

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM
LETRAS**

RODRIGO GOUVÊA RODRIGUES

**ROMANCE DE AUTORIA FEMININA: “O SER MULHER” EM MARIA FIRMINA E
JÚLIA LOPES**

**GOIÂNIA
2018**

RODRIGO GOUVÊA RODRIGUES

**ROMANCE DE AUTORIA FEMININA:
“O SER MULHER” EM MARIA FIRMINA E JÚLIA LOPES**

Dissertação apresentada à Banca de Defesa do Programa de Pós-Graduação *Strictu Sensu* em Letras – Literatura e Crítica Literária, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, para fins de obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria da Luz Santos Ramos

**GOIÂNIA
2018**

R696r Rodrigues, Rodrigo Gouvêa
Romance de autoria feminina: "o ser mulher" em Maria
Firmina e Júlia Lopes / Rodrigo Gouvêa Rodrigues.-- 2018. 80 f.;

Texto em português com resumo em inglês
Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica
de Goiás, Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em
Letras, Goiânia, 2018

Inclui referências f. 75-80

1. Reis, Maria Firmina dos, 1825-1917 - Romance - Crítica
e interpretação. 2. Arte e literatura - autoria feminina. 3. Almeida, Júlia
Lopes de, 1862-1934. 4. Literatura brasileira - crítica feminista -
Romance. I.Ramos, Maria da Luz Santos. II.Pontifícia Universidade
Católica de Goiás. III. Título.


CDU: Ed. 2007 -- 821.134.3(81)-

31.09(043)

**ROMANCE DE AUTORIA FEMININA: "O SER MULHER" EM MARIA FIRMINA E
JÚLIA LOPES**

Dissertação aprovada em 18 de dezembro de 2018, no curso de Mestrado em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

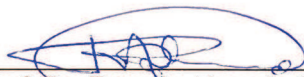
BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Maria da Luz Santos Ramos
PUC Goiás / Presidente



Prof. Dr. Divino José Pinto
PUC Goiás / Examinador Interno



Prof. Dr. Romair Alves de Oliveira
UNEMAT / Examinador Externo

Profa. Dra. Maria Luiza Batista Bretas
IF Goiano / Examinadora Externa Suplente

Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima
PUC Goiás / Examinadora Interna Suplente

AGRADECIMENTOS

A Deus, agradeço pela vida repleta de realizações que tem me proporcionado.

À UFT, em especial à Coordenação do Curso de Educação do Campo de Arraias e a Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Assuntos Comunitários pela força, consideração e valorização do meu/nosso trabalho.

À minha orientadora, Maria da Luz Santos Ramos, pela paciência e ajuda nesse caminho da busca do conhecimento.

À equipe de docentes da Pós-Graduação, pelos maravilhosos ensinamentos e atenção despendidos para conosco.

Aos professores participantes da banca examinadora.

À FAPEG, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás.

Aos meus amigos da Pós, em especial, Jacy e Rosângela.

À minha madrinha, Cleide, por ser sempre meu apoio em momentos de dificuldade.

Aos meus pais, Clauléa e Oscar, pela educação, apoio e todo amor.

Ao meu irmão, Allyson Júnior, pela amizade.

Ao Romair, pela amizade, carinho, apoio irrestrito, por sempre acreditar em mim.

Aos meus amigos que, direta e indiretamente, estiveram ao meu lado fisicamente e em pensamentos positivos. Meu respeito e carinho por todos vocês.

In Memoriam:

Hélia Gomes: avó, amiga, mãe, minha
inspiração de mulher.

Antônio: avô, padrinho, amigo, pai.

Ambos, que nos guardam e guiam.

RESUMO

Nesta pesquisa, com base em pressupostos teórico-metodológicos da crítica feminista, que envolve literatura, cultura e questões de gênero, discorremos sobre o romance de autoria feminina no Brasil tomando como objeto obras de Maria Firmina dos Reis (1825-1917) e Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), centrado nos conflitos de suas protagonistas, investigando a sua desestabilização em relação ao perfil de mulheres exemplares condizentes com os valores patriarcais dos séculos XIX e XX. Pretende-se mostrar aqui como a escrita de autoria feminina negocia com os valores patriarcais, indicando de que forma as narrativas de resistência surgem nas relações de gênero no fim do século XIX e adentra no século XX. Nota-se que é através da composição estrutural das protagonistas dos romances estudados que a resistência se materializa na imanência do texto literário e novos significados surgem a partir do enfrentamento entre texto e contexto via crítica feminista.

PALAVRAS-CHAVE: Autoria feminina. Gênero. Crítica feminista.

