se confundem e “confundem” o público, levando-o a olhar o texto de forma desconfiada e instigante.

Desmundo, lançado no mesmo ano de *Clarice*, 1996, retoma o Brasil do período colonial e propõe uma releitura do que foi narrado pelos cronistas da época; uma nova interpretação dos relatos oficiais que se tornaram canônicos. Através do olhar de Oribela, uma das virgens trazidas ao Brasil, para se casarem com os portugueses que aqui estavam, vão se desnudando as mazelas que envolviam as vidas das mulheres da época. Ana Miranda inicia, assim, seu projeto que ambiciona dar voz à mulher na contemporaneidade. Desígnio que ela ratifica em

⁴ Declaração feita por José E. Mindlin no *site* http://www.anamirandaliteratura.hpgvip.com.br/retrato_do_rei.htm.

entrevista ao Jornal do Brasil, afirmando: “há um projeto maior em minha mente, que tento executar desde *Desmundo*, que é dar voz feminina a uma multiculturalidade brasileira”⁵.

Em 2002, Ana Miranda lança *Dias e Dias*. Dando prosseguimento a uma produção literária respeitada, a autora continua trabalhando com a biografia ficcionalizada.

Em *Dias e Dias*, lançando mão da linguagem poética própria ao escritor biografado e demonstrando o resultado de um minucioso trabalho de pesquisa, Ana Miranda apresenta com riqueza os detalhes da vida do poeta referenciado, bem como o contexto histórico em que ele viveu, junto a elementos ficcionais.

A reflexão sobre a poesia, através da própria linguagem poética, o comprometimento, ou questionamento da veracidade histórica, através de relatos trazidos no romance por meio da voz de Feliciano, a união de elementos reais com os elementos ficcionais (sejam dados ou personagens), inscrevem a autora na produção da metaficção historiográfica da literatura brasileira.

Nesse romance, é a vez do Brasil do século XIX ser retratado pela voz de Feliciano, quem, além de contar a vida do poeta Gonçalves Dias, narra fatos ocorridos no período da Independência do Brasil. Feliciano, narradora e personagem do plano “ficcional”, em dados momentos se confunde com os personagens do plano “real”. Dessa forma, ela é o elemento do romance que atira o leitor a questionar a veracidade dos fatos e a ficcionalidade do romance.

Os romances de Ana Miranda até aqui apresentados são exemplos de metaficção historiográfica. Destaco, entretanto, os romances em que Miranda transmuta poetas da literatura brasileira para a condição de personagens. Dessa forma, questiona a própria biografia desses poetas, revelando, assim, a característica inovadora de *Dias e Dias*, que joga com a realidade e a ficção. Nesse sentido, a análise aqui proposta visa a somar-se aos estudos críticos da obra mirandiana.

⁵ Declaração de Ana Miranda em entrevista ao Jornal do Brasil *online*, em que trata sobre seu novo romance *Yuxin*.

2 METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA: PORTA ABERTA PARA O DISCURSO DE AUTORIA FEMININA

A análise da obra de Ana Miranda nos desafia sobremaneira a uma discussão sobre a relação entre história e ficção, uma vez que essas duas apresentam entrelaçadas nas obras mirandianas.

Tal relação remonta a Heródoto⁶, o “pai da história”. Estudos indicam a falta de rigor histórico, perceptível pela dificuldade em se delimitar a “verdade” em seus relatos. Sua obra *Histórias*, dividida em nove livros, em que ele relata as guerras entre gregos e bárbaros, é reconhecida como uma produção literária, o que nos leva a concluir que literatura e história vêm se conjugando há muitos séculos.

Paulo Ângelo de Meneses Sousa, professor adjunto da Universidade Federal do Piauí, reúne em seu texto *História de uma polêmica (contribuição para uma história das interpretações de Heródoto III. 80-82)* linhas de investigação do “debate persa”, presente no livro III das *Histórias*; e examina as polêmicas que cercam os relatos do considerado “pai da história”. Paulo Sousa observa que, para a historiografia moderna, há dúvidas em relação à ocorrência ou não do fato relatado por Heródoto. Ele afirma que:

O relato de Heródoto da história da ascensão de Dario, após a morte de Cambises e o assassinato dos magos (III, 79), apresenta um problema que tem intrigado grande parte dos estudiosos que se depararam com essa narrativa.

Heródoto afirma que, antes de Dario subir ao poder, houve um debate entre nobres conspiradores persas sobre a sucessão ao trono e o melhor regime de governo no qual foram expressas ideias a favor de um regime político igualitário, um governo popular, regime esse que corresponderia à democracia para os gregos, o que leva a situar esse acontecimento em 522 a.C., antes mesmo das reformas de Clístenes em 508 a.C., que fundaram os princípios da democracia ateniense. (SOUSA, 2005, p. 2)

Para o pesquisador, o relato do próprio Heródoto dá indícios de uma “reação de incredulidade”. Ele cita o historiador: “assim que acalmou o tumulto e decorreram cinco dias, os que se haviam sublevado contra os Magos deliberaram sobre aquele estado de coisas, e

⁶ Geógrafo e historiador grego que viveu no século VI a.C. Já apresentava em seus textos o fabuloso, traço da ficção incorporado à história fatural.

proferiram palavras que alguns gregos acham inacreditáveis, e que, no entanto, foram proferidas.” (Heródoto, III, 80.1, *Apud*, SOUSA, 2005, p. 2)

Marta Várzeas, da Universidade do Porto, por sua vez, percebe em Heródoto uma veia épica, já que o historiador expõe o objetivo de exaltar os feitos dos homens e preservar a memória:

Esta é a exposição das informações de Heródoto de Halicarnasso, a fim de que os feitos dos homens, com o tempo, se não apaguem, e de que não percam o seu lustre acções grandiosas e admiráveis, praticadas, não pelos Helenos, quer pelos bárbaros, e, sobretudo, a razão pela qual entraram em conflito uns com os outros.

As discussões sobre a relação entre literatura e história também são antigas. Ainda segundo Marta Várzeas:

Literatura e história começam, portanto, a se confundir, e a separação definitiva, no século V a.C., só pode entender-se como resultado de uma questionação mais geral sobre a verdade que começou dentro da própria Poesia. Com efeito, muito cedo se manifestou a consciência da incompatibilidade das narrativas veiculadas pelos poetas com a verdade, entendida esta como a adequação do discurso à realidade visível ou comprovável. (VÁRZEAS, 2004, p. 277-278)

Essa discussão está relacionada ao questionamento sobre a presença tanto do real no texto ficcional, quanto da ficção no texto histórico, filosófico, enfim, no texto que se pretende ouvido, lido, interpretado como a verdade acerca de acontecimentos, pensamentos, valores. Não se pode assegurar que estes últimos não representam a realidade. Que eles, ao expor modos de pensar de uma época, de um grupo, estejam isentos de ficcionalização.

2.1 O TEXTO FICCIONAL: UM DISFARCE

Ao analisar “o que é fictício no texto ficcional”, Wolfgang Iser discute sua classificação em reais e ficcionais; e a inserção do teor literário nessa última categoria. Observa, portanto, a categorização dos textos em literários e não-literários, partindo de uma relação opositiva entre realidade e ficção. Segundo o teórico, o imaginário é o fio que estabelece o vínculo do real com o ficcional.

Seguindo esse raciocínio, pensar realidade e ficção como analogia adversa pode ser um empreendimento problemático, pois, através desse ponto de vista, uma anula a outra. O próprio Iser nos lembra que os textos ficcionais não estão isentos de realidade, pois se utilizam do real para representá-lo.

Esses recursos são o que Iser denomina “atos de fingir”: a vivência da realidade é retomada pelo texto, através da representação do real pelo signo. A conexão com essa realidade retomada pelo texto origina o imaginário. Daí a sugestão de Iser de substituir a oposição realidade/ficção pela tríade realidade/ ficção/ imaginário.

O autor considera que

Se os textos ficcionais não são de todo isentos de realidade, parece conveniente renunciar a este tipo de relação opositiva como critério orientador para a descrição os textos ficcionais, pois as medidas de mistura do real com o fictício, neles reconhecíveis, relacionam com frequência elementos, dados e suposições. [...] Como o texto ficcional contém elementos do real, sem que se esgote na descrição deste real, então o seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingida, a preparação de um imaginário (*die Zuriistung eines Imaginären*). (ISER, 2002, p. 957)

Ao discutir a seleção e a combinação como atos de fingir, Iser os trata como transgressões de limites dos “campos de referência intratextuais” e estabelece a correspondência entre a função designativa e a figurativa da linguagem, considerando que ocorre, na ficção, a paralisação da linguagem designativa. Evidencia, assim, a impossibilidade de a língua dar conta de traduzir a realidade, e, dessa forma, a predominância da função figurativa da linguagem, que consiste na representação da realidade, ultrapassando os seus limites.

Mas, o ponto crucial que define o ato de fingir como traço do texto ficcional, e como diferenciador do que pode ser concebido como fictício, é o que Iser chama de *desnudamento de sua ficcionalidade*. É o autorreconhecimento enquanto ficção, que não se pretende verdade, que se apresenta como tal:

[...] o texto ficcional contém muitos fragmentos identificáveis da realidade, que, através da seleção, são retirados tanto do contexto sociocultural, quanto da literatura prévia ao texto. Assim, retorna ao texto ficcional uma realidade de todo reconhecível, posta agora, entretanto, sob o signo do fingimento. Por conseguinte, este mundo é posto entre parênteses, para que se entenda que o mundo representado não é o mundo dado, mas que deve ser apenas entendido como se fosse. Assim, se revela uma consequência importante do desnudamento da ficção. Pelo reconhecimento do fingir, todo o mundo

organizado no texto literário se transforma em um *como se*. (ISER, 2002, p. 972-973)

A realidade no texto ficcional apresenta-se “entre parênteses”. É (re) apresentada aos receptores, que desenvolvem, com ela, uma relação de afetividade que possibilita a representação, por se referir ao texto e não à própria realidade, não se relaciona diretamente com a referência. Daí o caráter transgressor da produção ficcional por possibilitar a vivificação do texto, pela representação do sujeito e pela relação desse sujeito com o mundo irreal. É interessante que o disfarce do real presente no texto ficcional ao mesmo tempo camufla a realidade e se passar por ela. O texto literário faz parecer real aquilo que apresenta.

Outras discussões sobre a relação entre o real e o ficcional na literatura apontam para uma inquietação sobre o que se tem considerado como verdade, de onde ela se origina, que discursos estão por trás dela. Uma dessas inquietações dá lugar aos questionamentos sobre os limites entre as produções históricas e literárias.

2.2 META-HISTÓRIA

É de fundamental relevância para as apreciações sobre o romance *Dias e Dias* a contribuição de Hayden White, que discute as estreitas identidades entre o trabalho do romancista e do historiador, em seu livro *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*.

White considera que, se o pensamento histórico opera com a representação, este não é isento de ficcionalização. Segundo o autor,

Diz-se às vezes que o objetivo do historiador é explicar o passado através do “achado”, da “identificação”, ou “descoberta” das “estórias” que jazem enterradas nas crônicas; e que a diferença entre “história” e “ficção” reside no fato de que o historiador “acha” suas estórias, ao passo que o ficcionista “inventa” as suas. Essa concepção da tarefa do historiador, porém, obscurece o grau de “invenção” que também desempenha um papel nas operações do historiador. (WHITE, 1995, p. 22)

Dessa forma, entendemos que a ficcionalização evidencia que a história pode ser ao mesmo tempo manipulada e instrumento de manipulação da realidade. As invenções de que são passíveis os documentos históricos cercam-se de ideologias. Afinal, a história não é uma disciplina exata, mas uma construção elaborada a partir de um ponto de vista, de um olhar.

Por sua vez, esse olhar está longe de ser ingênuo, pois se apresenta imbuído de carga ideológica.

Nesse sentido, White sugere que pode haver “um irreductível componente ideológico” em toda descrição histórica da realidade. O registro histórico é enredado por teorias que contêm implicações ideológicas para a compreensão do presente. (WHITE, 1995/2008, p. 36. Grifo do autor). Ele ainda acrescenta: “assim como toda ideologia é acompanhada por uma ideia específica da história e seus processos, toda ideia da história é, também, [...], acompanhada por implicações ideológicas especificamente determináveis.” (WHITE, 1995, p. 38).

Hayden White anuncia o estreitamento das relações entre história e literatura, que havia se perdido com a objetividade histórica exigida pelos pensadores iluministas.

A fim de imaginar “o que *realmente* aconteceu” no passado, portanto, deve primeiro o historiador *prefigurar* como objeto possível de conhecimento o conjunto completo de eventos referidos nos documentos. Este ato prefigurativo é *poético*, visto que é precognitivo e pré-crítico na economia da própria consciência do historiador. (WHITE, 1995, p. 45)

Ao analisar a estrutura do pensamento histórico, White refere-se a disputas historiográficas, que consistem em verificar o nível de veracidade dos fatos narrados, levando em consideração o pensamento do século XVIII, denominado Século das Luzes, ou Iluminismo, seguindo as convenções da historiografia, em que o historiador deveria “ater-se à verdade, na medida do humanamente possível, evitando a todo custo o ‘fabuloso’, nada inventando que não fosse justificado pelos fatos e reprimindo os próprios preconceitos e interesses partidários para não se expor à acusação de difamação” (WHITE, 1995, p. 63).

Os historiadores tinham o poder de afirmar e assegurar que os seus registros eram verdadeiros, através de uma aparente imparcialidade. Estudiosos como White revelam o aspecto ideológico no discurso histórico.

2.3 FRONTEIRAS ENTRE HISTÓRIA E FICÇÃO

Na esteira de White, a teórica canadense Linda Hutcheon observa que história e literatura são “construtos discursivos”. Ambas construídas histórica e socialmente constituem conferências que se transformam, atendem a interesses específicos e têm em comum, além do fato de serem discursos, a verossimilhança e a intertextualidade. Tanto história quanto ficção representam a

realidade, portanto não são a própria realidade; elas partem de outros textos para serem elaboradas; e são apresentadas em forma de discursos, que, por sua vez, lidam com os signos.⁷

Nesse sentido, Hutcheon utiliza o termo metaficção historiográfica⁸ para designar os “[...] romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente autorreflexivos e, mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos [...]”. Esses romances problematizam o processo de criação literária e de construção historiográfica, pois questionam o que há de real no texto ficcional e de ficcional nos relatos históricos. É inevitável que o texto meta-historiográfico levante questionamentos sobre o conceito de verdade, ficção, literatura. E questionar a verdade que está posta possibilita o envolvimento de novas verdades, antes não reveladas, de discursos antes silenciados, encobertos por um discurso dominante, através de revisões, releituras, que possibilitam reflexões sobre lugares convencional e arbitrariamente ocupados.

A metaficção historiográfica é o resultado da desconfiança em relação a verdades históricas, ao que se considera como história oficial. Por isso, propõe a releitura crítica da história a partir de múltiplos olhares. Ela subverte a história através da própria história, por concebê-la como discurso, que se constrói a partir de uma ideologia⁹ e uma vez construído, poderá ser desconstruído.

Na perspectiva abordada, ao analisar a poética dos romances pós-modernos, em seu livro, *Poética do Pós-modernismo: História, Teoria, Ficção*, Linda Hutcheon considera que esses romances aliam história e ficção sem que apresentem especificamente os limites de onde termina uma e começa a outra.

⁷ Eni Orlandi afirma que “não há neutralidade nem mesmo no uso mais aparentemente cotidiano dos signos”, em seu livro *Análise do discurso: princípios e procedimentos*.

⁸ Segundo Mioara Carragea, o termo “metaficção historiográfica”, cunhado por Hutcheon, é o que melhor define a tendência do romance pós-moderno, também denominado “romance histórico apocalíptico” ou “romance histórico paródico”, por Bárbara Foley; e “novo romance histórico”, por Seymour Menton.

⁹ O termo “ideologia” aqui é tomado como conjunto de ideias que funcionam como instrumento de dominação e manutenção de um modelo hegemônico de pensamento e ação de uma sociedade, partindo do conceito elaborado por Marilena Chauí, que a define como uma “fábrica de ideias” a serviço da classe dominante. (CHAUÍ, *Convite à filosofia*, São Paulo: Ática, 2000. p.172-175).

Hutcheon discute, entre outros temas, literatura pós-moderna e teoria feminista. Traça um perfil do pós-modernismo levando em consideração as manifestações artísticas desse período, mais precisamente da literatura, interpelando a tendência dos romances pós-modernos em estreitar o limite entre realidade e ficção, através da tentativa de fusão entre história e literatura.

Como já se afirmou no início deste capítulo, a relação entre história e literatura não é recente. De acordo ainda com Hutcheon, consideradas como “ramos da mesma árvore do saber” até o século XIX, literatura e história foram separadas posteriormente como disciplinas distintas, mas com as teorias e artes pós-modernas isso tem sido questionado. Segundo a autora: “[...] é essa mesma separação entre o literário e o histórico que hoje se contesta na teoria e na arte pós-modernas, e as recentes leituras críticas da história e da ficção têm se concentrado mais naquilo que as duas formas têm em comum do que em suas diferenças.” (HUTCHEON, 1991, p. 140)

A história nos chega textualizada, processada, construída num tempo diferente do próprio “acontecimento”. Ela é constituída de subjetividades, de juízos de valor. De acordo com Hutcheon, isso revela a inacessibilidade ao passado empírico. O relato historiográfico é feito de um passado ao qual não temos acesso direto. Como afirma Hutcheon:

A problematização pós-moderna se volta para nossas inevitáveis dificuldades em relação à natureza concreta dos acontecimentos (no arquivo só conseguimos encontrar seus vestígios textuais para transformar em fatos) e sua acessibilidade. (Será que temos um vestígio total ou parcial? O que foi eliminado, descartado como material não-factual). (HUTCHEON, 1991, p. 161. Grifos da autora).