ABSTRACT

In this research, based on theoretical and methodological assumptions from feminist criticism, which involve literature, culture and gender issues, we wrote about romance of feminine authorship in Brazil using as object of study, novels by Maria Firmina dos Reis (1825-1917) and Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), focused on the protagonists' conflicts, investigating their destabilization in relation to the exemplary female patterns which were compatible with the patriarchal values in the 19th and 20th centuries. We intend to show how the writing of feminine authorship negotiates with the patriarchal values, pointing out the way the narratives of resistance emerge in the gender relations in the end of 19th century and enter in the 20th century. We can notice that it is throughout the structural composition of the protagonists of the studied novels that the resistance materializes itself into the literary text immanence and new meanings emerge from the confrontation between text and context by feminist criticism.

KEYWORDS: Feminine authorship. Gender. Feminist criticism.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	9
1 ESTUDOS DE GÊNEROS E CRÍTICA DE AUTORIA FEMININA.....	18
2 ÚRSULA: O PRIMEIRO ROMANCE DE AUTORIA FEMININA NO BRASIL.....	35
2.1 “Ser mulher”: questão de identidade.....	42
3 A VIÚVA SIMÕES: ANTÍTESE ENTRE O SER/PARECER.....	54
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	71
REFERÊNCIAS.....	75

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A produção literária de autoria feminina é um dos lugares possíveis para se traçar uma história do papel desempenhado pelas mulheres no contexto social e cultural através dos séculos, no qual a mulher, mesmo diante dos percalços que lhe são impostos, se revela através de sua escrita.

No campo das artes, mais especificamente no da literatura, discutiu-se, por muito tempo, se existe uma escrita feminina caracterizada por um discurso com marcas genuínas de voz de autoria feminina. A discussão em torno desta questão, mesmo quando de natureza essencialista, na qual se via a ligação mulher/natureza como justaposição da condição biológica à social, tem contribuído para se pensar e se analisar a literatura sob nova ótica, levando-se em conta as variações possíveis.

Não somente a teoria da literatura, mas a história, a sociologia, a psicologia e a filosofia oferecem subsídios para a compreensão do texto literário. Esta postura interdisciplinar compreende e considera o ideário feminino como resultado de articulações diversas. A confluência dessas áreas do conhecimento possibilitou a retirada da escrita de autoria feminina das margens, da periferia, passando a reconhecer, nessa autoria, uma literatura com características próprias.

Ultrapassando a barreira do silêncio a que se viu historicamente condenada, a mulher veio, lentamente, inserindo-se em diversos caminhos, entre eles o da produção literária, com o objetivo de assumir uma voz própria, sua linguagem, sua escrita e seu discurso.

Construindo um texto oriundo de suas próprias experiências e contextualização do seu universo, a mulher passa a ser sujeito de seu próprio querer, de sua existência, de sua palavra. A autoria feminina se dá, sutilmente, pelo sujeito que se reconhece através da palavra, na qual apresenta sua consciência, realiza-se e se mostra. A autoria feminina resulta, então, de uma conquista, da afirmação do ser em meio a uma sociedade que insistia em tornar a escrita feminina invisível, marginalizando a escrita e a criatividade da mulher.

A literatura de autoria feminina ficou relegada à margem da literatura canônica ocidental até a 3ª onda feminista na década de 1960, em países como, Estados Unidos, Inglaterra, França, Brasil e outros. Esta 3ª onda feminista vem atrelada às lutas emancipatórias das mulheres que, entre outras demandas, exigiam o reconhecimento das aptidões e dos direitos femininos além dos apregoados pela sociedade patriarcal, isto é, o de rainha do lar e de mãe idolatrada.

As narrativas vão além do papel designado ao feminino, pois conseguem, através de suas personagens, mostrar que as mulheres possuem aspirações que extrapolam aquelas valorizadas pelo modelo patriarcal. Ou seja, as personagens aspiram, sobremaneira, por educação e trabalho. A temática da educação e do trabalho feminino foi um dos focos de algumas escritoras que ora iremos trabalhar.

Em nossa pesquisa, pretende-se valorizar, preferencialmente, a composição das personagens estrategicamente concebidas com a intenção de revelar/desvelar a condição feminina do romance brasileiro de autoria feminina visando aos elementos textuais que apresentam estratégias ou questões de resistência da condição feminina nos períodos históricos que fazem parte do enredo dos romances que serão trabalhados esmerando-se na criação de tipos, vivenciando conflitos sócio-político-culturais nas relações de gênero.

O discurso feminino foi construído sobre os alicerces patriarcais vigentes, sedimentados por rígidas relações de gênero. Por isso, as escritoras utilizavam-se de estratégias discursivas como a simulação, o eufemismo como ironia, que favoreciam a aceitação no meio literário. A negociação dissimulada da escrita feminina com os valores burgueses vigentes facilitava a inserção da mulher-escritora no espaço literário sem, necessariamente, confrontar com as instituições e o “*sermo paterno*” (MOREIRA, 2003).