As lacunas deixadas pela historiografia¹⁰, portanto, são passíveis de preenchimento, não que ele seja obrigatório, ou que a metaficção esteja preocupada em preenchê-las, mas o romance pós-moderno vale-se das “brechas” deixadas pelo discurso histórico. Daí a estratégia desse romance em misturar a ficção com a história dita oficial, esta que nos é contada através dos textos que, por sua vez, são resultados de outros textos. Logo, como assinala Hutcheon, torna-se inacessível à nossa compreensão.

¹⁰ O termo historiografia é utilizado aqui como registro histórico.

Os discursos pós-modernos inserem e depois contestam nossas tradicionais garantias de conhecimento, por meio da revelação de suas lacunas ou sinuosidades. Eles não sugerem nenhum acesso privilegiado à realidade. O real existe (e existiu), mas nossa compreensão a seu respeito é sempre condicionada pelos discursos, por nossas diferentes maneiras de falar sobre ele. (HUTCHEON, 1991, p. 202).

Os dois teóricos, White e Hutcheon, aqui considerados, registram o aspecto ficcional dos textos históricos. Para White, há implicações ideológicas na história, e Hutcheon acrescenta que, na ficção, não é diferente. Para ela, através do romance meta-historiográfico, problematiza-se a história oficial, já que a realidade retratada pela historiografia não nos é acessível. Em consequência dessa inacessibilidade, há “uma perda de fé em nossa capacidade de *conhecer* (de forma não problemática) essa realidade e, portanto, de ser capaz de representá-la com a linguagem. Nesse aspecto, não há diferença entre a ficção e a historiografia.” (HUTCHEON, 1991, p. 157. Grifo da autora).

Enquanto White discute o *status* de ciência da história proposto pelos iluministas, Hutcheon aplica essa discussão aos romances pós-modernos. Embora o foco de White seja a história, os dois tratam da perspectiva da ficção e concordam que há verossimilhança tanto no discurso histórico quanto no literário. Tal aspecto faz com que ambas (literatura e história) sejam guiadas pela ideologia e, assim, sujeitadas à esfera dominante.

O estudo de Hutcheon analisa romances como *Famous Last Words* (As Famosas Últimas Palavras) e *Shame* (Vergonha). No Brasil, uma das representantes da metaficção historiográfica é Ana Miranda, que rompe com os limites entre presente, passado e futuro, assumindo um papel de interlocutora de personalidades da literatura brasileira transportados para o universo ficcional.

Uma vez que a metaficção historiográfica rompe com os limites entre real e ficcional, questionando a veracidade dos fatos e dos discursos construídos ao longo da história, observa-se que esse tipo de romance abre “brechas” para que discursos de grupos marginalizados sejam prestigiados.

Dessa forma, a metaficção historiográfica pode ser considerada uma porta aberta para o discurso de autoria feminina. Um discurso em que a mulher tem a oportunidade de falar da sua história, e por que não falar da história de toda a sociedade.

É um desafio muito grande, pois, ao mesmo tempo em que a metaficção historiográfica se vale da história e de suas verdades, ela também questiona essas verdades, ou seja, ao contar a história numa metaficção historiográfica, a voz narrativa feminina compromete-se a assumir um papel duplo: o de tentar convencer o leitor de que a história é verdadeira, e ao mesmo tempo, provocá-lo e conduzi-lo pelo caminho da dúvida, do instigante questionamento: o que é real e o que é ficcional? Até onde a leitura que estou fazendo é de uma historiografia, que se pretende convincente de que está relatando acontecimentos ou fatos, ou de uma arte conscientemente “fingidora”, como é a literatura.

A metaficção historiográfica é, portanto, uma porta aberta para os discursos de autoria feminina.

3 CONSIDERAÇÕES SOBRE A PÓS-MODERNIDADE

A abordagem da metaficção historiográfica remete inevitavelmente às discussões acerca da pós-modernidade, pois é nesse cenário que ela surge, contribuindo para as reflexões que atendem às necessidades de construção de novos olhares e novos rumos para análise do papel da mulher no âmbito da literatura. Além disso, conforme vimos anteriormente, a metaficção historiográfica é o termo utilizado por Hutcheon para nomear romances pós-modernos.

Não se tem ao certo uma configuração da pós-modernidade. E talvez tentar traçá-la incorra num equívoco, por ser altamente pretensioso, incoerente, além de fugir da própria proposta das teorias pós-modernas. Proposta que foge da regularidade, de conceitos definitivos, desviando-se do pensamento cartesiano iluminista que continuava sendo marca do mundo moderno.¹¹

Esse período caracteriza-se pela abrangência das várias culturas, estilos, estéticas com fins no consumo, uma vez que é um momento de explosão dos sistemas de informação e de produção. Crescem, com isso, os sistemas de comunicação que visam a difundir cada vez mais valores e ideias.

Com a pós-modernidade, vem a globalização, que surge da necessidade de atender a todos que compõem uma rede de consumidores, seguindo uma tendência à multiplicidade e à multiculturalidade, o que resulta na crise da representação, marcada pela perda dos referenciais éticos e estéticos que vigoravam anteriormente no processo de produção artística de representação.

Não há uma delimitação precisa do início do que se chama de pós-modernidade, mas nota-se uma mudança no pensamento da segunda metade do século XX, em que se busca o desvencilhamento do pensar iluminista quanto ao alcance da verdade através da razão e da linearidade histórica em direção ao progresso, além da sua teorização que se propõe mais interdisciplinar.

¹¹ O pensamento iluminista dominou o mundo com seu discurso totalizante e passível de desconfiança. As generalizações acabam por deixar de lado possibilidades de ações afirmativas que beneficiem grupos diferenciadamente. (CASTELLANOS, 1996, p. 46).

Andreas Huyssen assegura que, nos anos 60, o termo foi enfaticamente utilizado por Leslie Fiedler e Ihab Hassan, críticos literários que divergiam em seus pontos de vista. Mas foi na década de 70 que o termo tomou forma mais geral, abrangendo a arquitetura e as artes visuais, atendendo a um aspecto de ruptura com o moderno.

Na literatura, ainda segundo Huyssen, há maior dificuldade em delimitar essa ruptura. Assim, pode-se falar em diferentes períodos do pós-modernismo, sendo o inicial na década de 60, que demonstrava maior ânsia de rompimento, enquanto nos anos 70 e 80 deixam de apresentar a rebeldia e oposição, características da década anterior, para redefinir a crítica e a negação do *status quo*.

O que havia de novo nos anos 70 era, de um lado, a emergência de uma cultura do ecletismo, um pós-modernismo amplamente afirmativo que abandonara qualquer reivindicação de crítica, transgressão ou negação; e, por outro, um pós-modernismo alternativo em que resistência, crítica e negação do *status quo* foram redefinidas em termos não-vanguardistas e não-modernistas, que se adequavam mais efetivamente aos avanços políticos da cultura contemporânea do que as antigas teorias do modernismo. (HUYSSSEN, 1992, p. 31)

Apesar da dificuldade em delimitar o tempo cronológico para início da pós-modernidade, podemos observar traços que caracterizam as produções teóricas dessa época e as propostas nas quais se fundamentam, conhecendo alguns pensamentos que contribuem com as reflexões desse período.

A teoria da desconstrução proposta por Derrida é uma fonte de relativizações, pois propõe a crítica das oposições hierárquicas. De acordo com essa teoria, as oposições que compõem a realidade são construídas. A realidade não é natural. É “produzida por discursos que se apoiam nela”. Dessa forma, a realidade pode ser reescrita, sem que seja destruída.

Essa é a linha de pensamento seguida pelo romance pós-moderno. É através da união entre história/literatura, particular/geral, realidade/ficção que se pode incluir mais que excluir e, dessa forma, tornar os pares menos desiguais, por não haver mais ou menos favorecidos entre eles.

A ruptura com o pensamento binarista é uma das marcas da pós-modernidade. A partir da compreensão pós-moderna, desfaz-se a possibilidade de se pensar em pares dicotômicos – excludentes classificatórios e hierarquizantes, que promovem, inevitavelmente, a relação dicotômica dominadores/dominados – e passa-se a privilegiar o pensamento abalizado em olhares múltiplos.

É perceptível o quanto o termo pós-modernidade é um tanto polêmico, pela dificuldade própria de localização histórica do “moderno” e seu conceito como tempo presente. Assim, o moderno está constante em cada época.

Edward Said, em seu livro *Humanismo e Crítica Democrática*, afirma que é possível criticar o humanismo sendo um humanista. A pós-modernidade faz isso: uma crítica da modernidade partindo da própria modernidade. Inclusive, conforme pensa Huyssen, “o modernismo do qual o pós-modernismo se separa permanece inscrito na própria palavra com a qual descrevemos nossa distância do pós-modernismo” (HUYSSSEN, 1992, p. 22). O que demonstra a falta de uma cessação brusca e ao mesmo tempo um repensar da modernidade.

Muitos intelectuais não utilizam o termo pós-modernidade, preferindo traduzi-lo como contemporaneidade, crendo que se trata de um termo menos paradoxal que não se entrega à obsolescência. Outros intelectuais consideram que a pós-modernidade denota um mal-estar com a modernidade, uma insatisfação com o materialismo, com a era da industrialização que invadiu o mundo nos séculos XIX e XX. Bauman (2001), por exemplo, prefere denominar esse período como “modernidade líquida”, que consiste em um cotidiano marcado pela diluição dos laços sociais, fluido, inconsistente, não sólido, que questiona o totalitarismo que está em volta das imposições de verdades prontas e convenientes a poucos.

A tentativa de definir o pós-modernismo é uma ideia que vai de encontro à perspectiva da própria pós-modernidade, pois o fenômeno é relacional e não dicotômico, conforme afirma Andreas Huyssen (1992). Além disso, as discussões acerca do pós-modernismo têm sido em torno da continuidade ou descontinuidade histórica. Porém, a tentativa de se estabelecer um ou outro parâmetro para a pós-modernidade “não pode ser discutida de modo adequado nos termos de uma dicotomia ‘ou isto ou aquilo’” (HUYSSSEN, 1992, p. 22). O caminho então é considerar que o pós-modernismo não surge como uma ruptura radical com o antigo.

Vivemos uma nova época, de conceitos e realidades escorregadias. Nada é muito definido. Para os adeptos do termo pós-modernismo, esse momento não é apenas algo que vem depois, que nega, mas também não afirma, não ocupa lugar algum, porque acredita num entre-lugar. Pensar a pós-modernidade não é apenas pensar que “alguma coisa está fora da ordem”, mas que há uma “nova ordem mundial”. É repensar o que já está posto e estabelecido como padrão.

Essa nova ordem mundial é observada pelos teóricos Michel Foucault e Jacques Derrida como uma conjuntura marcada pelo deslocamento dos lugares de poder e de descentramento da noção de sujeito. Foucault acredita que não há fixidez em relação ao poder, mas há lugares de poder. Vivemos em guerra, uma vez que, a luta pelo poder já é uma confirmação da manutenção da guerra. Assim, todos nós exercemos algum tipo de poder sobre o outro, todos ocupamos lugares de dominadores e dominados, exercendo poder de múltiplas formas, seja pelas ações, pelos discursos ou pelas práticas sociais. Ele afirma:

Quando penso na mecânica do poder, penso em sua forma capilar de existir, no ponto em que o poder encontra o próprio grânulo dos indivíduos, atinge seus corpos, vem inserir-se em seus gestos, suas atitudes, seus discursos, sua aprendizagem, sua vida cotidiana (FOUCAULT, 1999, p. 131).

Na oportunidade, Derrida, com a teoria da desconstrução, faz uma releitura da tradição, analisando as formas de operação da linguagem nos textos literários. A linguagem é naturalmente um jogo, através do qual se diz ou deixa de dizer muito. O autor considera que o texto é uma fonte infinita de significados plurais e de relações de dialética e pode se desmembrar em novos textos. E esses, por sua vez, em vários outros.

Como se vê, o conceito de pós-modernidade é múltiplice, mas, ainda assim, é bastante útil nas considerações que se pretende fazer ao gênero, já que o objeto de análise compõe-se das figuras da autora e da narradora do romance *Dias e Dias*.

A principal marca do pós-modernismo é o questionamento das verdades universais que antes pareciam barreiras intransponíveis. Verdades construídas a partir de discursos, que são marcados inevitavelmente por ideologias. Há uma desconfiança dos discursos totalizantes e de centralização da cultura ocidental moderna. No tocante à história, o passado fica

impossibilitado de ser reconstruído, visto que se compromete com as subjetividades dos próprios historiadores. Nesse sentido, Heloísa Buarque de Holanda considera que

A agenda teórica pós-moderna abriga ainda um elenco de questões em torno dos efeitos gerados pela perda da credibilidade nas metanarrativas fundadoras e do processo de erosão e desintegração de categorias até então inquestionadas, como as noções de identidade e autoria, ou mesmo das ideias de ruptura, novo ou vanguarda que se constituíram como critério-chave da estética moderna, privilegiando os caminhos críticos apontados pela revalorização da história no exame das ideologias que estruturam as formações discursivas e os processos de construção das subjetividades. (HOLANDA, 1992, p. 8)

A reavaliação da história é ponto crucial para os questionamentos das verdades absolutas amparadas pelas metanarrativas, pois é a partir desse novo olhar sobre a história, um olhar desconfiado, por assim dizer, que conceitos estabelecidos e preestabelecidos são revistos.

[...] a possibilidade hoje aberta de estabelecer-se, com clareza a diferença entre a noção de história, ou seja, a compreensão do conceito de história enquanto instituição, pode contribuir de forma decisiva para o refazer das várias histórias “silenciadas” e para a proliferação de intervenções setoriais. (HOLANDA, 1992, p. 12)

Esse é um dos pontos de encontro entre teorias pós-modernas e discussões sobre as questões de gênero. Ao problematizarem as verdades absolutas, ambos buscam trazer à baila discursos e vozes silenciadas, desconstruindo todo um processo de monopólio de poder. Eles se aproximam pela crítica aos processos de exclusão e divisão que resultam na legitimação de grupos em detrimento de outros.

Numa sociedade em que a política e a própria história da literatura restringem a ocupação de lugar de poder legitimado da mulher, de que maneira evidenciar a voz feminina para que ela seja ouvida, legitimada, para que o direito à voz esteja ao alcance de outras mulheres e de toda sociedade? Um dos mecanismos de desconstrução desses paradigmas é a reavaliação das oposições binárias.

No contexto da pós-modernidade está inserida a globalização, e, com ela, as possibilidades de ampliar a participação das mulheres na sociedade, ou pelo menos o seu acesso a outras culturas, outras realidades.

3.1 O FEMININO E A PÓS-MODERNIDADE

Em 1976, a feminista radical, Shulamith Firestone, em seu livro *A Dialética do Sexo: Um Manifesto da Revolução Feminista*, afirmava que o problema da desigualdade entre os sexos é mais amplo do que a disparidade econômica, discutida por Marx e Engels, porque se trata de “uma opressão que remonta além da história escrita, até o próprio reino animal” (FIRESTONE, 1976, p. 12).

As discussões sobre a opressão feminina e as desigualdades existentes entre homens e mulheres giram em torno de duas concepções de ser humano: o natural e o social. E a ideia de ser natural nutriu, por séculos, a concepção de sexo como traço diferencial entre homens e mulheres.

A evidência de que homens e mulheres são constituídos socialmente deitou por terra a concepção puramente natural do indivíduo, e trouxe à tona possibilidades de se questionar o que se tem estabelecido enquanto papéis, identidades, posições de gênero, no que diz respeito aos comportamentos estabelecidos pela sociedade como masculino e feminino.

Ao tratar sobre o aspecto das relações entre homens e mulheres, Firestone afirmou:

A suposição imediata do leigo, de que a divisão desigual dos sexos é “natural”, pode ser bem fundada. Nós não precisamos, de imediato, enxergar além disso. Ao contrário das classes econômicas, as classes sexuais brotaram diretamente de uma realidade biológica: homens e mulheres foram criados diferentes, e não igualmente privilegiados. (FIRESTONE, 1976, p. 18)

Essa diferença de privilégios tem na origem natural do ser humano sua justificativa, que ratifica uma história de discriminação que custou à mulher séculos de silêncio e de dominação do discurso androcêntrico, que direcionou as relações entre homens e mulheres por longos séculos e que só há pouco tempo tem sido questionado, com o objetivo de evidenciar o lugar da voz feminina e da sua participação na sociedade.

De acordo com Firestone, “o natural não é necessariamente um valor ‘humano’. A humanidade começou a superar a natureza. Não podemos mais justificar a conservação do discriminatório de classes sexuais, sob o pretexto de que se originou na natureza.” (FIRESTONE, 1976, p. 20)

Em nosso século, observamos o progresso a partir das lutas iniciadas por pensadoras como Shulamith Firestone, quem nos deixa um legado de questionamentos que se desenvolvem cada vez mais.

Nesse sentido, pretende-se aqui discutir de que forma as novas teorias sobre o pós-modernismo e as oposições binárias têm influenciado a condição da mulher na sociedade pós-moderna e a sua representatividade na literatura, tendo como arcabouço teorias dos estudos de gênero que se baseiam em conceitos trazidos pelas doutrinas da pós-modernidade.

É importante sublinhar que, sendo as relações de gênero o objeto da investigação da teoria feminista, faz-se fundamental entender de que maneira esse princípio tem se firmado na pós-modernidade e suas relações com os elementos pós-modernos.

Num processo metateórico, a professora Jane Flax, do Departamento de Ciência Política da Howard University, psicanalista e teórica que trabalha com as questões do entrecruzamento de raça e gênero nos Estados Unidos, discorre acerca da teoria feminista como um dos pensamentos da pós-modernidade. Flax considera que o momento em que vivemos enquanto transição torna possíveis novas formas de pensamento, mas exclui outras. Para ela, “uma meta básica da teoria feminista é (e deve ser) analisar as relações de gênero: como são constituídas e experimentadas e como nós pensamos sobre elas” (FLAX, 1992, p. 218-219).

Não se pode negar, entretanto, que as reflexões sobre a mulher trazidas pelas teóricas feministas estão inseridas mais no contexto da filosofia pós-moderna do que no pensamento iluminista, pois desconstruem a noção de razão trazida pelo pensamento iluminista, caracterizado pelo discurso universalizante (FLAX, 1992).

A proposta do pensamento feminista é justamente desconstruir as afirmações universalizantes, baseadas em verdades edificadas socialmente, que impedem que as mulheres compartilhem suas próprias experiências por estarem a serviço da dominação masculina.

Os discursos pós-modernos são todos “desconstrutivos”, já que buscam nos distanciar de crenças relacionadas à verdade, conhecimento, poder, o eu e a linguagem, que são geralmente aceitas e servem de legitimação para a cultura ocidental contemporânea, e nos torna cépticos em relação a tais crenças (FLAX, 1992, p. 221).

Seguindo a linha da reflexão de Foucault, Jane Flax pondera sobre essa situação, considerando que:

Qualquer episteme requer a supressão de discursos que ameaçam solapar a autoridade do dominante ou diferir dela. Assim, dentro da teoria feminista, uma busca de um tema definidor da totalidade ou de ponto de vista feminista pode exigir a supressão de importantes e inquietantes vozes de pessoas com experiências diferentes das nossas. A supressão de tais vozes parece ser condição necessária para a (aparente) autoridade, coerência e universalidade de nossa própria voz (FLAX, 1992, p. 235).

Há certa desconfiança de algumas feministas sobre o pós-moderno, principalmente no que concerne às noções de entre-lugar, de não-lugar, trazidas pelas teorias pós-modernas. Nesse sentido, elas contestam o discurso da falta de lugar, uma vez que a mulher busca ocupar um lugar que, por muito tempo, não lhe foi permitido. Mas não se pode negar: a partir do momento que se tenta desconstruir histórias arquitetadas ao longo de séculos, temos uma lacuna que possibilita desfazer discursos que contribuem para a manutenção da posição de inferioridade que a mulher tem ocupado.

O pós-modernismo, portanto, atende a algumas perspectivas das feministas, a seus ideais, no tocante à desmistificação de alguns valores, e, principalmente, no tocante aos raciocínios generalizantes que acabam por se tornarem excludentes em relação não só às mulheres, mas a outros grupos que foram subjugados ao longo dos séculos.

Dessa forma, o binarismo “igualdade *versus* diferença” não procede, pois, da maneira como são concebidas tradicionalmente tais palavras, elas se excluem e isso resulta em desvantagem para as lutas feministas. Há que se verificar no que uma pode complementar a outra. Não igualdade ou diferença, mas igualdade e diferença. Dispor os dois termos em dicotomia já se configura um equívoco, pois um não é o oposto do outro. A oposição à igualdade seria desigualdade, não diferença.

A oposição binária, assim, pode ser interpretada como um recurso que pode estar a serviço da manutenção do domínio de uma das partes, evidentemente a masculina. Ela supre as necessidades do discurso da igualdade, o que compromete o reconhecimento não somente das diferenças, mas do que está latente nesse discurso. Segundo a historiadora americana, estudiosa da história do gênero e da história intelectual, Joan Scott:

Assume-se que tudo em cada categoria (mulher/ homem) é a mesma coisa (é igual); portanto, se suprimem as diferenças dentro de cada categoria. Pelo contrário, nosso objetivo é não só ver as diferenças entre os sexos, como também as formas em que estas funcionam para reprimir as diferenças no interior de cada grupo e gênero. A igualdade construída a cada lado da oposição binária oculta o múltiplo jogo das diferenças e mantém sua irrelevância e invisibilidade. (SCOTT, 1988, p. 220)

Pode-se perceber que tanto diferença quanto igualdade são importantes. Além de não se poder refutar nem a diferença nem a igualdade, precisa-se estar atento para os interesses que há por trás dessas construções dicotômicas. Scott considera que

a única alternativa é rejeitar a oposição igualdade/ diferença e insistir continuamente nas diferenças: a diferença como a condição das identidades individuais e coletivas, as diferenças como o desafio constante a ajustar nessas identidades, a história como a ilustração repetida do jogo das diferenças, as diferenças como o verdadeiro significado da própria igualdade. (SCOTT, 1988, p. 220)

Ela esclarece que não se trata de renunciar a igualdade, mas construir uma igualdade que se pautar na diferença, uma vez que o poder, segundo a historiadora “se constrói *no*, e, portanto, deve ser questionado *desde*, o âmbito da diferença” (SCOTT, 1988, p. 222).

O risco de se confundir a ideia de diferença e desigualdade torna as discussões sobre as generalizações no trato com as relações entre homens e mulheres um tanto delicadas. Silvia Walby, socióloga britânica, professora de sociologia da Lancaster University, nos lembra dos perigos sobre os quais as críticas pós-modernas nos alertam de se fazer uma teoria da desigualdade num nível abstrato e generalizante. Em seu texto *Pos-modernismo? Teorización de la complejidad social*, ela utiliza o pensamento da pós-modernidade para construir uma crítica ao patriarcado.

O conceito de família trazido pelas transformações do mundo pós-moderno tem feito com que a mulher assuma uma posição diferente frente à família, e o conceito de família nuclear tem se fragmentado cada vez mais. Nesse sentido, a mulher tem assumido o lugar que sempre foi ocupado pelo homem: o de “chefe de família”. Ela passa a ser “o cabeça”. Entretanto, Silvia Walby chama a atenção para a terminologia utilizada para esse fenômeno: “patologia social”.

O termo patologia remete, inevitavelmente, à concepção de doença, de distúrbio. Percebe-se a resistência às mudanças que surgem com a pós-modernidade quanto à posição ocupada pela mulher na sociedade. Essas mudanças podem ser concebidas como a desorganização da sociedade pós-moderna.

O próprio pós-modernismo é compreendido, muitas vezes, como uma forma de desorganização, de negação, de destruição. Walby contesta o caráter de desorganização atribuído à pós-modernidade. O que tem sido considerado como desorganização, como um verdadeiro caos, na visão da socióloga trata-se de uma nova organização. Assim, explica o seu ponto de vista:

[...] autores han captado ciertas cosas, pero sostengo que su perspectiva de la fragmentación del capitalismo y su incapacidad de ver una pauta general más allá de la desintegración se debe a su deficiencia teórica en materia de género y etnicidad. Si teorizaran lo suficiente se percatarían de que no hay desorganización, sino más bien una nueva forma de organización, en la que los elementos de género, etnicidad y clase aparecen con ligeras diferencias, pero no tan radicales para que se justifique el concepto de ‘desorganización’.” (WALBY, 2002, p. 53).

Essa nova organização beneficia as discussões e as condições das mulheres no sentido de trazer possibilidades de leitura da realidade da mulher na sociedade. Não faz mais sentido lidar com as relações entre homens e mulheres apenas com uma visão dicotômica dos sexos. As distinções são inegáveis, mas há que se ter cuidado com as diferenças construídas ao longo dos séculos com interesses em beneficiar apenas um grupo.

Pensar a ocupação do lugar de poder da mulher na política remete-nos às reflexões sobre a posição que ela ocupa na história literária, que se organiza a partir de um cânone masculinizado e está a serviço dele. Faz-se então necessária a revisão dessa história. É nesse sentido, “repensando a história literária”, que Ria Lemaire problematiza a história literária tradicional, considerando que “as mulheres, mesmo que tenham lutado com heroísmo ou escrito brilhantemente, foram eliminadas ou apresentadas como casos excepcionais, mostrando que, em assuntos de homem, não há espaço para mulheres ‘normais’” (LEMAIRE, 1994, p. 58). Ou seja, a tradição masculina cerra-se e deixa de fora a mulher, negando a ela qualquer possibilidade de exercer algum lugar de poder.

Essa tradição é sustentada pela justificativa de soberania masculina através da ancestralidade e evolução. Isso compromete o modo como as mulheres são representadas por eles: é negada a elas a legitimação de virtude.

[...] o poder político e cultural masculino passa a ser entendido como apenas um momento de uma tradição venerável e secular. Ou seja, é pela ideia de ancestralidade que são legitimadas situações atuais. Neste sentido, nos discursos das ciências humanas, as representações masculinas sobre a mulher, como o sexo “natural, essencial e universalmente” mais fraco, podem ser consideradas como uma das formas mais radicais deste tipo de legitimação de poder: não se trata apenas de representações ancestrais, uma vez que elas nunca foram diferentes (LEMAIRE, 1994, p. 58).

Os homens sempre foram representados como heróis e, por isso, controladores do curso da história e dos discursos embutidos nela. A história literária, por sua vez, trata de manter essa posição, estabelecendo conceitos que negam a relação da literatura com a ideologia. A obra literária deixa de ser concebida como veículo ideológico de impacto na sociedade devido à aparência que toma. Assim, como afirma Lemaire, “A história literária tem sido – com pequenas exceções – fundamentalmente etnocêntrica e viricêntrica”. (LEMAIRE, 1994, p. 60)

A exclusão feminina do meio literário tem base na valorização da oralidade. Nessa tradição, em que estão inseridos homens e mulheres, os homens se apropriaram da escrita para difundir suas visões de mundo e, dessa forma, as mulheres foram sendo excluídas dos centros de cultura escrita.

A cultura masculina inicia um processo contínuo de crescimento, reforço e monopolização da cultura escrita, contrabalançado pela exclusão das mulheres desta cultura e pela progressiva marginalização, deformação e obliteração das tradições orais femininas. A relação entre essas duas vertentes culturais tem sido dialética: os homens imitaram e se apropriaram dos gêneros femininos e, ao mesmo tempo, os transformaram. As mulheres reagiram, mas pelo menos uma parte desta reação não foi mais determinada pelos recursos de suas próprias tradições, mas pelos novos padrões criados pelos homens. (LEMAIRE, 1994, p. 68)

Mesmo nos casos em que mantém traços das tradições masculinas, a mulher tem buscado seu espaço de domínio na literatura. Os movimentos das mulheres têm contribuído fundamentalmente para a transformação do quadro de isolamento e invisibilidade pelo qual passou por tanto tempo e ainda tem passado, apesar das lutas e das conquistas já alcançadas.

Sendo a linguagem um jogo, a literatura, que tem na linguagem sua matéria-prima, é um veículo para manutenção ou transformação da condição da mulher na sociedade. Através do texto literário, ela é representada e essa representação passa por um olhar. Esse olhar é que despertará outros olhares, que terão ainda desmembramentos outros, num processo infinito de interpretações textuais. Nesse jogo, algumas peças correm o risco de ficar de fora. Uma delas é a voz feminina enquanto narradora do romance.

Os múltiplos olhares considerados como relevantes pela teoria pós-moderna possibilita a inserção da mulher na história literária e seu olhar entre os que têm o poder de contá-la. Assim, tem a oportunidade de relatá-la sob sua perspectiva, através de sua linguagem, de um lugar que até bem pouco tempo era ocupado apenas pelo homem.

O homem sempre contou a história da humanidade. Sempre foi referência nas representações das consideradas grandes obras literárias: Ulisses, em *Odisséia*; Enéas, em *Ilíada*. Essa realidade nos faz refletir sobre a carga ideológica presente no texto literário. Constatamos, diante de pesquisa da professora Regina Dalcastagnè¹², titular da Universidade de Brasília, o silêncio e a invisibilidade femininas. A pesquisadora lembra-nos de que:

O silêncio dos grupos marginalizados – entendidos em sentido amplo como todos aqueles que vivenciam uma identidade coletiva que recebe valoração negativa da cultura dominante, sejam definidos por gênero, etnia, cor, orientação sexual, posição nas relações de produção, condição física ou outro critério – é coberto por vozes que se sobrepõem a ele, vozes que buscam falar *em nome* desses grupos, mas também, embora raramente, pode ser quebrado pela produção literária de seus próprios integrantes. (DALCASTAGNÈ, 2010, p. 42. Grifo da autora)

3.2 O DISCURSO DE AUTORIA FEMININA NA META-HISTORIOGRAFIA

Na análise do texto literário de autoria feminina, é importante que tenhamos em mente que estamos lidando, inevitavelmente, com uma linguagem própria da mulher, construída a partir de sua história, de sua experiência, marcadas por lutas por igualdade de direitos e de séculos de tradição do domínio masculino.

¹² A professora e pesquisadora, Regina Dalcastagnè, desenvolve trabalho sobre a narrativa brasileira contemporânea.

É pertinente ressaltar que o discurso de autoria feminina referendado neste trabalho diz respeito tanto ao discurso da autora da obra, quanto ao da personagem. No tocante à alocação do ponto de vista da escritora, muitas mulheres não tiveram visibilidade no meio literário, devido à ditadura do cânone, que conferiu legitimidade a obras de produção masculina em detrimento das de autoria feminina. Hoje sabemos que o fato de as mulheres terem o direito de acesso à escola negado não impediu que algumas delas se dedicassem à escrita literária. É o caso, por exemplo, de Maria Firmina dos Reis, escritora do século XIX, primeira mulher romancista brasileira e primeira a escrever um romance abolicionista.

Quanto à presença da personagem feminina no romance, assim como era nos séculos XVIII e XIX, vemos que ainda em nossa era a presença das mulheres na literatura é escassa, ou, pelo menos, não são tão evidenciadas. Mesmo quando aparecem, quase nunca ocupam a posição de protagonistas ou narradoras. E ainda assim, quando isso ocorre, é nos romances escritos por mulheres. Tal fato nos permite entender que, ao se contar a história, muitas lacunas são deixadas e, entre elas, podem estar vozes que foram silenciadas, casos que foram omitidos ou acrescidos de informações que comprometem a veracidade dos acontecimentos representados.

A metaficção historiográfica faz surgir vozes de grupos marginalizados e, entre esses grupos, estão os das mulheres¹³. Portanto, é uma porta de acesso à voz feminina na literatura, pois através dessa literária, a mulher é evidenciada, enquanto questionadora de sua condição, do espaço que ocupa e do tratamento que sempre lhe foi dado, porém silenciado pela voz hegemônica masculina.

Conforme vimos na seção anterior, as arguições trazidas por Linda Hutcheon sobre a metaficção historiográfica abrem espaço à problematização da ausência da fala feminina na literatura em geral. Hutcheon questiona

Foe revela que os contadores de estórias podem certamente silenciar, excluir e eliminar certos acontecimentos – e pessoas – do passado, mas também sugere que os historiadores fizeram o mesmo: nas tradicionais histórias do século XVIII, onde estão as mulheres? (HUTCHEON, 1991, p. 143)

¹³ Além de possibilitar questionamento de verdades que foram postas por discursos hegemônicos que circulam ainda hoje na sociedade, desconstruídos seja pela voz feminina, como é o caso de Oribela, em *Desmundo*, e Feliciana, em *Dias e Dias*, seja por utilizar como recurso a metaficção historiográfica. Os conceitos antes dicotômicos de verdade/ não verdade passam a coexistir, descentralizando os discursos, tornando visíveis (ou audíveis) novas vozes, entre elas, a feminina.

O poder que imprimiu a falação androcêntrica por tanto tempo excluiu o discurso feminino da esfera dominante, mantendo a mulher em condição desfavorável em relação ao homem. Michel Foucault lembra que

Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder. [...] o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar. (FOUCAULT, 1996, p. 10)

Nesse processo de empoderamento, por um longo período predominou na história e na literatura o ponto de vista do homem. Só há pouco tempo temos acesso à visão da mulher.¹⁴ De acordo com Ana Colling, “a história das mulheres é uma história recente, porque desde que a história existe como disciplina científica, ou seja, desde o século XIX, o seu lugar dependeu das representações dos homens, que foram, por muito tempo, os únicos historiadores” (COLLING, 2004, p. 13).

Uma vez que na esfera dominante o discurso feminino dificilmente era identificado, vemos a possibilidade de discutir a correspondência da metaficção historiográfica com o discurso de autoria feminina.

No ensaio “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, Walter Benjamin aborda a noção de experiência como marca de um “verdadeiro narrador”. Para ele, o narrador ideal está em declínio, em vias de extinção, e argumenta que um dos fatores que contribuem para tal fenômeno é o fato de a experiência estar “em baixa”. Afirma que atualmente não se encontra mais quem tenha experiência a ser transmitida, ou quem tenha conselhos a dar. O bom narrador, para Benjamin, é um bom conselheiro, tenha ele adquirido experiência através da vivência em terras distantes ou no mundo próprio, através do que ouviu, do que lhe foi transmitido pela tradição. A passagem dessa tradição remete ao quesito da oralidade, daí a importância do contar oralmente e do ouvir para a construção desse narrador. Ele acrescenta ainda que é o falar que distancia a narrativa do romance, espécie que, para o autor, não contempla a narração, pois o que predomina é a informação.