Compreender como se manifestam as formas de resistência, na escrita de autoria feminina partindo das escritoras oitocentistas até o final do século XX, remete-nos à trajetória histórica de mulheres escritoras que existiram/resistiram no contexto histórico-literário brasileiro. A questão da resistência será entendida, ao longo da análise dos *corpus* propostos, como uma estratégia de narrativa, cujo objetivo é confrontar os valores e o lugar do feminino na sociedade patriarcal, imersa em uma profunda transição estrutural, política e valorativa advinda da emancipação da colônia até o final do século XX. Ou seja, no início a sociedade oscilava entre o velho e o novo e precisava fazer os ajustes necessários a uma ex-colônia que se fazia nação, a um projeto de modernidade/contemporaneidade.

Com tais explicações, queremos ressaltar que a resistência no texto ficcional de autoria feminina se pautará na tensão entre a ação dos actantes e seus respectivos discursos materializados na imanência do texto narrativo.

O trabalho que ora apresentamos surge da necessidade que em nosso exercício docente (Língua Portuguesa e Literatura Brasileira), em grande parte, tem sido sustentado por textos em prosa de escolas literárias a partir do Romantismo, em cujo período inicia a tradição romanesca em nossas letras.

Nosso interesse pelo gênero romanesco se justifica pela sua composição que engloba vários elementos analíticos vinculados à realidade social de sua época, cujo objeto de análise, comumente, são os perfis femininos. Exemplos disso são encontrados, principalmente, em obras que vão de José de Alencar, Machado de Assis, Aluísio de Azevedo aos Modernistas como: Graciliano Ramos, Raquel de Queiroz, Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector, Adélia Prado, entre outros.

Outro dado relevante à nossa proposta de pesquisa é o interesse de contribuir com material de estudo para que se possa renovar e ampliar o conhecimento dos professores na área de literatura, uma vez que ainda estamos atrelados a uma ótica do ensino da literatura preso à visão tradicional, ou seja, as instituições de ensino continuam com uma abordagem extremamente historiográfica, na matriz curricular dos cursos de Letras. Entretanto, é preciso ampliar as propostas nos currículos e programas dos cursos de licenciatura, pois as propostas dos novos paradigmas curriculares exigem uma revisão urgente nos currículos e programas de nossas instituições acadêmicas.

Acreditamos contribuir para a divulgação de uma memória literária brasileira feminina, ainda pouco estudada e ausente dos currículos e programas em vigor nos cursos de graduação e de pós-graduação.

A escolha destes *corpus* se deu por oferecer uma narrativa focada na mulher que a tem como centro, e mostra a condição feminina nos espaços públicos e privados; seu foco narrativo é único e está voltado para a composição da protagonista, não existindo, na maioria, outro núcleo narrativo além do contexto onde a protagonista circula.

Faremos uma análise, considerando desde os valores oitocentistas do patriarcado que são discutidos amplamente pela crítica feminista, pois entendemos que esta crítica promove a desconstrução do patriarcado que considerava natural a opressão da mulher pelo homem e como universal a supremacia do ponto de vista masculino em detrimento do feminino. São, portanto, reflexões em torno da tensão das relações de gênero entre os sexos que darão sustentação à nossas análises. Alicerçados nas considerações críticas e teóricas sobre resistência, buscaremos mostrar como se materializa a resistência nas narrativas das autoras que serão analisadas.

Desenvolver este trabalho de pesquisa é a certeza de que estaremos enfocando uma perspectiva singular, particularmente se considerarmos o *corpus* literário cuja análise privilegia a questão da resistência nas narrativas de autoria feminina pelo viés das questões de gênero fundamentado na crítica feminista. Assim, Alfredo Bosi (2002) afirma que:

É nesse sentido que se pode dizer que a narrativa descobre a vida verdadeira, e que esta abraça e transcende a vida real. A literatura, por ser ficção, resiste à mentira. É nesse horizonte que o espaço da literatura, considerado em geral como o lugar da fantasia, pode ser o lugar da verdade, mais exigente (BOSI, 2002, p. 135).

Os elementos utilizados em seu discurso, juntamente às suas ideias de composição textual, levarão o leitor a notar que a escrita literária não somente mostra os fatores sociais, mas também como o texto se relaciona a estes fatores e, ainda, como se dá a representação na conexão texto e contexto.

Por não encontrarmos uma definição precisa que atenda ao propósito de análise do *corpus* de nossa pesquisa para o termo “resistência”, partimos de sua significação primeira, que seria o “ato ou efeito de resistir”. Significação esta que entendemos como “força que se opõe a outra”. E para se efetuar a concretização da resistência, tem que haver oposição, divergência, transgressão, ruptura, insatisfação que implica relação de poder.

As relações de poder estão situadas no sistema das redes sociais, o que não significa que exista um princípio de poder primário e fundador que domine a sociedade. É possível perceber formas distintas de poder, de disparidade individual. As formas de governo de sujeitos por outros sujeitos são múltiplas, superpostas, se cruzam, se impõem, vez por outra se cancelam umas às outras e, ao mesmo tempo, se reforçam mutuamente.

Do mesmo modo, as chamadas estratégias de resistência como a insubordinação, por exemplo, constituem uma fronteira para as relações de poder. E podemos, então, entender que cada intensificação das relações de poder para submeter o insubordinado só demarca seus próprios limites.