¹⁴ As mulheres têm conquistado lugares de poder, e essas conquistas vêm sendo discutidas por várias autoras. Mas ainda há que se fazer muito para esse lugar não ser apenas aquele que convém a um grupo, mas que garanta sua participação efetiva nessa sociedade pós-moderna, de modo que ela realmente participe dos vários campos: político, econômico, social, e não somente ocupem um espaço que represente uma mera extensão do lar.

Para Benjamin, somos pobres de experiência, apesar de nos chegarem tantas notícias de todo o mundo. Isso porque “os fatos já nos chegam acompanhados de explicações [...]. Metade da arte narrativa está em evitar explicações” (BENJAMIN, 1994, p. 203). A informação se sobrepõe à narrativa. Nesse sentido, o ideal de narrador é o que se encontra na obra de Leskov, pois não se prende a explicações. Sua narrativa permite que o leitor interprete livremente a história sem a necessidade de definições. Afinal,

[...] o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la *inteira*. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha da sua vida. [...] O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo (BENJAMIN, 1994, p. 221)

Ao narrador é dado o poder de ser aquele para quem o leitor, ao olhar, se vê e deseja ser.

Benjamin reflete ainda sobre a relação entre o ouvinte e o narrador como uma relação regida pelo interesse na conservação e reprodução do que foi narrado.

A ideia de eternidade sempre teve na morte sua fonte mais rica. Se essa ideia está se atrofiando, temos que concluir que o rosto da morte deve ter assumido outro aspecto. Essa transformação é a mesma que reduziu a comunicabilidade da experiência à medida que a arte de narrar se extinguiu. (BENJAMIN, 1994, p. 207)

Nessa esfera, o papel da memória é fundamental para a narração, é ela que “permite à poesia épica apropriar-se do curso das coisas, por um lado, e resignar-se, por outro lado, com o desaparecimento dessas coisas, com o poder da morte” (BENJAMIN, 1994, p. 210). Pode-se concluir, portanto, que uma das funções do narrador é a de conservar/perpetuar a história, ideologias, modos de agir e de pensar de uma época, de uma sociedade.¹⁵

¹⁵ Milton Hatoum declara que o narrador sobrevive à história para contá-la. Contando-a, ele conserva e perpetua a história que lhe foi transmitida. Hatoum declara, em entrevista a Julio Daio Borges, no *site* Digestivo Cultural: “O fim de um romance é uma morte simbólica porque o narrador esgota toda sua experiência sobre um assunto ou conflito ou história de vida. Não queria o destino de Mundo para mim. Aliás, de nenhum de meus personagens... a não ser dos narradores, que sobreviveram para escrever um livro. Só percebi isso quando estava terminando o *Cinzas do Norte*. Pensei: é o terceiro romance que escrevo e é o terceiro narrador que sobrevive para contar uma história. Um pouco como Sherazade, que inventa e fabula para não ser decapitada. Nós vivemos a síndrome de Sherazade”.

3.3 A FIGURA DA NARRADORA NA LITERATURA BRASILEIRA

A disparidade no número de narradores e narradoras no romance contemporâneo é marcante, evidenciando que a desigualdade entre homens e mulheres está presente nas várias áreas, e na literatura não é diferente. Essa discrepância é resultado da influência ideológica que sofre o texto literário.

Regina Dalcastagnè¹⁶, analisando a representação da mulher e sua posição ocupada nos romances brasileiros, constata a escassez de narradoras em romances contemporâneos, o que salienta o silêncio das vozes de mulheres. Segundo Dalcastagnè, entre 1990 e 2004, apenas 31,7% de narradoras aparecem nos romances contemporâneos brasileiros, enquanto os narradores aparecem em 68,3%. (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 13-71).

Os resultados referentes ao período 1990-2004 – que, em linhas gerais, os dados relativos aos anos 1965-1979 confirmam, apesar de algumas oscilações significativas – mostram que o romance brasileiro é majoritariamente escrito por homens (72,7% dos autores) e sobre homens (62,1% das personagens são do sexo masculino, proporção que sobe para 71,1% quando são isolados os protagonistas). Além de serem minoritárias nos romances, as mulheres têm menos acesso à “voz” – isto é, à posição de narradoras – e ocupam menos as posições de maior importância. Ao mesmo tempo, os dados demonstram que a possibilidade de criação de uma personagem feminina está estreitamente ligada ao sexo do autor do livro. Quando são isoladas as obras escritas por mulheres, 52% das personagens são do sexo feminino, bem como 64,1% dos protagonistas e 76,6% dos narradores. Para os autores homens, os números não passam de 32,1% de personagens femininas, com 13,8% dos protagonistas e 16,2% dos narradores. Fica claro que a menor presença das mulheres entre os *produtores* se reflete na menor visibilidade do sexo feminino nas *obras* produzidas. (DALCASTAGNÈ, 2010, p. 47. Grifo da autora)

A autora acredita que isso se dá pelo fato de a literatura ser “um meio expressivo que é tão contaminado ideologicamente quanto qualquer outro, pelo simples fato de ser construído, avaliado e legitimado em meio a disputas por reconhecimento e poder” (DALCASTAGNÈ, 2008, p. 7). Assim sendo, a literatura também é guiada por interesses, que refletem as injustiças e sistemas de opressão da sociedade, o que se pode identificar nas reflexões de Hutcheon, apresentadas anteriormente.

Disponível em <http://www.digestivocultural.com/entrevistas/imprimir.asp?codigo=1>. Acesso em 29/07/2008.

¹⁶ Página 30 desta dissertação.

4 DIAS E DIAS: MAIS QUE UM SOBRENOME

O romance objeto de nossas investigações tem como título mais que um sobrenome. O título *Dias e Dias* marca o jogo da autora Ana Miranda com a história e com a literatura. Ela lança mão de uma linguagem poética, com a imprecisão dos fatos e do tempo. A expressão “dias e dias”, recorrente não só nos trechos aqui utilizados, mas em todo o romance, sugere uma falta de limites entre realidade e ficção. Remete-nos ainda a uma sensação de tempo em que Feliciano espera por seu amado, um cálculo de eternidade, em que estava disposta a contemplar a possível chegada do poeta por mais longos dias.

O romance enumera acontecimentos da vida do poeta Gonçalves Dias, a partir do olhar de Feliciano. Essa narradora toma ciência de fatos da vida do poeta através de cartas às quais Maria Luiza, prima e amiga de Feliciano, tem acesso, por intermédio do esposo, Alexandre Teófilo, destinatário e amigo do poeta.

Através de Feliciano, temos acesso aos acontecimentos da vida familiar, amorosa e artística de Antônio Gonçalves Dias, bem como a um panorama histórico do Brasil na primeira metade do século XIX. A autora, Ana Miranda, romanceia a biografia do poeta por entre a voz feminina de Feliciano, levando o leitor a questionar até que ponto o que é relatado pode ser considerado real, apresentando, assim, a metaficção historiográfica. Além disso, a narradora personagem faz reflexões contundentes sobre os papéis exercidos por homens e mulheres na sociedade.

Outros personagens compõem o cenário do romance: Natalícia, tia de Feliciano, por parte da mãe, mulher dedicada à família, que cuidou de Feliciano desde que a irmã falecera; professor Adelino, professor de Feliciano e eterno admirador da narradora; o pai de Feliciano, militar português que veio ao Brasil no período da independência, criador de sabiás; e Maria Luiza.

É certo que no século XIX já se fortaleciam as lutas pelos direitos das mulheres. No entanto, nos romances criados no período, a mulher mantinha-se, na maior parte das vezes, como um ser idealizado, idolatrado, distante, inacessível, devidamente retratada através de uma voz masculina. De tal modo que, ainda que as suas lutas estivessem ganhando força, os romances

não traziam referência a isso, salvo alguns poucos, que tratam brevemente sobre o assunto¹⁷. Ao escrever um romance ambientado nesse período, Ana Miranda inverte a representação, parodiando o estilo de época, ao trazer uma mulher que idealiza um homem.

Dentre seus romances que apresentam biografias ficcionalizadas de poetas da literatura brasileira, *Dias e Dias* é o primeiro em que ela traz uma personagem feminina como narradora, para contar a vida de um homem. A história gira em torno do amor que a narradora nutre pelo poeta. O contexto histórico é o do século em que ele viveu, o século XIX.

O vínculo com os fatos históricos nos romances de Ana Miranda vai além do relato historiográfico. Informações oficiais se confundem com a ficção. A autora confere um tom poético-ficcional ao relato histórico. É evidente o estreitamento dos limites entre a realidade e a ficção. Desse jogo real/ficcional, emergem a intertextualidade e a paródia.

Como nos assegura Linda Hutcheon, o paradoxo do romance pós-moderno tem como característica ainda a relevância das oposições binárias, no sentido da relativização dos pares dicotômicos. Pensamentos dicotômicos, que seriam excludentes, passam a ser interpostos. Essa característica faz da metaficção historiográfica marca principal da pós-modernidade nas artes de caráter narrativo, pois evidencia a coerência do discurso presente no romance pós-moderno com o que se observa nas reflexões das teorias pós-modernas.

Tendo em vista que os romances meta-historiográficos são propostas de revisões históricas e literárias que se aliam para dar o tom paradoxal encontrado nos romances de natureza meta-historiográfica, podemos afirmar que, em *Dias e Dias*, são aparentes as marcas da metaficção historiográfica, pois desafia a fronteira entre ficção e realidade, articulando história e literatura através da intertextualidade. Nessa direção, ao analisar a voz narrativa feminina no romance, observamos que se trata de um olhar do século XXI sobre o século XIX, sendo Feliciano a porta-voz da autora Ana Miranda, mulher do século XXI, que lança o olhar sobre a sociedade do século XIX. Uma espécie de resposta para as mulheres que, na época, não eram ouvidas.

¹⁷ Pode-se, com isso, questionar a “ousadia” de José de Alencar em trazer Lúcia, protagonista do romance *Lucíola*, mas, por outro lado, é interessante observar as consequências sofridas pela personagem, devido a sua escolha: a rejeição do pai e o tratamento da própria sociedade da época.

4.1 A NARRADORA FELICIANA

A escassez de narradoras em romances contemporâneos brasileiros, apontada pela pesquisadora Regina Dalcastagnè, é a ilustração de que os discursos não estão soltos e de que eles trazem a ideologia que mantém os grupos marginalizados, como o das mulheres em condição desfavorável. Agora, cada vez mais escritoras estão investindo na voz narrativa da mulher. A metaficção historiográfica apresenta-se como uma porta aberta para o discurso de autoria feminina no romance contemporâneo, pois questiona as declarações tomadas como “verdades” históricas.

Na metaficção historiográfica *Dias e Dias*, a história é narrada na perspectiva de Feliciana. Ainda que ela lance mão das informações transmitidas por outros personagens, como o pai, Natalícia, Maria Luíza e o próprio Antonio¹⁸, através das cartas, essas informações são transmitidas ao leitor ou leitora por meio da voz dela. Todos os relatos que chegam até a narradora passam pelo seu crivo, através da sua voz e julgamento.

Feliciana relata momentos de conflito que antecederam a independência do Brasil, mais precisamente da Balaiada, ocorrida no Maranhão, na primeira metade do século XIX, trazendo à tona personagens que condizem com o que nos é relatado pela historiografia oficial em meio a personagens “puramente” ficcionais.

No capítulo *A extravagância das emoções*, ela conta:

Papai gostou da rebelião que se chamou *Balaiada* por causa do Balaio, apelido do Manuel dos Anjos, um cesteiro que fazia balaios bem bonitos de fibras, o Balaio tomou armas e levantou-se contra as forças do governo para vingar-se de um capitão que tirara a pureza da filha do Balaio, e o capitão fizera isso à força, com ameaça de faca no pescoço da moça, dizem, outros dizem que foi a filha do Balaio quem seduziu o capitão e a culpa foi dela, seja como for virou guerra [...]. (MIRANDA, 2002, p. 108)

É seu pai quem lhe conta alguns acontecimentos sobre a independência do Brasil: “papai [...] dizia que lorde Cochrane tinha levado o dinheiro depositado no cofre dos órfãos e ausentes porque fora obrigado, e quando ele foi embora as coisas pioraram muito, dizia papai, se ele tivesse ficado...[...].” (MIRANDA, 2002, p. 39). Ou ainda:

¹⁸ Antonio é a forma que Feliciana se refere ao poeta. Portanto, será o nome utilizado neste trabalho sempre que a imagem do poeta estiver relacionada a ela.

Corsário! Dizia papai, indignado, e falava de suas [Do lorde Cochrane] qualidades pessoais, de coragem, diplomacia, elegância, nobreza, [...] muitas vezes ele via a Natalícia sentada comigo ralando milho ou pilando arroz vermelho e vinha falar na cozinha que o lorde Cochrane era mesmo um herói, papai não aceitava que seu irmão falasse daquela maneira do lorde Cochrane[...] (MIRANDA, 2002, p. 39)

Nesse sentido, podemos perceber nos trechos citados anteriormente, e ao longo do romance, indícios de que essa história que aglutina ficção e realidade levanta dúvidas a respeito da veracidade dos próprios fatos narrados. Lemos, nas suas entrelinhas, expressões que acusam a incredulidade sobre os fatos, como: “diz Maria Luiza”, “diz Natalícia”, “dizia papai” e a indeterminação “dizem”.

Assim, são trazidas as várias versões possíveis para fatos que estão registrados na historiografia considerada oficial, fazendo valer o caráter meta-históricográfico do romance. Ana Miranda joga com as informações dadas pela história oficial, pincelando o texto com traços de narração do cotidiano, o que dá a impressão de veracidade, além de trazer um aspecto poético para o relato, executado de maneira singela, mas não simplória.

Em *Dias e Dias*, o referente não pode ser considerado como uma “experiência em estado bruto”, conforme Hutcheon (1991). Feliciano não narra apenas experiências próprias. Apesar da narrativa em primeira pessoa, ela conta muito do que lhe é revelado. Observa-se que o seu relato é construído por outros, que vão contribuindo para a sua narração. Ela traz à baila informações que lhe chegam através das cartas de Gonçalves Dias, do que é contado por seu pai, do que Maria Luiza lhe revela, do que Natalícia lhe informa, seguindo uma tradição de narradores.

Segundo Benjamin, “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1994, p. 198). Feliciano é a narradora que, parafraseando Benjamin, sem sair de sua cidade, conhece suas histórias e tradições.

Uma das características da metaficção historiográfica, enfatizada por Linda Hutcheon, é a combinação de personagens históricos e personagens ficcionais. Em *Dias e Dias*, Feliciano, o pai, a tia, Natalícia, e o professor, Adelino, constituem o grupo de personagens ficcionais da trama. Alexandre Teófilo, Gonçalves Dias e Ana Amélia, o grupo de personagens históricos. A ficcionalidade dos personagens pode ser questionada, tanto quanto a realidade dos personagens históricos. O Gonçalves Dias do romance é, e ao mesmo tempo não é, o mesmo poeta do Romantismo brasileiro. O romance refere-se ao poeta, mas àquele apresentado por Feliciano, o que passa pelo olhar da narradora.

É interessante, nesse sentido, observar as possibilidades de motivos que Ana Miranda traz para justificar o fato de o poeta não ter se casado com Ana Amélia. Na biografia de Gonçalves Dias, encontramos a informação de que ele não se casara com Ana Amélia por oposição da mãe dela ao casamento da moça com um mestiço. Ana Miranda não deixa de utilizar esse episódio, mas a inserção da inferência trazida por Maria Luiza (via Feliciano) torna o relato biográfico vulnerável. Para Maria Luiza, Ana Amélia era “propícia ao que necessita qualquer poeta, o amor impossível perpetua o desejo, o desejo nunca realizado inspira a poesia, Ana Amélia era a negra sombra de uma paixão noturna” (MIRANDA, 2002, p. 135). Ela compreende a conformação de Antônio como conveniência:

Maria Luiza acreditava que Antonio escrevera aquela carta naqueles termos tão desfavoráveis a si mesmo porque desejava no fundo que dona Lourença Francisca *não* lhe desse o consentimento para casar-se com Ana Amélia porque precisava mais de um grande amor impossível do que de uma esposa amorosa e dedicada, porque um amor absurdo seria fonte de inspiração para sua poesia para o resto da vida, um amor discrepante não se desgastaria com a trilha vulgar dos dias e dias, em vez de olhar Ana Amélia na cozinha a descascar batatas ele a veria em sua imaginação, as formas femininas envolvidas numa densa nuvem de musselinas sem romper a corda da lira que o jogaria no mundo real, [...] talvez Antonio pressentisse que Ana Amélia não seria capaz de apreciar a vida dos salões nem suportaria a distância de sua família [...] Antonio não a amava a ponto de romper com a família, e ele nada fizera para lutar por seu amor. Assim são os homens, disse Maria Luiza. (MIRANDA, 2002, p. 152-153)

As experiências narradas por Feliciano alvejam ainda para a recriação do passado, através da revisitação dos fatos que marcaram o contexto histórico do Brasil no século XIX. Essa releitura evidencia o caráter paródico da escrita de Ana Miranda, que se utiliza da própria história para ficcionalizá-la, possibilitando um olhar recente sobre o que nos é relatado pela historiografia oficial. Ana Miranda traz nessa passagem a voz comum, do povo, através de

Feliciano, revelando pensamentos e falas que não nos são revelados pelos historiadores, conforme se vê no trecho a seguir, que se alude à fala de populares sobre o imperador “[...] os portugueses falavam em plena rua insultos contra o imperador desnaturado. Ele é verdadeiramente enciclopédico! Ah o seu forte é o namoro! Tão destro na tática de cupido” (MIRANDA, 2002, p. 36). É muito instigante o modo como Ana Miranda aproxima o leitor da história, abrindo uma nova possibilidade de leitura dos fatos que lhe chegaram formalmente, por meio do histórico oficial.

As lacunas deixadas pela historiografia, portanto, são passíveis de preenchimento, não que ele seja obrigatório, ou que a metaficção esteja preocupada em preencher essas lacunas, mas o romance pós-moderno vale-se das “brechas” deixadas pelo discurso histórico. Daí a estratégia do romance pós-moderno em misturar a ficção com a história dita oficial. Ela nos é contada através dos textos, é o que Hutcheon chama de inacessibilidade à historiografia. Tais textos podem, portanto, ser relidos, revistos, reescritos, num processo de intertextualidade, que se dá pela falta de confiança dada às produções históricas e pelo questionamento dos limites da ficcionalidade do texto ficcional.

Hobsbawm tenta entender como “tradições inventadas” surgiram e se estabeleceram. Inicialmente, ele considera que “tradição inventada” refere-se a

um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado.(HOBBSAWM, 2008, p. 9)

Ora, a reflexão do autor nos auxilia a verificar que uma vez que tradições podem ser inventadas em qualquer época, arbitrariamente, essas podem e devem ser questionadas. Uma dessas tradições gira em torno da invisibilidade da mulher, através do silenciamento da sua voz¹⁹.

¹⁹ Ana Miranda demonstra uma obra que herda o projeto dos anos 80, que propõem a ligação “da arte e do tempo, da arte e da história, a passagem da negação da tradição para uma tradição da negação, para aquilo que se pode chamar de um academismo da inovação, que as vanguardas sucessivas denunciarão antes de sucumbir a ele.” (COMPAGNON, 1996, p. 43).

Para realizar esse ato literário que rompe com a tradição (narrador, homem branco ocidental), Ana Miranda recorre à metaficção historiográfica, o que só foi possível na pós-modernidade. O processo pelo qual esse romance é construído envolve questionamentos dos discursos hegemônicos, da história oficial, considerados detentores da verdade absoluta. Explicita olhares e vozes que antes não eram reconhecidos, por não se inserirem no modelo hegemônico. Vemos o romance *Dias e Dias*, desse modo, como um processo que aponta para a problematização da voz feminina nos romances contemporâneos.

Isso nos permite afirmar, sem receios, que o romance *Dias e Dias* é construído a partir da perspectiva pós-moderna. Nesse romance, Ana Miranda apresenta uma narradora que ocupa o plano da ficção, contando a história de Gonçalves Dias, poeta da literatura brasileira. Através dessa narradora, nos são transmitidos fatos que fazem parte dos registros da história oficial, com o toque de ficcionalidade, estratégia sempre presente nos romances da autora.

A reflexão sobre a poesia, através da própria linguagem poética, o comprometimento, ou questionamento da veracidade histórica, por meio das possibilidades de relatos trazidas no romance pela voz de Feliciano, a mistura de detalhes das vidas dos escritores biografados, com os elementos ficcionais (sejam dados ou personagens), inscrevem Ana Miranda na produção da metaficção historiográfica na literatura brasileira.

4.2 FELICIANA BIÓGRAFA

Entre as revisões propostas pela metaficção historiográfica estão as biografias romanceadas, que retratam autores consagrados em lugares comuns, e trazem para o centro figuras anônimas. Ademais, provocam então um deslocamento de lugares, transgridem e possibilitam novas discussões que alimentam a crítica literária.

Tais biografias são pretexto para tratar da História, pois, o que na historiografia oficial se toma como fato, é livremente ficcionalizado na biografia romanceada. Ganha, dessa forma, uma nova abordagem, consciente do seu caráter duplo: é simultaneamente realidade e ficção.

Personagens puramente ficcionais e personagens históricas situam-se no mesmo plano, dentro da obra literária, apagando, assim, as fronteiras entre realidade e ficção. Destarte, qualquer texto da história oficial pode ser relido, revisto ou reescrito sob o ponto de vista feminino.

O professor Aleílton Fonseca, da Universidade Estadual de Feira de Santana, nos lembra que: “[...] a biografia oferece dados de motivação, de enquadramento e de compreensão para que a narrativa possa transitar pelos caminhos da invenção e do forjamento a fim de cumprir certos objetivos e causar determinados efeitos de natureza ficcional”.

Nessa perspectiva, podemos afirmar que Ana Miranda dá voz a Feliciano para, dentro da ficção, executar o ofício de biógrafa de Gonçalves Dias, contando a vida do poeta numa abordagem concomitantemente historiográfica e literária, ou seja, numa metaficção historiográfica, na conceituação de Linda Hutcheon.

Ao longo da narrativa, Feliciano reúne dados da vida do poeta, informando sobre local de nascimento, aparência física, contexto histórico e detalhes sobre acontecimentos importantes da vida que o poeta levou no Brasil como seu vizinho. Essas informações são fornecidas com um tom de intimidade, sob o ponto de vista dessa narradora/biógrafa, que, lançando um olhar romântico, confere ao poeta não somente a representação do homem ideal mas também aquele que “vive” uma vida ideal. Para ela, o poeta é simplesmente Antonio, e nomeado assim ao longo de toda a narrativa. O nome de registro do poeta, Antonio Gonçalves Dias, só é mencionado no epílogo do livro, onde é relatada sua morte durante o naufrágio do navio em que voltava da Europa para ao Brasil.

A biógrafa tem como principais fontes Maria Luiza, a prima, esposa de Alexandre Teófilo, amigo com quem Gonçalves Dias se corresponde; Natalícia, a tia (irmã da mãe de Feliciano), quem se encarregou de cuidar da sobrinha após a morte da irmã; e as próprias cartas do poeta.

Maria Luiza é grande colaboradora dessa biografia, por viabilizar o acesso de Feliciano às cartas de Antonio, além de ser a quem a narradora confidenciava seus sentimentos por Antonio: “Maria Luiza até mesmo mostra-me as cartas de Antônio a Alexandre Teófilo, e essas cartas são verdadeiros relatórios da vida de Antônio [...]” (MIRANDA, 2002, p. 17).

A recorrência das expressões “ela disse” (referindo-se a Maria Luiza), “diz Maria Luiza” confirma que Feliciano narra os fatos a partir de informações conseguidas através da prima. Esta lê as correspondências de Gonçalves Dias ao marido e mostra-as a Feliciano. Maria Luiza ainda conta e comenta experiências do poeta, conforme a própria Feliciano narra:

Maria Luíza acha que os versos aos olhos verdes não foram escritos para mim, porque meus olhos não são verdes, e que Antônio jamais se apaixonaria por mim, embora tenha se apaixonado por centenas de moças e mulheres e senhoras e viúvas, nem mesmo me amaria como alguma preciosa recordação de sua infância, Antônio não poderia amar alguém como eu, nem deve lembrar-se de mim, diz Maria Luíza, que o conhece melhor do que eu, ao menos ela acha assim [...] (MIRANDA, 2002, p.17).

Além de mostrar as cartas a Feliciano, Maria Luiza também revelava à prima informações sobre a vida do poeta, conforme podemos ver nesse trecho em que ela menciona Ana Amélia, mulher por quem Antonio foi apaixonado: “Maria Luiza disse-me que falara a meu respeito para Ana Amélia, e que Ana Amélia comentara sobre meu nome, Feliciano, ela disse que gostaria de ter um nome assim” (MIRANDA, 2002, p. 135). Vemos nesse trecho ainda mais uma vez o jogo entre realidade e ficção em que Feliciano, personagem do plano ficcional, é assunto tratado por Ana Amélia, personagem que, de acordo com os registros biográficos de Gonçalves Dias, fez parte da vida dele.

Através de Natalícia, Feliciano obtém informações sobre o nascimento e a vida familiar de Antonio. Feliciano conta que “Antonio não era filho de verdade de dona Adelaide, e sim de uma negra, ou uma mestiça de africano com índio, uma negra que vivia com o seu João Manuel na Rua do Cisco, como amásia, e que ele despachou para casar com dona Adelaide” (MIRANDA, 2002, p. 26). Dessa forma, ela menciona a identidade étnico-racial do poeta, trazendo algo muito comum na época: as relações clandestinas entre homens brancos e mulheres negras, ou mestiças. É o caso do pai de Antonio, que não assumiu a relação com a mãe de seu filho, preferindo viver com dona Adelaide, que o criou. Entretanto, o rapaz era tratado com diferença por dona Adelaide, a madrasta, a ponto de esta afirmar que “não ia prejudicar os filhos do casal para custear os estudos de um bastardo” (MIRANDA, 2002, p. 111).

É Natalícia quem fornece à narradora informações sobre a vida dos pais de Antonio. Ao se referir à história da relação do pai do poeta com a “mãe negra”, Feliciano relata que foi Natalícia quem lhe contou tudo isso:

Eu o conheci (referindo-se a Antonio) quando ele já trabalhava na casa de comércio na Rua do Cisco, e seu João Manuel já era casado e tinha filhos com dona Adelaide, que eu pensava ser a mãe de Antonio, até que Natalícia me contou a história da mãe negra, eu sempre notei

que Antonio era diferente dos outros filhos de dona Adelaide, mas não nos traços, isso só percebi depois. [...] (MIRANDA, 2002, p. 49)

No capítulo *Relato de portugueses*, Feliciano conta sobre a vida dos pais de Antonio a partir do que lhe era revelado por Natalícia:

Diz a Natalícia que seu João Manuel tinha vergonha de andar com ela na rua e caminhava na frente, ela atrás com a sombrinha e o menino, e na igreja ela ficava de fora ajoelhada como se fosse escrava, mas eu não acho que seja homem desse tipo, isso são as falas desse pessoal que só tem por entretenimento espiar a vida alheia e fazer da rapadura suco de cana. (MIRANDA, 2002, p. 43)

As cartas se configuram outra fonte de informações sobre Antonio para Feliciano. Através delas, a narradora tem acesso às informações mais pessoais do poeta, ou mais do que isso, aos próprios pensamentos do poeta. Estão ao alcance de Feliciano confidências e confissões feitas por Antonio ao amigo Alexandre Teófilo.

Antonio passou cinco meses com Alexandre Teófilo, os mais felizes e despreocupados de toda a sua vida, como ele escreveu numa de suas cartas a Alexandre Teófilo, acho que pela primeira vez Antonio sentiu-se inteiramente aceito dentro de um lar, não era o seu, mas de qualquer forma era um lar, gastava o tempo em conversas, sorrisos, a ouvir Maria Luíza tocando piano ou a passear com o amigo ou a cortar rosas no jardim, isso ele não escreveu, mas imagino. (MIRANDA, 2002, p. 125-126)

De acordo com Michel Foucault, a correspondência é um procedimento através do qual aquele que escreve o faz para que o outro leia. Ao mesmo tempo, quem remete reflete sobre o que escreve e sobre si próprio e se aproxima mais do destinatário, pois, através da carta, mostra-se para ele.

É algo mais do que um adestramento de si próprio pela escrita, por intermédio dos conselhos e opiniões que se dão ao outro: ela constitui também uma certa maneira de cada um se manifestar a si próprio e aos outros. A carta faz o escritor 'presente' àquele a quem a dirige. (FOUCAULT, 2002, 149)

Gonçalves Dias, o poeta do passado, surge em *Dias e Dias* como um ser presente. Por meio das cartas, ele se faz evidente na vida de Feliciano. Ainda por intermédio das cartas, Antonio se revelava, mostrava-se para a narradora. Esta, por sua vez, vivia uma espécie de assimilação, de aprendizagem com o outro.

Escrever é, pois, ‘mostrar-se’, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro. E deve-se entender por tal que a carta é simultaneamente um olhar que se volta para o destinatário (por meio da missiva que recebe, ele sente-se olhado) e uma maneira de o remetente se oferecer ao seu olhar pelo que de si mesmo lhe diz. (FOUCAULT, 2002, p. 150)

Feliciana é o olho que mira Antonio, que o acompanha e busca estar perto através das informações que acresce a partir de cada leitura de poema, de cada carta mostrada por Maria Luíza, por cada informação dada por Natalícia.

É importante ressaltar que na construção da biografia de Antonio Feliciana se dispõe da memória enquanto “ideia de entender o passado a partir de sua lógica”, o que, para Beatriz Sarlo, é possível e vem sendo praticado desde o século XIX, sob o recurso da primeira pessoa ou do discurso indireto livre para subjetivação do narrador (SARLO, 2007, p. 18).

São várias as passagens em que Feliciana apresenta admiração pela vida de Antonio, pelo fato de ele ser livre para ir aonde desejasse, prerrogativa, aliás, que não era só dele na sociedade da época, mas de todos os homens.

Antonio jogava pedras no rio, olhava os marujos a dar nó nos cabos de barça, corria nas campinas esvoaçando de branco, [...] lia os livros do paraíso, livros e mais livros, linha por linha, mesmo vivendo num lugar pequenino ele era dono do mundo, enquanto eu vivia escondida detrás da janela e no calor da cozinha, no ralador, no pilão [...] (MIRANDA, 2002, p. 51)

“Antonio era o ausente, ele partia e eu ficava, ele sempre viveu uma eterna partida, em estado de viagem, um pássaro migrador, e eu sempre parada no mesmo lugar feito uma palmeira, e ele, o sabiá que apenas pousa um instante.” (MIRANDA, 2002, p. 113)

Através da biografia de Antonio, Feliciana nos revela um homem conquistador, que não pretende se prender a apenas uma mulher, que prefere cortejar todas, que teme viver preso, preferindo inclusive viver na solidão ou na tristeza em nome da liberdade.

[...] os homens costumam abrir seu coração a outros homens de uma forma como nunca o fazem para as mulheres, e Antônio confessa a Alexandre Teófilo coisas que jamais confessaria a outra pessoa, como: *É preciso amar a muitas para não duvidar por nenhuma*, falando das mulheres, ou: *É preciso não o dizer nem a ela nem a ninguém, para não converter a*

brincadeira em enterramento, medroso do amor [...]. (MIRANDA, 2002, p. 17. Grifos da autora)

As informações que Feliciano fornece sobre Antonio correspondem, em sua maioria, com aquelas encontradas em documentos que trazem a biografia do poeta Gonçalves Dias, presente em livros e *sites* relacionados à literatura, porém Antonio é o resultado da idealização de Feliciano, que confessa:

[...] pensar em Antonio era viajar na minha imaginação, na verdade eu não queria encontrá-lo, tinha até medo disso, e às vezes antes que cruzássemos na rua eu escapava numa carreira, ainda mais se eu estivesse mal vestida, descabelada, eu queria mesmo era um eterno monólogo, disse Maria Luíza, no dia que eu encontrasse Antonio, conversasse com ele, olhasse dentro de seus olhos, ele seria um estranho para mim. (MIRANDA, 2002, p. 77)

Nesse sentido, Ana Miranda contribui para os estudos literários sobre a mulher de maneira inovadora, criando, enquanto escritora, uma narradora que relata a vida de um homem cuja história está inscrita nos documentos da história literária oficial. Essa voz narrativa conta também a história de seus pares e a sua própria. Ao criar essa personagem, Ana Miranda traz em seu romance o rompimento com a tradição que diz que a voz que narra deve ser masculina.²⁰

4.3 COMO UM SABIÁ NA GAIOLA

Imbuída dessa possibilidade inovadora de possuir uma voz independente, Feliciano, ainda assim, apresenta traços tradicionalmente femininos, como o fato de ser uma “sonhadora sentimental”, o que entra em conflito com a caracterização de uma mulher forte, avessa à submissão, rompendo com a oposição binária vigente no século XIX. Dentro dela convivem as duas possibilidades. É assim que, ao analisar a vida que levava, Feliciano conclui que a vida de uma mulher é marcada pela mediocridade, enquanto a vida de um homem, Antonio, por exemplo, era marcada pela liberdade que ela tanto queria igualmente alcançar:

²⁰ Segundo Maria Cristina Stevens: sabemos que o biógrafo nem sempre dispõe de informações adequadas e necessárias à reconstituição da vida do seu biografado; provavelmente ele irá preencher alguns desses vácuos com suas próprias inferências e interpretações das evidências e dados disponíveis, criando assim a ilusão de organicidade para seu trabalho. De certa forma, este processo pode ser considerado uma ficcionalização do seu material supostamente objetivo – ele cria aproximações metafóricas, desenvolve conexões um tanto forçadas, evitando dessa forma o que poderia parecer um trabalho incompleto e fragmentado. (STEVENS, 2007)

Antonio também gostava de atravessar as águas do Itapicuru a nado até os bancos de areia, ou de ficar boiando em pedaços de troncos até encalhar nos baixios, [...] jogava pedras no rio, olhava os marujos a dar nó nos cabos da barça, corria nas campinas esvoaçando de branco, comia pacova até ficar entupido, andava de mula no campo do trigo turco, nas brenhas de espinheiras e de palmeiras, bebia linha por linha, mesmo vivendo num lugar pequenino ele era dono do mundo, enquanto eu vivia escondida detrás da janela e no calor da cozinha, no ralador, no pilão, que coisa haverá mais irrisória do que a vida de uma mulher, do que a minha vida? Quiçá a dos velhos, a vida de papai, a de Natalícia ainda pior, e que tristeza a vida do professor Adelino! Só quem sabia viver naquela comarca era Antonio, e sabia viver porque sonhava, porque estava sempre nos concílios das nuvens [...]. (MIRANDA, 2002, p. 51).