A resistência existe como uma estratégia de luta no inconsciente coletivo, uma vez que o poder já não se baseia somente na força, mas sim nas várias formas de disciplinas por ele impostas.

Há toda uma organização social que exige obediência a padrões estéticos, comportamentais, éticos, entre outros. Paradoxalmente, esse poder reprime e estimula. Contudo, de encontro a ele, deslocam-se mecanismos de resistência, pois os excluídos, por aspirarem à liberdade, procuram uma forma de luta contra as injunções do poder.

Podemos entender resistência como a força que provoca alteração nas relações de poder. E se não há resistência, não há relação de poder. Tudo seria simplesmente uma questão de obediência.

Falar sobre resistência no âmbito da literatura é envolver fatores culturais que farão a escrita ficcional interagir com o mundo circundante, voltado para a sociedade em si e para os

vários aspectos que a englobam. Estes fatores são notórios na literatura feminina, uma vez que, da janela de seus lares, enclausuradas no recinto familiar, as mulheres, brancas, escolarizadas e burguesas, foram, gradativamente, conscientizando-se da sua (des)importância fora do espaço privado e iniciaram um questionamento acerca da condição social e, conseqüentemente, do lugar que ocupavam nas relações de gênero, ou seja, nas relações de poder.

O que apresentamos acima como resistência é teorizado por Alfredo Bosi (2002), ao afirmar que se trata de um conceito originalmente ético, e não estético, pois o termo *resistência* é de cunho cultural/social e alicerçado nas relações de poder.

Para Bosi, o sentido mais profundo de *resistência* apela para a força da vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Resistir é opor a força própria à força alheia. O cognato próximo é *in/sistir*; o antônimo familiar é *de/sistir*.

Desta forma, no que diz respeito à atividade literária,

A experiência dos artistas e o seu testemunho dizem, em geral, que a arte não é uma atividade que nasça da força de vontade. Essa vem depois. A arte teria a ver primariamente com as potências do conhecimento: a instituição, a imaginação, a percepção e a memória (BOSI, 2002, p. 118).

Considerando que a arte tem a ver com as potências de conhecimento e com os aspectos que a envolvem, sabe-se que as mulheres brasileiras, em geral, não as possuíam pela escassa educação que recebiam e pela própria condição feminina no século XIX. E compreendendo-se que, para se ter a resistência como elemento nas relações de que se constitui o poder, surge o que se pode chamar de estratégias de resistência.

Apoiando-se, na realidade, sobre a situação que combate, e sendo a resistência o processo que consiste em liberar-se das práticas instituídas pelo poder, é primordial que tenha como base o conhecimento do objeto que será seu alvo de oposição.

Nesta perspectiva, fica evidente que a resistência literária se dá com o exercício das potências do conhecimento, para Candido (1985) atrelado a esta potencialidade, devemos

[...] averiguar como a realidade social se transforma em componente de uma estrutura literária, a ponto de poder ser estudada em si mesma; e como só o conhecimento desta estrutura permite compreender a função que a obra exerce (CANDIDO, 1985, p. 7).

Assim se dá o processo de criação da ficção literária, uma vez que a realidade social é um dos componentes constitutivos da obra literária. De modo particular, devido ao nosso

propósito nesta reflexão, sabemos que as experiências femininas da domesticidade, por exemplo, foram temas recorrentes nos textos de escritoras oitocentistas.

É importante observar que “[...] o social não importa como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (CANDIDO, 2002, p. 7). O social é o elemento que incidirá internamente na composição da personagem ficcional no qual se estabelecerá a relação de poder no contexto da obra ficcional.

Devemos analisar a obra literária por sua estrutura, não priorizando apenas seu conteúdo, mas levando-se em conta o aspecto social “como fator da própria construção artística, estudado ao nível explicativo e não ilustrativo” (CANDIDO, 2002, p. 7). O aspecto social atuará na ficção, geralmente, como fator justificador e explicativo das ações das personagens ficcionais, de modo particular, muito usado em obras realistas.

Devemos lembrar que o escritor é um ser social que busca, em sua obra, interagir com a sociedade e, através de sua criação individual, atingir a coletividades. Sendo que

[...] os elementos individuais adquirem significado social na medida em que as pessoas correspondem a necessidades coletivas; e estas agindo, permitem por sua vez que os indivíduos possam exprimir-se, encontrando repercussão no grupo (CANDIDO, 1985, p. 25).

Percebe-se que a relação entre sociedade e arte, especificamente a arte literária, “estimula a diferenciação de grupos; a criação de obras modifica os recursos de comunicação expressiva; as obras delimitam e organizam o público” (CANDIDO, 1985, p. 24), porque envolve relação de poder, uma vez que é através da palavra e da escrita que se dá o conhecimento letrado valorizado enquanto “status quo” e diferenciador social por excelência.

Na perspectiva de Bosi, “resistência, quando conjugada a narrativa, tem sido realizada de duas maneiras que não se excluem necessariamente: a resistência se dá como tema; a resistência se dá como processo inerente à escrita” (2002, p. 120). Por contemplar a nossa pesquisa, utilizaremos, para explicitar o primeiro caso, resistência no sentido de transgressão, por ter maior afinidade com a escrita de textos femininos, uma vez, que:

O abandono, ao mesmo, tempo, da literatura como campo privilegiado e da noção mesma de transgressão corresponde, no entanto, à exigência de colocar o problema de maneira geral (isto é, igualmente para as práticas não-discursivas) e não somente no nível da ação individual, mas em função da ação coletiva. A resistência se dá necessariamente onde há poder porque ela é inseparável das relações de poder; assim, tanto a resistência funda as relações de poder, quanto ela é, às vezes, o

resultado dessas relações; à medida que as relações de poder estão em todo lugar (REVEL, 2005, p. 74).

Seguindo o princípio que envolve esta relação intrínseca de resistência/poder, o termo *resistência* deixa de ser particular e se universaliza na sociedade, conferindo-lhe uma dimensão ética e uma atitude que transcende o fato da oposição direta; é o que se pode chamar de transgressão, uma vez que o tema da resistência vai além do texto e perpassa o sintagma, já que será absorvido pelo sentimento coletivo.

Segundo Bosi (2002), a resistência ficcional pode ser interpretada como uma forma imanente de escrita, pois, para ele:

Quem diz escrita fala em categorias formadoras do texto narrativo, como o ponto de vista e a estilização da linguagem como uma interiorização do trabalho do narrador. A escrita resistente decorre de um *a priori* ético, um sentimento do bem e do mal, uma intuição do verdadeiro e do falso, que já se pôs em tensão com o estilo e a mentalidade dominantes (BOSI, 2002, p. 130).

Em torno destas categorias constitutivas do texto narrativo, surge a ideia de resistência em que:

A tensão eu/mundo se exprime mediante uma perspectiva crítica, imanente à escrita, o que torna o romance não mais uma variante literária da rotina social, mas o seu avesso; logo, o oposto do discurso ideológico do homem médio. O romancista ‘imitaria’ a vida, sim, mas qual vida? Aquela cujo sentido dramático escapa a homens e mulheres entorpecidos ou automatizados por seus hábitos cotidianos. A vida como objeto de busca e construção, e não a vida como encadeamento de tempos vazios e inertes. (...) A escrita de resistência, a narrativa atravessada pela tensão crítica, mostra, sem retórica nem alarde ideológico, que essa ‘vida como ela é’, é quase sempre, o ramerrão de um mecanismo alienante, precisamente o contrário da vida plena e digna de ser vivida (BOSI, 2002, p. 130).

Neste mesmo sentido, o referido autor aponta que a resistência é um movimento interno ao foco narrativo, uma luz que ilumina o nó inextricável que ata o sujeito ao seu contexto existencial e histórico.

A escrita de resistência, enquanto um conceito aplicado à análise literária, no contexto de nossa pesquisa, seria: transgressão dos valores oitocentistas e imanência da própria escrita. Contudo, a escrita de resistência, parafraseando Bosi (2002), não resgata apenas o que foi dito no passado distante; ela transcende o seu tempo de escrita e vai além, propagando novas formas de pensar e de transcrever uma realidade sincrônica envolta em

seus aspectos sociais e culturais. Portanto, “[...] a resistência é a possibilidade de criar espaços de lutas e de agenciar possibilidades de transformação em toda parte” (REVEL, 2005, p. 74).

Partindo dos pressupostos acerca da escrita de resistência, temos sob a ótica da crítica literária feminista, na composição de mulheres protagonistas, marcas de resistência. Tais marcas de resistência no texto ficcional de autoria feminina se materializam na construção das protagonistas femininas à medida que elas se constroem como sujeitos do feminino.

Neste sentido, a crítica feminista dará suporte ao nosso trabalho crítico-analítico na medida em que politiza o discurso narrativo, redimensiona seus significados e o retira do lugar comum, politizando-o no enfrentamento entre o texto e o contexto histórico em que ambos se manifestam. Conseqüentemente, a crítica feminista procurará dar visibilidade à obra de autoria feminina, resistindo ao princípio de neutralidade literária postulado pelo cânone que desvaloriza, via de regra, os textos de mulheres escritoras para, assim, inserí-las no espaço acadêmico, levando em conta não somente os aspectos literários, mas pontuando a importância das experiências vividas no silêncio do espaço privado.

A crítica feminista veio desconstruir as verdades absolutas, fechadas e os valores patriarcais e falocêntricos estabelecidos pelo cânone. Entre os estudos e as pesquisas relevantes para uma epistemologia no campo literário, focalizando a combinação mulher e literatura, gostaríamos de pontuar os nomes de: Sandra Gilber, Susan Gubar, Kate Milliet, Luce Irigaray e Elaine Showalter dentre outras que, através de suas obras, abriram caminho, para a valorização acadêmica de uma literatura feita por mulheres escritoras.