Recusando-se a viver no ambiente doméstico, Feliciano tem preferência por envolver-se em qualquer atividade que a afaste de casa, independentemente das circunstâncias:

Eu era uma menina cheia de sonhos, e um dos meus sonhos era aprender as letras, aprendi as letras com Natalícia e nem sei por que fui à escola. Outra paixão que eu tinha era sair de casa, em se tratando de sair qualquer coisa me parecia boa, levava horas esquecida na igreja ou na feira abafando de calor, mas tudo era melhor do que o fresco de casa, eu gostava de espiar cada pessoa com atenção, reparar e concluir. (MIRANDA, 2002, p. 57)

Natalícia representa a mulher da primeira metade do século XIX. Uma mulher submissa, que segue os padrões estabelecidos de obediência e dedicação à família, ligada às tarefas do lar e ao cotidiano. Lara Tanari nos dá um conceito de como era essa condição feminina na qual Natalícia estava inserida:

En effet pendant tout le XIX siècle les femmes étaient formées par les préceptes et des rites religieux, par une éducation qui se présentait distincte par rapport à l'instruction, une instruction toujours dans les limites d'un savoir utile: un savoir faire lié, aux travaux et aux devoirs d'une épouse, d'une mère et d'une femme de maison. Le XIX siècle prend conscience du pouvoir de l'éducation, du rôle de la famille et des mères et c'est pour cela qu'on développe des discours et des actions dirigés vers les filles, mais les préjugés persistent: l'éducation doit être différenciée pour les femmes en considérant leur rôle à l'intérieur de la société et leur biologie²¹ (TANARI, 2005, p. 3).

²¹ Com efeito, durante todo o século XIX, as mulheres tinham uma formação que seguia os preceitos e ritos religiosos - uma educação que se distinguia da instrução, sempre dentro dos limites de um saber útil: um aprendizado ligado aos trabalhos e aos deveres de esposa, mãe e dona-de-casa. O século XIX toma consciência do poder da educação, do papel da família e das mães e por essa razão desenvolvem-se discursos e ações dirigidas às jovens, mas os preconceitos persistem: a educação deve ser diferenciada para as mulheres considerando-se o seu papel no interior da sociedade e a sua biologia.

É a partir do século XIX, por outro lado, que mulheres começam a expressar seus interesses, passam a despontar para a participação na sociedade. Natalícia não acompanha essa mudança. Ela não demonstra qualquer esforço para se afastar dos códigos sociais vigentes, que afastavam a mulher da vida pública e da liberdade de expressão. Segundo Michelle Perrot:

Ainda mais do que o espaço material, é a palavra e sua circulação que modelam a esfera pública. [...] As mulheres permanecem durante muito tempo excluídas da palavra pública. [...] Sem o poder, como elas ganharam influência nas redes durante tanto tempo dominadas pelos homens? Primeiro pela correspondência, depois pela literatura e, por fim, pela imprensa. Ainda que permaneçam restritas a tarefas subalternas, elas se inseriram em todas as formas do escrito. (PERROT, 1998, p. 59)

Para Natalícia, a mulher ideal deveria ser recatada, responsável pelo lar e a tudo o que diz respeito a servir à família. Acreditava que a mulher deveria ser dedicada à religião, saber cozinhar, andar sempre bem arrumada, cuidar bem da casa e da família; ao contrário de Feliciano, que questiona a condição feminina na época e demonstra a sua independência. “Tenham paciência! Eu escutava calada, não ia falar nada só para agradar Natalícia, que não podia ouvir um contra” (MIRANDA, 2002, p. 72-73).

Nesse sentido, Feliciano tem em Natalícia um referencial negativo e expressa o desejo de ter uma vida de liberdade, de ocupar o espaço público. Ela lembra, a todo momento, de que o homem é privilegiado, ao contrário da mulher que tem a vida limitada ao espaço privado, e reflete sobre essas condições limitadas:

A vida que me esperava era a mesma vida de Natalícia, eu olhava os dias e dias da sua vida e *sentia vontade de me desviar daquilo*, Natalícia trabalhava o dia inteiro, sem um minuto de preguiça nem de cansaço, cuidava que nada fosse água abaixo, economizando cada tostão de papai, cada resto de manteiga no papel, aproveitando cada gota de leite [...] (MIRANDA, 2002, p. 59, grifo meu)

Já os homens são o referencial positivo, pois, ao observar a vida de Antonio, sua liberdade, ela deseja levar uma vida semelhante. A concepção de que o espaço doméstico era uma espécie de reino só seu foi rejeitado por muitas mulheres que se negaram a reproduzir esse pensamento androcêntrico.

Assim, Ana Colling, lembra de que

As representações da mulher atravessaram os tempos e estabeleceram o pensamento simbólico da diferença entre os sexos: a mãe, a esposa dedicada, a "rainha do lar", digna de ser louvada e santificada, uma mulher sublimada; seu contraponto, a Eva, debochada, sensual, constituindo a vergonha da sociedade. Corruptora, foi a responsável pela queda da humanidade do paraíso. Aos homens o espaço público, político, onde centraliza-se o poder; a mulher, o privado e seu coração, o santuário do lar. Fora do lar, as mulheres são perigosas para a ordem pública. Poderíamos arrolar e multiplicar as citações que conclamam as mulheres a não se misturarem com os homens, permanecendo em sua função caseira e materna. As transgressoras destas normas tornam-se homens, traíndo a natureza, transformando-se em monstros. Estes limites da feminilidade, determinados pelos homens, são uma maneira clara de demarcar a sua identidade. Como se a mistura de papéis sociais lhes retirasse o solo seguro. (COLLING, 2004, p. 15)

Portanto, a cristalização desse limite dos espaços masculino e feminino fez de mulheres da época retratada em *Dias e Dias*, século XIX, prisioneiras da família.

Encontra-se Feliciano, por consequência, vivendo num contexto social e histórico desfavorável, contrário à sua ânsia por liberdade.

Logo no primeiro capítulo *A volúpia da saudade*, a narradora já trata dessa temática da liberdade ao tomar conhecimento da chegada de Antonio no Ville de Boulogne e diz sentir, há “dias e dias”, seu coração como um “sabiá na gaiola com a porta aberta” (MIRANDA, 2002, p. 15), o que significa o seu temor em experimentar a liberdade. A porta aberta a intimida. Tem apenas vontade de “girar, girar até ficar tonta e cair no chão” (MIRANDA, 2002, p. 15), como fazia quando era menina, o que representa uma fuga da realidade.

Utiliza-se a autora, através da narradora Feliciano, da imagem do sabiá, elemento recorrente no romance, e que claramente liga a personagem fictícia a um elemento da história da Literatura Brasileira, que é o poema mais conhecido de Gonçalves Dias, *Canção do exílio*.

Canção do exílio

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;
As aves que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores,
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amores.

Em cismar, sozinho, à noite,
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Minha terra tem primores,
Que tais não encontro eu cá;
Em cismar - sozinho, à noite -
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Não permita Deus que eu morra,
Sem que eu volte para lá;
Sem que desfrute os primores
Que não encontro por cá;
Sem qu'inda aviste as palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

(DIAS, 1998. p. 105-106)

No emblemático poema, são exaltados os valores da terra natal do poeta em oposição aos valores do lugar onde mora na época. O Sabiá é um dos valores exaltados pelo eu lírico. A ênfase é notória inclusive pela inicial maiúscula. Esse poema é referendado ao longo de todo o texto de Ana Miranda.

No romance, o Sabiá apareceu, inicialmente, como animal de estimação do pai de Felicidade e de seu professor e pretendente, Adelino. Exímio caçador de sabiás, seu pai já conhecia as estratégias para capturá-los e “era capaz de palmilhar léguas e léguas para negociar um sabiá

por sessenta mil-réis, porque ouvira falar que tinha um assobio diferente, e estava sempre barganhando gaiolas e pios.” (MIRANDA, 2002, p. 67)

O pai de Feliciano e o pretendente dela, o professor Adelino, estavam unidos pelo conhecimento sobre os sabiás. Sobretudo, em como capturá-los. “Falavam de armadilhas, e quando papai mostrava como fabricar uma armadilha para caçar sabiá parecia mais que estava ensinando o professor a caçar o coração de uma mulher, o *meu* coração, [...]”. (MIRANDA, 2002, p. 74).

O professor consegue aprovação do pai de Feliciano e, ao se preparar para o jantar de noivado, ela afirma que sentia-se “presa naquele vestido simples, com os cabelos arrumados de maneira tão austera, apertados[...]”.(MIRANDA, 2002, p. 83-84).

As investidas funcionam apenas temporariamente. As artimanhas criadas por ambos (o pai e o pretendente), para se capturar o animal são vistas pela narradora com certa suspeição. Feliciano, então, critica o presente recebido pelo professor Adelino na noite do jantar de noivado, frustrando os planos dos dois: do pai e do pretendente. Dessa forma, ela consegue desfazer o casamento arranjado.

Aos poucos, o pássaro surge como metáfora da vida privada, condição da mulher na época; metáfora do aprisionamento, da clausura, de todas as formas de contenção da mulher; como distanciamento cada vez maior da liberdade, tão aspirada por Feliciano.

Ana Miranda elege o sabiá como uma figura representativa do cortejo e da conquista da mulher. É o elemento processo gradativo que se dá para a tentativa de investida do professor Adelino em “capturar” o coração de Feliciano.

Ao lançar mão do Sabiá do poema de Gonçalves Dias, Ana Miranda investe no jogo com a ficção e a realidade. Trata-se da narração da vida do poeta do Sabiá, contada por uma narradora que se sente um sabiá na gaiola, preso pelos criadores: o pai e o professor Adelino.

O sabiá surge ainda na narrativa numa comparação interessante com o coração de Feliciano: “há dias e dias sinto o meu coração como um sabiá na gaiola com a porta aberta” (MIRANDA, 2002, p. 15). Observa-se que, tanto no poema quanto no romance, o sabiá simboliza o amor.

No poema, o pássaro localiza-se na palmeira, onde canta livremente, representando o amor do eu lírico pela pátria. No romance, encontra-se na gaiola com a porta aberta, representando o amor idealizado de Feliciano por Antonio.

Portanto, Ana Miranda toma de empréstimo a imagem do “Sabiá” do poema de Gonçalves Dias, mas o situa numa perspectiva diferente. No discurso feminino presente no romance, a mulher, diferente do pássaro que está na palmeira, apresenta-se na gaiola com a porta aberta, mas não sai. Uma mulher que tem o sentido do que seja a independência, a liberdade, mas não as utiliza para viver uma relação amorosa com o poeta. Só posteriormente é que ela se torna dona de sua liberdade, experimentando-a através da relação física com um homem que ela mesma procura e com o qual não é casada, em pleno século XIX.

4.4 UMA RELAÇÃO AMOROSA

Como se sabe, o amor é tema presente nas mais variadas obras artísticas. No romance, no teatro, ou na telenovela, a tensão amorosa é responsável por conduzir o leitor/espectador durante toda a trama. Tema inesgotável, ele é abordado na literatura desde os primórdios. Para Shakespeare: “sensata loucura, sufocante amargura, vivificante doçura”. (Shakespeare, *Romeu e Julieta*); para Platão: “pobre, magro, mal apresentado, sem sapatos, sem domicílio, sem outra cama que a terra, dormindo sob as estrelas, sem cobertores, junto das portas e nas ruas, irremediavelmente miserável, imitando a sua mãe. (Platão, *O Banquete*)

A abordagem sobre o amor nesta seção se dá a partir das relações amorosas construídas por Feliciano. Primeiro, com Antonio: uma relação platônica, além de ser mantida a distância, é nutrida por caráter contemplativo do outro; depois, com o professor Adelino: uma relação física, que surge a partir da impossibilidade de ter o amor correspondido por Antonio.

4.4.1 Feliciano e Antonio

Moça romântica que vive em Caxias, Feliciano se apaixona por Antonio e alimenta essa paixão crendo que é correspondida, mesmo que nunca tenha falado com ele. São poucas as referências que ela faz a algum encontro com o poeta; mesmo quando o faz, são encontros furtivos em que, segundo a narradora, Antonio não a vê: “[...] vi Antonio passar na rua, eu estava na frente da minha casa, ele não me olhou nem mesmo de relance, passou com os olhos

longos que não sabiam verter suas torrentes, como se já estivesse em Coimbra.” (MIRANDA, 2002, p. 90), ou ainda:

[...] ele destacava-se de todas as outras pessoas iluminado por meus olhos. Não tive coragem de cumprimentá-lo, fiquei esperando que ele me visse e com os olhos me encorajasse a me aproximar, mas ele passou as vistas por cima de mim sem me ver, acabei ficando ali parada o tempo inteiro ofegante de medo, ânsia, amor[...]. (MIRANDA, 2002, p. 96)

Dois momentos do romance possibilitam a discussão sobre o amor platônico que Feliciano sustenta por Antonio: o início e o (possível) encontro entre ela e seu amado, no capítulo *Meio quilo de feijão verde*.

No início do romance, a narradora o espera no embarcadouro, logo que soube que o navio Ville de Boulogne, no qual Antonio viajava de volta para o Brasil, chegaria. Trata-se de uma mulher romântica, cheia de sonhos em relação ao estimado, disposta a esperar por ele por “dias e dias”, tal qual Penélope esperou por Ulisses.

Logo que soube da chegada de Antonio no dia 3 de novembro, no Ville de Boulogne, viajei para São Luís e aqui estou, esperando no embarcadouro a chegada do velho brigue francês que partiu do Le Havre, [...], tenho vontade de girar, girar até ficar tonta e cair no chão, como eu fazia quando era menina. (MIRANDA, 2002, p. 15)

O segundo momento é único, ao qual Feliciano se refere a um possível contato com Antonio, no capítulo “Meio quilo de feijão verde”, em que ela se dirige à casa de comércio do pai do poeta para comprar feijão verde. Não há nesse encontro referência a qualquer contato verbal ou físico com Antonio, porém presume-se que isso tenha acontecido de alguma forma, uma vez que ela conseguiu o que desejava: o “quilo de feijão verde”:

Não vi quando Antonio escreveu os versos, fui à loja de seu João Manuel comprar feijão verde, e naquele dia seu João Manuel não estava na loja, quem me atendeu foi o Antonio, Antonio estava no balcão, com um avental, embaraçado ele me viu entrar, eu ainda mais embaraçada pedi meio quilo de feijão verde,[...]. (MIRANDA, 2002, p. 20)

Conforme é relatado no capítulo “Letra tímida e reclinada”, ao chegar em casa, Feliciano abre o pacote de feijão e encontra o poema “Olhos verdes” no papel de embrulho, e o lê, demoradamente, constatando que estava apaixonada pelo poeta.

A leitura desencadeou ainda a ideia fixa de que Antonio correspondia ao seu afeto, por acreditar que o poema havia sido escrito para ela. O referido poema faz parte da poesia lírico-amorosa de Gonçalves Dias.

Olhos verdes

São uns olhos verdes, verdes,
Uns olhos de verde-mar,
Quando o tempo vai bonança;
Uns olhos cor de esperança,
Uns olhos por que morri;
Que ai de mim!
Nem já sei qual fiquei sendo
Depois que os vi!

Como duas esmeraldas,
Iguais na forma e na cor,
Têm luz mais branda e mais forte,
Diz uma — vida, outra — morte;
Uma — loucura, outra — amor.
Mas ai de mim!
Nem já sei qual fiquei sendo
Depois que os vi!

São verdes da cor do prado,
Exprimem qualquer paixão,
Tão facilmente se inflamam,
Tão meigamente derramam
Fogo e luz do coração
Mas ai de mim!
Nem já sei qual fiquei sendo
depois que os vi!

São uns olhos verdes, verdes,
Que podem também brilhar;
Não são de um verde embaçado,
Mas verdes da cor do prado,
Mas verdes da cor do mar.
Mas ai de mim!
Nem já sei qual fiquei sendo
Depois que os vi!

Como se lê num espelho,
Pude ler nos olhos seus!
Os olhos mostram a alma,
Que as ondas postas em calma
Também refletem os céus;

Mas ai de mim!
Nem já sei qual fiquei sendo
Depois que os vi!

Dizei vós, ó meus amigos,
Se vos perguntam por mim,
Que eu vivo só da lembrança
De uns olhos cor de esperança,
De uns olhos verdes que vi!
Que ai de mim!
Nem já sei qual fiquei sendo
Depois que os vi!

Dizei vós: Triste do bardo!
Deixou-se de amor finar!
Viu uns olhos verdes, verdes,
uns olhos da cor do mar:
Eram verdes sem esp'rança,
Davam amor sem amar!
Dizei-o vós, meus amigos,
Que ai de mim!
Não pertença mais à vida
Depois que os vi!