No contexto brasileiro, não podemos esquecer nomes representativos desta crítica que nos mostra, a cada pesquisa e/ou publicação, um novo quadro literário representado pela autoria feminina brasileira, dentre os quais ressaltamos: Heloisa Buarque de Holanda, Zahidé Lupinacci Muzart, Constância Lima Duarte, Rita T. Schmidt, Vera Queiroz Costa, Susana Bornéo Funck, Rose Marie Muraro, Lúcia Castelo Branco, Ruth Silviano Brandão, Isabel Brandão, Sylvia Paixão, Nadilza Moreira, Márcia Hope Navarro, entre outros nomes.

Para referenciar todo o nosso trabalho, esta pesquisa teve como objetivo geral a investigação das marcas de resistência nas narrativas das escritoras Maria Firmina dos Reis (1825-1917) e Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), na perspectiva da crítica feminista recorrendo a uma análise de caráter sociológico que envolve a literatura e os aspectos ideológicos que influenciaram as escritoras na elaboração de suas obras. Apesar de refletir os fatores do meio social, é necessário saber que a obra literária não registra, mas evidencia sua existência, muitas vezes, até exagerando a realidade; e a investigação sociológica da literatura,

se não justifica a essência do objeto artístico, auxilia a compreender a criação e o objetivo das obras. Objetivo este, em nosso caso, condizente com a escrita de autoria feminina, essencial do ponto de vista da crítica feminista para se entender a condição feminina dentro do enredo romanesco.

Como resultado do objetivo descrito acima, tivemos como pontos de embasamento de nossa meta, problematizar o discurso literário mostrando como se dá o confronto entre os níveis da enunciação e do enunciado, ou seja, uma fala dicotômica que faz coro com os papéis determinados para a mulher pelo patriarcado; porém, no enfrentamento da escrita essa fala supostamente “bem-comportada” mostra-se transgressiva e resistente aos padrões comportamentais de feminilidade estabelecidos para as mulheres. Os artifícios linguísticos geradores dessa polissemia de sentidos estão nos recursos estilísticos das escritoras como a caricatura e a ironia bem articuladas nas relações de poder estabelecidas entre as personagens ficcionais.

Não obstante, tivemos também o intuito de aprofundar e atualizar o *corpus* teórico da escrita de autoria feminina relacionando de certa forma interdisciplinarmente, literatura, cultura e história, bem como caracterizar e trabalhar o percurso de escrita das autoras selecionadas para esse trabalho.

A história das mulheres, segundo estudos sobre a questão de gênero que envolve o contexto histórico/social/cultural, esboça-se como fragmentos de resistência, à medida que, especialmente no findar do século XIX, um certo grupo de mulheres notáveis e célebres rompem o lócus que lhes era imputado e começaram a demandar um papel mais participante tanto no espaço público quanto no privado e a rebelarem-se contra a posição de inércia que o corpo social patriarcal lhes reservavam, o “sexo frágil”. As discussões que rodeiam o tema “mulher”, “gênero” e, conseqüentemente, a mulher na literatura vêm ocupando lugar bastante expressivo, principalmente no mundo acadêmico, desde o berço dos estudos feministas na França, Estados Unidos e Inglaterra e tendo, de modo conseqüente, espaço de relevância também no Brasil.

Um dos espaços possíveis para essa discussão e para delinear o papel desempenhado pelo feminino “no contexto social e cultural através dos séculos é a produção de autoria feminina”, no qual a mulher, na medida do possível, se revela através de sua escrita”, como relata Oliveira (2008, p. 18). Nesse processo de autoria feminina, o autor relata que muito se discutia se realmente existia uma escrita feminina, principalmente na literatura, escrita essa que se caracterizava por manifestação com marcas autênticas de voz de autoria feminina.

Consoante às discussões expostas por Oliveira (2008), todo arcabouço do contexto e dos estudos feministas contribuíram para se pensar e investigar a literatura sob um novo olhar considerando todas as transformações possíveis, fazendo com que não somente a teoria da literatura, mas também a história e outras ciências viessem a contribuir para a compreensão do texto literário. O encontro interdisciplinar das diversas áreas do conhecimento veio de encontro a possibilitar a saída da escrita de autoria feminina das margens e vindo a ser reconhecida com uma autoria de literatura com característica própria.

Tal particularidade é observada nos textos vindos de suas próprias experiências e de seu universo fazendo com que sua voz, linguagem e a própria produção literária se inserissem em caminhos diversos passando assim, a mulher, a ser sujeito de seus desejos, seu querer e sua palavra. A partir desses traços de autoria, é possível observar que a autoria feminina resulta, então, além de uma conquista, uma afirmação do ser e estar no meio de uma coletividade que reiterava em tornar a escrita feminina invisível. Essa luta constante de sair do anonimato fez com que a escrita e a criatividade da mulher fosse se desmarginalizando, pois a sociedade “não reconhecia na mulher aptidões a não ser a maternidade e a de senhora do lar” (STEIN, 1984, p. 22).