(DIAS, 2004, p. 36-38)

A leitura que Feliciano faz do poema é o ponto de partida dos seus devaneios. Após lê-lo, a narradora crê que seu amor é correspondido. Mas o poema enfatiza que os olhos são “verdes, verdes”. O embevecimento da narradora então se confirma, pois ela mesma afirma que os próprios olhos não são verdes. Em seguida, no capítulo “Fluido elétrico”, volta a crer nisso, apoiada na fala da tia Natalícia, que havia dito que os olhos de Feliciano estavam verdes durante uma viagem pela costa do Ceará.

[...] mas meus olhos não chegam a ser verdes, têm mais a cor das folhas quase secas da palmeira, ou talvez a cor da água da baía de São Marcos, uma água suja de lama e areia dos moventes baixios, revolvidas pelas dimensões da lua, pelo percorrer incessante dos saveiros de pesca, esta água que agora vejo ao sol da manhã. (MIRANDA, 2002, p. 15).

As comparações e metáforas presentes no poema, tais como: “Uns olhos de verde-mar,/quando o tempo vai bonança;”, “Como duas esmeraldas”, “São verdes da cor do prado” e, sobretudo, a ênfase de que os olhos “Não são de um verde embaçado” não deixa dúvida da cor dos olhos exaltados no poema. Nota-se que a descrição que Feliciano faz dos próprios

olhos distancia ainda mais a semelhança entre os seus e os descritos no poema em questão. Enquanto os olhos mencionados no poema são comparados à quietude do mar, no romance, ela compara a cor dos seus à cor das folhas secas, e com a que resulta da água revolvida.

Nesse trecho, percebe-se a presença de um elemento da natureza que se liga ao estado de alma de Feliciano: a água. Segundo Gaston Bachelard, a água adensa quando representa o sofrimento humano. Ele afirma:

Reencontro sempre a mesma melancolia diante das águas dormentes, uma melancolia muito especial que tem a cor de um charco numa floresta úmida, uma melancolia sem opressão, sonhadora, lenta, calma. Um detalhe ínfimo da vida das águas converte-se frequentemente, para mim, em símbolo psicológico essencial. (BACHELARD, 1989, p. 8)

A água revela-nos o estado psicológico de Feliciano, de melancolia, de sofrimento. É uma água suja, que faz referência ao óbito, à morbidez, principalmente por aparecer com a presença da lua (que também simboliza a morte). Esse trecho pode ser lido como uma antecipação do epílogo do romance, em que se dá a morte do poeta Gonçalves Dias num naufrágio.

A paixão de Feliciano se intensifica ainda mais quando passa a ter acesso às cartas de Antonio para Alexandre Teófilo. Inicia-se uma narração cheia de intercalações entre a voz de Feliciano e textos (poemas e trechos das cartas) do próprio poeta, tomadas de empréstimo por Ana Miranda, e reveladas na voz da narradora.

Feliciano é uma mulher cujos interesses estão geralmente relacionados à contemplação de Antonio, ao seu amor por ele. Seu empenho, portanto, está em apreciar a beleza que vê na poesia dos versos do poeta ou o modo de vida que ele leva. Ela é sonhadora: idealiza Antonio. Chega a ponto de se recusar a pensar que ele poderia não ter nascido:

No dia 1º de agosto de 23 os nacionalistas entraram na vila, papai foi um dos que entraram a cavalo dando tiros para todo lado, ajudou a tocar fogo em casas de portugueses e amarrou as mãos de muitos insurgentes, ele podia ter matado o pai de Antonio, ou, meu Deus, podia ter matado a mãe de Antonio e Antonio morreria antes de nascer, nem posso pensar nisso. [...] A mãe de Antonio estava de barriga para dar à luz e o pai de Antonio, seu João Manuel, teve de fugir para o mato. (MIRANDA, 2002, p. 41)

Ao contar a história do próprio nascimento, Feliciano corrobora com o fanatismo pelo amado. Afirma que nasceu em Caxias “só para nascer perto de Antonio, porque já era obstinada antes de nascer” (MIRANDA, 2002, p. 42).

Por mais que Maria Luíza insista em fazer Feliciano entender que não existe a possibilidade de Antonio ser apaixonado por ela, mesmo porque ela nunca o encontrou a ponto de tornar esse sentimento possível, na imaginação da amante, o poeta corteja-a, está apaixonado por ela.

Trago nas minhas mãos os versos que Antônio escreveu para meus olhos, quantos anos tínhamos? Eu doze, ele treze, pois isso se deu em 1836. A poesia fala em olhos verdes, e naquele momento, quando a li pela primeira vez, acreditei que fossem os meus olhos, [...] (MIRANDA, 2002, p. 15).

Observa-se que, no imaginário de Feliciano, o amor que idealiza por Antonio não permite a percepção da possibilidade de ele não ter escrito o poema para ela e, mesmo que o tenha feito, não significa necessariamente que o poeta corresponde aos seus sentimentos.

Feliciano carrega o amor no próprio nome. Seu nome é variante de Feliciano, que, por sua vez, é variante de Félix (feliz). De acordo com Platão, o Amor é de todos os deuses o mais feliz porque é o mais belo dentre eles (PLATÃO, 2001, p. 14).

Ao contar a história da família de Antonio, Feliciano ainda deixa escapar um descaso com o aspecto físico do poeta, quando Natalícia revela que Antonio é filho adotivo: “[...] Natalícia contou-me a história da mãe negra, eu sempre notei que Antonio era diferente dos outros filhos de dona Adelaide, mas não nos traços, isso só percebi depois.”

Para Platão,

é mau aquele amante popular, que ama o corpo mais que a alma; pois não é ele constante, por amar um objeto que também não é constante. Com efeito, ao mesmo tempo que cessa o viço do corpo, que era o que ele amava, ‘alça ele o seu vôo’ sem respeito a muitas palavras e promessas feitas. Ao contrário, o amante do caráter, que é bom, é constante por toda a vida, porque se fundiu com o que é constante (PLATÃO, 2001, p.8).

O conceito platônico de amor é aquele em que não se trata de união sexual, é um gostar de estar na companhia do outro, de contemplar as suas virtudes. O amor deve ser correspondido mediante um retorno intelectual, espiritual; o aquiescer ao outro a partir do que este tem a oferecer em virtudes e sabedoria; um amor de valor contemplativo, em que o contemplado é o

belo, não o físico, mas da alma.

A beleza que está nas almas deve ele [referindo-se ao amante] considerar mais preciosa que a do corpo, de modo que, mesmo se alguém de uma alma gentil tenha, todavia, um escasso encanto, contente-se ele, ame e se interesse, e produza e procure discursos tais que tornem melhores os jovens; para que então seja obrigado a contemplar o belo nos ofícios e nas leis, e a ver assim que todo ele tem um parentesco comum, e julgue enfim de pouca monta o belo no corpo [...]. (PLATÃO, 2001, p. 26)

Ainda de acordo com Platão, o amor leva os seres humanos a tomarem decisões, terem atitudes que garantam a sua imortalidade: “[...] é, segundo penso, por uma virtude imortal e por tal renome e glória que todos tudo fazem, e quanto melhores tanto mais; pois é o imortal que eles amam” (PLATÃO, 2001, p.25), como é o caso de Aquiles, em *A Ilíada*.

Diferentemente, a associação do amor ao desejo sexual é muito comum nos dias atuais. Nesse tempo, uma das abordagens contemporâneas do amor é a de Peter Gay (1990), que afirma que quanto mais o sujeito vai postergando o prazer sexual, ele vai gozando do prazer pelo olhar, pela contemplação. Como é o caso do amor de José Matias por Elisa, no conto *José Matias*, de Eça de Queiroz (1997). Mesmo diante da possibilidade de alcançar o amor de Elisa, depois de mostrar-se apaixonado por ela durante tanto tempo, Matias nega-se a usufruir do amor de sua amada, por se satisfazer em contemplá-la.

Corroborando com o conceito de desejo sexual, mas indo além da questão do prazer ou da contemplação, Arthur Schopenhauer (2004) concebe o amor como uma forma de garantir a preservação da espécie. O homem tem a necessidade de eternidade e o amor é uma das formas de garantir essa eternidade. O indivíduo ama com o objetivo de procriar, de formar as gerações vindouras. A escolha do ser amado se dá não pelo indivíduo em si, mas pela preservação da espécie (SCHOPENHAUER, 2004, p. 11).

Segundo ele,

a inclinação crescente entre dois amantes é, propriamente falando, já a vontade de vida do novo indivíduo, que eles podem e gostariam de procriar. Já mesmo no encontro de seus olhares cheios de desejo se inflama a nova vida, anunciando-se como uma individualidade vindoura harmoniosa e bem constituída. (SCHOPENHAUER, 2004, p. 11)

Para o autor, é através do amor que a vida aparece no mundo. E esse amor nada mais é do que um impulso, uma vontade não racional que leva o ser humano a desejar a sua preservação. Ele considera também outro tipo de amor: o amor caritas, que não deve ser confundido com amor cristão, mas é um amor que se dá pela preocupação com o outro, pela dor do outro, pois essa é a própria dor.

Já Zygmunt Bauman, em *Amor Líquido: Sobre a Fragilidade dos Laços Humanos* (2004), refere-se aos relacionamentos numa perspectiva mais pragmática, considerando que na “modernidade líquida”, modo como ele menciona pós-modernidade, não há espaço para fixidez de relacionamentos, que eles mudam quando mudam os “cenários”. Assegura que “no líquido cenário da vida moderna, os relacionamentos talvez sejam os representantes mais comuns, agudos, perturbadores e profundamente sentidos da ambivalência. É, por isso, [...], que se encontram tão firmemente no cerne das atenções dos modernos e líquidos indivíduos-por-decreto, e no topo de sua agenda existencial.” (BAUMAN, 2004, p. 8-9).

O amor perfeito, simétrico, com direito a todos os devaneios, não tem lugar no mundo imperfeito em que vivemos. Ele tende a se deteriorar, seguindo os passos da concepção de amor metafísico, sugerido por Schopenhauer (2004) e de amor líquido, por Zygmunt Bauman (2004). Os relacionamentos na sociedade contemporânea têm se dado de uma forma mais pragmática, de acordo com esses autores. O amor é uma forma de apropriação e controle do prazer e da própria vida.

Por outro lado, se não há lugar no mundo para esse amor, ele ainda sobrevive na literatura, mesmo que não resulte em finais felizes. E é através dela que a temática nos permite refletir sobre a condição do ser humano, suas virtudes e fraquezas, suas limitações e potencialidades.

Mary Del Priore considera que o amor faz parte da nossa natureza, assim como comer e beber. Ela reflete sobre as mudanças de visão sobre o amor a partir das evoluções ocorridas na sociedade. Tendo como recorte o Brasil, a autora reflete sobre as alterações ocorridas na década de 1970, resultado de transfigurações que se iniciam em fins do século XIX.

O modo de se conceber o amor pode influenciar na elaboração de leis que limitam as relações amorosas numa sociedade. Segundo Del Priore, o Brasil vive momentos de recalques e constrangimentos com a chegada dos portugueses, que trazem a concepção cristã da época sobre o amor, separando-o da sexualidade.

É interessante ressaltar a importância da compreensão da dicotomia “amor nas práticas”/ “amor idealizado” destacada pela autora para a reflexão sobre o tema. O primeiro, enraizado nas realidades de uma sociedade biológica e culturalmente mestiça, marcada pelo escravismo e por formas patriarcais de dominação. O segundo, baseado na sublimação, capaz de alimentar um imaginário particular sobre o sentimento amoroso que encontramos, sobretudo, na literatura. (DEL PRIORE, 2005, p. 15)

A autora lembra como se dão as relações amorosas nos romances da primeira metade do século XIX, tomando como exemplo o romance *Senhora*, em que se revela o casamento por interesse. É relevante destacar as relações de poder que se identificam em meio às relações amorosas da época.

Com ritos amorosos tão curtos e alheios à vontade dos envolvidos, amantes recorriam a outros códigos. O olhar, por exemplo, era importantíssimo. Exclusivamente masculino, ele escolhia, identificava e definia a presa. Era um lugar de relações de dominação, de poder e força, inclusive sexual. A mulher podia, quando muito, cruzar seu olhar, com o do homem. Um olhar feminino livre seria percebido como um olhar obsceno, lúbrico. Olhar, portanto, era coisa de macho. (DEL PRIORE, 2005, p. 120)

O período vivido por Feliciano é justamente o que segue essa atmosfera. Uma época em que:

O discurso amoroso que circulava entre uma pequena elite, inspirado no romantismo francês, era recheado de metáforas religiosas: a amada era um ser celestial. A jovem casadoira, um anjo de pureza e virgindade. O amor, uma experiência mística. Liam-se muitos livros sobre sofrimento redentor, sobre estar perdidamente apaixonado, sobre corações sangrando. Mas falar sobre tais assuntos era tão escandaloso que as palavras eram substituídas por silêncios, toques, troca de olhares e muita bochecha vermelha. Enrubescer era obrigatório para demonstrar o desejado nível de pudor, pudor que elevava as mulheres à categoria de deusas, santas, anjos. (DEL PRIORE, 2005, p. 122)

Em *Dias e Dias* é frequente a inserção de trechos de poemas de Gonçalves Dias recitados por Feliciano. Percebe-se, inclusive, que a própria linguagem que a autora confere à personagem narradora aproxima-se, quando não se confunde, com a linguagem do próprio poeta. Essa aproximação ou aglutinação da linguagem do romance, da voz de Feliciano com a linguagem do poeta, possibilita a aplicação da reflexão acima. Feliciano vive em busca de si mesma no outro: Antonio. Ela revela que lia para encontrar a heroína que havia nela. Mas não havia heroína nenhuma: ela buscava a si mesma através do amor que sustentava pelo poeta.

O amor também é visto como a procura pela cara metade, por Platão, “o desejo e procura do todo” (PLATÃO, 2001, p. 13), da completude, seguindo o mito do andrógino, presente em *O Banquete*. O amor pode ser considerado então como uma busca incessante pelo outro que completa: o próprio eu do indivíduo. Ao buscar o outro, o indivíduo pode estar buscando a si mesmo.

Partindo dessas leituras do amor, podemos analisar o amor de Feliciano como platônico; não o que tomou o senso comum e que é definido exclusivamente como um amor à distância. Em seu discurso amoroso, Feliciano explicita um amor contemplativo, em que fica evidente a admiração pelo poeta. Ela passa toda a sua vida crendo na possibilidade de ter esse sentimento correspondido. Afinal, ela acredita que o poema *Olhos verdes*, escrito por Antonio, foi dedicado a ela.

O amor de Feliciano por Antonio é realmente contemplativo, conforme se pode notar nos capítulos “Meio quilo de feijão verde” e “Letra tímida e reclinada”. Nenhum contato físico, nenhuma palavra. Observando-o, ela conclui que ele não tem ambições, que se destaca entre os outros meninos pela sua simplicidade.

[...] eu olhei os pés dele do outro lado do balcão, vi o quanto seus sapatos eram velhos e gastos, embora limpos, isso me cortou o coração porque as outras crianças filhas de comerciantes usavam sapatos bons, pelo menos bem melhores do que aqueles dos pés de Antonio, que pareciam apertados, querendo rasgar na beirada, Antonio estava sempre com a mesma roupa, até no domingo, [...]. Antonio demorou a preparar o pacote de feijão verde e fiquei a estudar sua figura de costas para mim, sua roupa surrada, sua única roupa talvez, até manchas de ferrugem havia em suas calças. (MIRANDA, 2002, p. 20)

A contemplação de Feliciano por Antonio tem seu ápice no final do romance, quando é mostrado em que ela ainda esperava pelo idolatrado. Parece acreditar que amar é “estar a serviço, colocar-se à disposição, aguardar a ordem” (BAUMAN, 2004, p. 24). Agora ela recita os poemas de Gonçalves Dias, afirma que tenta compreender o que significam os versos como num desejo de estar com o poeta, se apropriando de suas palavras, de sua linguagem, de seus pensamentos. E nisso parece ser o prazer que sentia Feliciano: contemplar Antônio, mesmo a distância, porque o admira pelos seus escritos, sua intelectualidade, sua habilidade com as palavras.

Minha terra tem palmeiras onde canta o sabiá, as aves que aqui gorjeiam não gorjeiam como lá, sento no muro, cai uma chuva fina, ninguém no embarcadouro, só um bando de cachorros olhando-me curiosos, e os leões de pedra do palácio lá longe parecem mexer-se, frios os canhões, as ruas vazias da vila, as nuvens, eu aqui na lembrança dos ventos, batida, sinto-me tão sozinha... no último arcar da esp'rança, tu me vieste à recordação: quis viver mais, e vivi! Sei a aflição quanto pode, sei quanto ela desfigura, e eu não vivi na ventura, no mar alto o mareante luta contra o vento inconstante. Luta em vão contra a tormenta, negras vagas se encapelam, o mar ferve revoltado, o triste não compreende a chuva que do céu pende, do que outrora foi passado, enquanto declamo, espero, mas o tempo não passa, olho o mar, gorjeio como sabiá, assobio como papai, remedo Natalícia. Tenham paciência! Nossos bosques têm mais flores, nossas vidas mais amores, decido ir embora, escuto o som do bandolim do professor Adelino, fecho os olhos e escuto, com a sensação de que é apenas o som do vento nos mastros dos barcos, sinto assim como um raio me partir ao meio e então nesse instante meu coração começa a bater de um jeito como nunca batera antes. (MIRANDA, 2002, p. 234. Grifos da autora)

Uma vez mais os elementos da natureza surgem confirmando o romantismo de Feliciano, que se confunde com o do próprio poeta. Dessa vez não é mais a lua, mas a chuva, o mar, o sabiá configurando a subjetividade da narradora, símbolos que, conforme afirma Bosi, são um “certo modo romântico de se enfrentarem homem e natureza” (BOSI, 1985, p. 246). Esses elementos anunciam uma transformação da narradora. A chuva revela a inquietação de Feliciano em esperar por Antônio naquele embarcadouro. Inquietação essa inexistente na espera observada no início do romance. O mar traduz a sensação de liberdade que ela experimentava naquele momento. Traduz a profundidade do amor que ela carrega consigo. Já o sabiá, ave mais cantada nas músicas e na literatura, por sua popularidade nacional, não está mais na gaiola com a porta aberta, como no início do romance. Agora, ela é o próprio sabiá, gorjeando, cantando livremente. Essa mudança está relacionada à experiência que Feliciano se permitiu ter com a liberdade.