Oliveira (2008) relata que a ausência da mulher como sujeito na história corresponde a sua presença exuberante como imagem mítica nas representações de gênero nos textos

literários. A literatura traz representações binárias no que se refere ao feminino. Por exemplo: prostituta x santa, anjo x demônio, bruxa x fada, mãe dedicada x *femme fatale*. Essa diversidade binária de imagens estereotipadas reforça a dicotomia nas representações de gênero, acentuando a imagem do feminino como algo fixo, não plural, como se entendem na atualidade as questões femininas e feministas, pois, embora as primeiras obras ficcionais de autoria feminina mesmo marcadas pelo espaço privado podem ser consideradas como um início de vários questionamentos que põem em xeque as “verdades” dadas pela visão centrada no poder patriarcal.

Se inicialmente a Crítica Feminista esteve voltada para a necessidade de desmistificar a misoginia da prática literária canônica, a partir da década de 1980, tal tendência crítica se difundiu segundo outros rumos: em oposição ao uso e de se ocupar de textos masculinos, a literatura feita por mulheres começou a ser investigada, focando quatro principais eixos: o biológico, o linguístico, o psicanalítico e o político-cultural. O biológico criticava a posição dos homens em relação ao corpo feminino que ainda obrigava a mulher, como uma imposição da natureza, a aceitar sua condição inferior. Zolin (2009, p. 227) relata que tem sido utilizado, por homens, a justificativa de “tomar o corpo da mulher como seu destino e, portanto, de aceitar os papéis a ela atribuídos como sendo da ordem da natureza”. Porém, esse argumento se desconstrói no momento em que algumas feministas, de cunho mais radical, entendem os atributos femininos biológicos como sendo não inferior, mas superior diferindo do discurso falocêntrico.

O segundo foco, ou seja, o linguístico, coloca em questão a diferença no uso da linguagem das mulheres em detrimento dos homens, defendendo um discurso linguístico feminino que vai contra o patriarcal. Ainda como observa Zolin (2009, p. 227), “tais diferenças [...] seriam teorizadas em termos de biologia, de socialização ou de cultura”, e ainda privilegiando temas que vão de acordo com a ideologia dominante.

O enfoque psicanalista situa a diferença no entendimento do autor e na relação do gênero no processo de criação. Para tanto, pressupostos de Lacan e Freud foram tomados como base para o estudo da escrita feminina. Finalmente, o enfoque político-cultural, com tendências apoiadas no marxismo, estabelece uma associação de classe social e gênero, sendo muito observados nas escritas de literatura feminina.

Todos esses enfoques surgem do destaque dado a alguns aspectos em detrimento de outros, porém, todos são formados com ideias básicas do pensamento feminista: desvelar os fundamentos culturais das formações de gênero e possibilitar o declínio das bases da dominação de um gênero sobre o outro.

Em relação a alguns estudiosos, os marcos dessa trajetória dos estudos da mulher, apontam os textos de Mary Wollstonecraft, que redigiu *Vindication of the Rights of Woman*, em 1792, texto este adaptado para a realidade brasileira por Nísia Floresta, em 1832, sob o título Direitos das Mulheres e Injustiças dos Homens. Marie Olympe Gouges, em 1791, escreveu *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*. Mais recentemente apontar Mary Astele, com *Some reflections upon marriage*, escrito em 1970.

A produção literária de autoras europeias do século XIX, como Georg Eliot e George Sand (pseudônimos de Mary Ann Evan e de Amandine Aurore Lucile Dupin) denuncia a situação de submissão das mulheres, assim como o primeiro romance da brasileira Maria Firmina dos Reis, autora de *Úrsula* (1859).

Os estudos feministas, por sua vez, começam a se desenvolver concomitantemente às lutas pelos direitos civis, na efervescência política dos anos 60 e 70, reforçando a relação entre pesquisa e experiência de vida. Os ensaios de Virgínia Woolf, nos anos 20 do século próximo passado, são considerados um marco acerca da discussão sobre a produção de autoria feminina.

Os ensaios de Woolf (1994) tentam responder às críticas formuladas acerca da qualidade dos textos escritos por mulheres. Assim, a escrita artística precisa de liberdade e de condições materiais para se realizar. As dificuldades foram enfrentadas pela maioria das escritoras que estavam começando a trilhar o caminho formal do trabalho literário e tinham sua escrita cerceada por um imaginário construído sobre o feminino que gerava expectativas baseadas em valores patriarcais, limitadores da recepção de sua escrita.

As considerações de Virgínia Woolf (1994), apesar de muito criticada posteriormente pelas feministas, já representavam certo avanço sobre as discussões acerca do aspecto não-fixos dos papéis sexuais. A obra “Um teto todo seu” de 1994, traz contribuições para a discussão, levando-se em conta o seu contexto, as primeiras décadas do século XX.