4.4.2 Feliciano e Adelino

Durante sua busca pela independência, Feliciano se depara com a impossibilidade de Antonio corresponder ao seu amor. Então, ela resolve substituir o amor contemplativo que nutria pelo poeta, pela experiência do amor físico.

É através do encontro com a relação física que Feliciano experimenta a liberdade. Com esse encontro, surge outra expectativa de amor vivido pela narradora do romance. Eros se revela no momento em que ouve Maria Luíza falar calorosamente sobre o amor físico. Feliciano, então, planeja entregar-se ao sexo com o professor Adelino. Como num ritual de passagem, mesmo estando já em idade avançada, Feliciano deixa de ser a menina, a moça enamorada por uma lembrança de Antonio, para ser a mulher que conhece o amor físico, através do professor.

Calcei os sapatos, escorreguei para fora de casa, andei na rua vazia até a casa do professor Adelino, sem nenhuma hesitação. Uma luzinha tremulava no vidro azul da janela, e vi que ele estava deveras esperando. Bati à porta, ouvi os passos do professor, lentos, a porta se abriu e lá estava a figura trêmula contra a luz, vestido como se fosse dar aula, de colete e paletó. Ele ficou mudo, demorou a entender que eu ia entrar. Fiz sinal, ele deu um passo para trás e eu entrei, vi o chapéu dele na parede, virei de frente para o professor e disse de chofre: vim conhecer o amor carnal, e ele disse que não podia, só se casasse comigo, e eu disse: se não fores tu, será outro. Ele estremeceu, levou-me para o seu quarto segurando minha mão com sua mão quente, deitou-me na cama, ficou nu, levantou a minha saia, deitou em cima de mim, beijou-me sem dizer nenhuma palavra mostrando-me o que era o amor carnal. (MIRANDA, 2002, p. 227-228).

A percepção que a imagem nos transmite é a fuga do convencional em dois aspectos. O primeiro é o interesse e a preocupação pelo casamento atribuído à mulher, que são percebidos na fala do homem: é Adelino quem deseja casar-se antes da relação sexual. Feliciano, entretanto, desvia-se do padrão de personagens femininos dos romances românticos, propondo o sexo fora do casamento. Para Feliciano, como homem ela poderia ter “qualquer um”, conforme admitiu ao professor Adelino, momentos antes de se deixar “conhecer o amor carnal”. O segundo aspecto diz respeito ao fato de ter sido Feliciano quem procurou o professor. Ela tomou a iniciativa. Os hábitos se invertem, pois nesse caso o cortejo partiu da mulher em relação ao homem, incomum, em se tratando de século.

A visão contemporânea do amor revela um apego maior ao físico, ao carnal. Notamos que em muitas narrativas modernas há uma releitura do amor romântico. Não é diferente com *Dias e Dias*, que traz um amor nos moldes românticos, um amor com traços de platonismo, mas que dá lugar ao amor carnal. Feliciano é a representação do ser dual que é o humano; que ama o belo, que contempla, mas também tem desejos, é carne, é físico. Sendo uma mulher com um discurso amoroso que oscila entre o amor contemplativo, o idealizado e o carnal, a voz da narradora pode nos levar à reflexão sobre a transgressão feminina diante das relações amorosas no século XIX.

O que se pode notar é que a oração amorosa de Feliciano transgride os discursos próprios dos romances da época em que está inserida. Ana Miranda organiza uma narradora ambivalente, que circula em meio à sociedade do século XIX, porém não se limita a descrever os costumes da época dessa sociedade. Feliciano lê os livros que quer, fala sobre sexo, busca conhecer o amor físico, sem desejar casar-se, tudo isso sem “enrubescer” as bochechas pelo que faz ou fala.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O romance *Dias e Dias* é um exemplo de metaficção historiográfica na literatura brasileira. Nele, ocorre o entrelaçamento entre fatos históricos e acontecimentos ficcionais utilizados sem que se possa delimitar facilmente as fronteiras entre um e outro. História e ficção estão presentes ao longo do romance, a ponto de o leitor entrar numa espécie de jogo e pensar personagens como o professor Adelino, Natalícia e, sobretudo, a narradora Feliciano, como parte da biografia oficial do poeta Gonçalves Dias. A informação de que a carta escrita por Feliciano foi encontrada entre os papéis avulsos de Gonçalves Dias, após o naufrágio, presente no epílogo, é de elementar pertinência para percebermos o jogo entre realidade e ficção proposto pela autora do romance.

Além disso, e não menos importante, a narração em primeira pessoa contribui fundamentalmente para esse efeito. Esse posicionamento da narradora revela a subjetividade própria do Romantismo literário, movimento em que está inserido o poeta biografado. Subjetividade que mostra que além de adentrar no campo da biografia, Feliciano introduz-se no campo da autobiografia, uma vez que revela um “eu”, ao relatar ao mesmo tempo a própria vida e declarar os mais íntimos pensamentos.

Os movimentos literários dos quais fazem parte os autores que Ana Miranda biografou está sempre presente em seus romances. É uma marca da escritora. Em *Dias e Dias* não é diferente. A autora apropria-se da linguagem subjetiva do Romantismo por meio da voz de Feliciano, invertendo o papel do eu-lírico. Enquanto no Romantismo a mulher era idealizada, em *Dias e Dias*, Ana Miranda inverte o processo trazendo um homem idealizado por uma mulher.

No que diz respeito à biografia e à autobiografia, observa-se que, ao narrar a vida do poeta, Feliciano leva o leitor ao conhecimento da sua própria vida, de suas experiências. Tais experiências vão de tarefas do cotidiano feminino da época, aos pensamentos mais íntimos da narradora. Maria Luiza, Natalícia, Coriolana e Ana Amélia são personagens que contribuem para que Feliciano demonstre impressões sobre a vida de Antonio, sobre a própria vida e o cotidiano das mulheres da época.

Dias e Dias é mais uma obra em que Ana Miranda tem a chance de confessar sua identificação com a linguagem própria de um estilo de época, ou de um autor. Nesse caso, o Romantismo é o estilo e o autor, Gonçalves Dias. Ela lança Feliciano como pretexto para se aproximar mais dessa linguagem. Através do amor platônico vivido pela narradora-personagem, ela constrói uma espécie de declaração velada ao poeta cujas características literárias são admiradas pela escritora.

Através de *Dias e Dias* é possível ainda refletir sobre como se dão as relações de gênero no período em que se passa a narrativa, século XIX. Feliciano faz questionamentos que nos fazem pensá-la como porta-voz de Ana Miranda. A narradora recusa-se a levar a vida que foi destinada às mulheres do seu tempo. A negação da igualdade de direitos às mulheres em relação aos homens é patente no romance e Feliciano deixa explícito que não quer a mesma vida de negação para ela. Essa parece ser uma forma de dar voz a mulheres que, na época em que viveu Feliciano, não tinham seus pensamentos e vontades respeitadas.

Entre essas mulheres, certamente existiram muitas outras que não somente lamentavam os limites que lhes eram impostos como também reivindicavam o direito de suas vozes, mulheres transgressoras e/ou subversivas.

Feliciano oscila entre o sonho e a realidade; a liberdade e a submissão. Admira Antonio por ser sonhador, apresenta discurso de uma mulher romântica, sonhadora, idealizadora, mas que tem uma realidade da qual não pode fugir. Declara seu desejo pela liberdade, mas vive sob o controle do pai. Para Feliciano não é possível ser genuinamente romântica quando se tem uma vida tão real.

A narradora não chega a ser subversiva, todavia transgredir algumas regras, busca viver de modo mais próximo ao que foi construído como a vida ideal: a vida dos homens. Possibilitando ao leitor refletir sobre as condições em que vivia a mulher no século XIX. Mas, o que parece ser o que mais dá destaque a Feliciano é o fato de ela contar a história de um homem, uma inversão de papéis que dá caráter inovador à obra.

Tendo criado uma narradora que assume, de forma inovadora, a voz masculina, Ana Miranda apresenta-se como escritora importante na História da Literatura de autoria feminina do Brasil, pela inovação e enriquecimento trazido com a sua obra *Dias e Dias*.

A comparação com um autor como José Saramago, mundialmente reconhecido, mostra os novos rumos que a crítica tem dado à visibilidade de escritoras. Ao deparar com o desenvolvimento de estudos sobre a obra de Ana Miranda, podemos concluir que não é sem razão que a autora tem despertado o interesse dos estudiosos. Trata-se de uma escritora que não compactua com o mercado simplesmente. A autora transita entre esses mundos: academia e mercado, por outro lado, a sua presença na academia anuncia o surgimento de novas vozes que transformam o quadro canônico aí posto, que precisa ser questionado.

A voz narrativa em *Dias e Dias* é um elemento da metaficção historiográfica de Ana Miranda, que executa a tarefa de dar voz à mulher, descentralizando o poder hegemônico vigente por tantos séculos.

A metaficção historiográfica é o caminho percorrido pela autora para possibilitar que essa voz feminina se desenvolva tão livre e intensamente. A autora ultrapassa os limites da realidade e da ficção, do tempo (presente e passado) e imprime a sua marca no romance lançando um olhar de uma mulher do século XXI sobre o século XIX (mencionei anteriormente que o romance foi escrito em 2002).

Inicialmente, pode-se observar que a reflexão sobre a poesia, através da própria linguagem poética, o comprometimento, ou questionamento da veracidade histórica, através de relatos trazidos no romance por meio da voz de Feliciano, a combinação de elementos reais com elementos ficcionais (sejam dados ou personagens), inscrevem a autora na produção da metaficção historiográfica da literatura brasileira.

Após a análise da voz narrativa feminina e da metaficção historiográfica em *Dias e Dias*, pode-se concluir que Feliciano é o ponto crucial que representa a metaficção historiográfica no romance. Para começar a narradora é uma personagem do plano ficcional que, como já foi mencionado anteriormente, tem suas cartas encontradas entre os papéis de Antonio, após o naufrágio do navio em que o poeta viajava.

Ao construir Feliciano, Ana Miranda foge aos padrões de romances históricos, apresentando uma personagem de ficção que tece uma nova história de vida de um autor da literatura brasileira, uma nova história do Brasil, recontada sobre o seu olhar, de uma mulher simples,

romântica e não do ponto de vista do historiador, ou seja, a narrativa nada mais é do que uma capa que se coloca sobre uma trama já existente: a historiografia oficial.

Qualquer tentativa de se separar real e imaginário no romance *Dias e Dias* configura-se num trabalho que foge à própria proposta de estudos que compreendem a obra de Ana Miranda como uma metaficção historiográfica. A combinação de personagens reais a acontecimentos da historiografia oficial é muito interessante (a participação do pai de Feliciano nas revoltas que antecederam a independência do Brasil e em contrapartida o sabiá do poema *Canção do Exílio*, deslocado do poema e “colocado numa gaiola”): artifício que caracteriza o romance como ousado e inovador.

REFERÊNCIAS

- ARENAS, Fernando. **Utopias of otherness**: nationhood and subjectivity in Portugal and Brazil. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1963.
- BACHELARD, Gaston. Imaginação e matéria. In: _____. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. **O Rumor da língua**. Lisboa: Signos, 1984. p. 49-54.
- BAUMAN, Zygmunt. Apaixonar-se e desapaixonar-se. In: _____. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. p. 7-54
- BENJAMIN, Walter. O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.
- CANDIDO, Antônio. Crítica e sociedade. In: _____. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Nacional, 1976. p. 3-15.
- CANDIDO, Antônio. Poesia e ficção na autobiografia. In: _____. **A Educação pela Noite & Outros Ensaios**. São Paulo: Ática, 2003. p. 51-69.
- CASTELLANOS, Gabriela. Género, poder y postmodernidad: hacia un feminismo de la solidaridad. In: LUNA, Lola e VILANOVA, Mercedes (comps.). **Desde las orillas de la política**: Género e poder en América Latina. Barcelona: Seminário Interdisciplinar Mujeres y Sociedad/Universidad de Barcelona. 1996. p. 21-48.
- COLLING, Ana. A Construção Histórica do Feminino e do Masculino. In: _____. STREY, Marlene N.; CABEDA, Sonia T. Lisboa; PREHN, Denise R. (ORGS.). **Gênero e Cultura**: Questões Contemporâneas. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p. 13-38.
- COMPAGNON, Antoine. A religião do futuro: vanguardas e narrativas ortodoxas. In: _____. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Trad. Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: UFMG, 1996. p. 37-58.
- COMPAGNON, Antoine. O prestígio do novo: Bernard de Chartres, Baudelaire, Manet. In: _____. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Trad. Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: UFMG, 1996. p. 15-36.
- COMPAGNON, Antoine. O valor. In: _____. **O demônio da teoria**: Literatura e senso comum. Belo Horizonte: UFMG. 2006. p. 225-255.
- COSTA, Ana Alice Alcantara. O lugar da mulher. In: _____. **As donas do poder**: Mulher e política na Bahia. Salvador: NEIM/ALBA, 1998. p. 47-70.

DALCASTAGNÈ, Regina. Representações restritas: a mulher no romance brasileiro contemporâneo. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. **Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea**. São Paulo: Horizonte. 2010. p. 40-64.

DEL PRIORE, Mary. **História do amor no Brasil**. São Paulo: Contexto. 2005. p. 12-156.

DIAS, Gonçalves. Olhos verdes. In: FACIOLI, Valentem; OLIVIERI, Antonio Carlos (Orgs.). **Poesia brasileira: Romantismo**. São Paulo: Ática, 2004. p. 36-38.

DIAS, Gonçalves. **Poesia e prosa completas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998. p. 105-106.

FLAX, Jane. Pós-modernismo e as relações de gênero na teoria feminista. In: HOLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p.217-250.

FONSECA, Aleilton. Escrever: (Dês)Encontros da ficção com a biografia. In: BEDASEE, Raimunda Maria da Silva (Org.). **A (auto)biografia**. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana; Tour: Université François Rabelais. 2005. p. 189-203.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

_____. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. As unidades do discurso. In: _____. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. p. 23-34.

_____. A escrita de si. In: _____. **O que é um autor**. Lisboa: Vega. 2004. p. 129-160.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOBBSAWN, Eric. Introdução: A Invenção das Tradições. In: _____. A invenção das tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 9-23.

HOLANDA, Heloisa Buarque de. Políticas da teoria. In: _____ (org.). **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p. 7-14.

HUTCHEON, Linda. Teorizando o pós-moderno: rumo a uma poética. In: _____. **Poética do Pós Modernismo: História, Teoria, Ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 19-41.

HUYSSSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In: HOLANDA, Heloisa Buarque de. **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p. 15-80.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 955-987.

LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária. In: HOLANDA, Heloisa Buarque (Org.). **Tendências e impasses: O feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 58-71.

MIRANDA, Ana. **A Última Quimera**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Boca do Inferno**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Clarice: ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **Dias & Dias**. São Paulo. Companhia das Letras. 2002.

MORAIS, Eunice de. Boca do Inferno: Narrativa com duplo centro e narrador bivocal. **Revista de Letras**, Curitiba, n. 60, p. 95-110, jul./dez. 2003. Editora UFPR.

ORLANDI, Eni P. **Análise De Discurso: Princípios e Procedimentos**. Campinas: Pontes, 2005.

PLATÃO. **Fedro**. São Paulo: Martin Claret, 2007.

_____. **Banquete**. São Paulo: Martin Claret, 1999.

QUEIROZ, Eça de. José Matias. In: _____ **Obra completa**, v. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 1600-1616.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SCOTT, Joan. Igualdade *versus* diferença: os usos da teoria pós-estruturalista. In: _____. **Debate feminista**, 1998. p. 203-222.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica do amor/ Metafísica da morte**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SOUSA, Paulo Ângelo de Meneses. **História de uma polêmica** (Contribuição para uma história das interpretações de Heródoto III. 80-82). Humanitas: Portugal, v. LVII, p. 117-136, 2005.

STEVENS, Crstina Maria Teixeira. Metaficção historiográfica e feminismo: olhares sobre Charlotte Bronte. **Labrys, Estudos feministas**. Janeiro/ Junho de 2007.

TANARI, Lara. **Femme et artiste entre littérature et peinture au début du XX siècle**. Università degli Studi di Bologna. 2005.

WHITE, Hayden. A Poética da História. In: _____. **Meta-História: A Imaginação Histórica do Século XIX**. São Paulo: EDUSP, 2008. p. 17-56.

WHITE, Hayden. A imaginação histórica entre a metáfora e a ironia. In: _____. **Meta-História: A Imaginação Histórica do Século XIX**. São Paulo: EDUSP, 2008. p. 59-93.