Woolf (1994) procura metaforizar a condição feminina, criando a personagem Judith, irmã de Shakespeare. Deste modo, mostra que o talento criador não é característica essencialmente masculina, mas que, na maioria das vezes, os instrumentos necessários para desenvolvê-lo é que o são. Virgínia Woolf vai além das constatações da precariedade maternal da mulher e consolida um estilo de enunciação feminista; ela o faz em dois sentidos: é exemplo de uma lógica discursiva e criadora e de um estilo literário. A obra de Virgínia Woolf se torna referência para outras mulheres escritoras preocupadas com questionamentos semelhantes aos que Woolf aborda em seus ensaios críticos acerca de mulher e literatura.

Outra escritora imprescindível ao estudo da autoria feminina, no século XX, é Simone de Beauvoir. Suas ideias são de importância fundamental na história do feminismo e, embora muitas delas tenham sido colocadas em dúvida pelas pesquisas feministas, vão além da representação feminina na literatura. Para Beauvoir (1980):

O mito da mulher desempenha um papel considerável na Literatura; mas que importância tem na vida quotidiana? Em que medida afeta os costumes e as condutas individuais? Para responder a essas perguntas seria necessário determinar as relações que mantém com a realidade (BEAUVOIR, 1980, p. 299).

No livro “O segundo Sexo” (1949), obra basilar para se pensar a condição feminina branca ocidental, Beauvoir (1980) analisou a condição feminina e não só fez o levantamento empírico-histórico da situação da mulher como, também, forneceu explicações filosóficas para o mesmo fenômeno. Problematizou termos, para a definição da diferença dos sexos, que são ainda válidos: o sujeito (o homem) e o outro (a mulher). Foi ela a primeira a tentar analisar sistematicamente a mulher como o outro, como alguém que só existe à medida que o sujeito (homem) lhe dá uma referencialidade existencial. O que significa dizer que a mulher, por sua condição e pelo lugar que ocupa na cultura, não tem identidade própria, não existe sem a referencialidade masculina.

Nesse sentido, Beauvoir (1980) parte do princípio de que o ser humano não pode definir-se sem opor-se ao outro. E ela aponta que é a lógica binária que organiza a sociedade. Isso é válido tanto a respeito da teoria do conhecimento como no plano social: a autodefinição de comunidades humanas sempre gera o outro sob a forma de grupos oprimidos, classes ou raças, isto dentro dos sistemas sócio-culturais vigentes, em que as relações de poder são muito fortes.

Assim sendo, o homem se apresenta como sujeito porque tem necessidade de se afirmar como ser essencial e coloca o outro como o ser insignificante. Dessa maneira, Beauvoir (1980) atesta que:

O homem que constitui a mulher como um Outro encontrará nela, profundas cumplicidades. Assim, a mulher não se reivindica como sujeito, porque não possui os meios concretos para tanto, porque sente o laço necessário que a prende ao homem sem reclamar a reciprocidade dele, e porque, muitas vezes, se compraz no seu papel de Outro (BEAUVOIR, 1980, p. 15).

Beauvoir (1980) demonstra que, numa sociedade patriarcal, a mulher é predominantemente concebida como o “Outro”, ou seja, a mulher se assujeita ao outro porque

é desprovida dos meios materiais, sociais e culturais para reivindicar-se enquanto sujeito. Pois “a representação do mundo, como o próprio mundo, é operação dos homens; eles o descrevem do ponto de vista que lhes é peculiar e que confundem com a verdade absoluta” (1980, p. 183).

A referida autora desenvolveu uma das mais importantes análises da condição feminina, mapeando grande parte do processo secular da situação de submissão e exclusão da mulher. Estes estudos continuam sendo de fundamental importância para a compreensão dos estudos de gênero.

Mostra ainda que o homem, de acordo com a cultura, é definido como o transcendente, “ser-para-si”, ou seja, o sujeito; e “a mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto: ela é o Outro” (BEAUVOIR, 1980, p. 10). Assim sendo, o “tornar-se mulher” é a maneira como as sociedades patriarcais perpetuam os modelos de feminilidade, domesticando as mulheres e evitando qualquer possibilidade de desvio dos valores socioculturais existentes no patriarcado.

Um reconhecimento mútuo de dois sujeitos, homem e mulher, não é admissível na sociedade patriarcal. A mulher serve como projeção da esperança e angústia do homem. Ele vê nela uma mediadora da natureza. A mulher é, assim, definida como um ser que assenta em si próprio, realizando-se completamente no presente da realidade.

O Segundo Sexo, portanto, nos leva a compreender que a cultura e as condições sociais são responsáveis pela configuração de uma identidade feminina e outra masculina que os sujeitos irão incorporar ao longo de suas existências.

Entre as inúmeras contribuições de Beauvoir (1980), podemos ainda destacar a sua afirmação histórica de que “não se nasce mulher, mas torna-se mulher”, a qual se tornou um marco emblemático nos estudos sobre gênero ao longo do século.

O processo de materialização dos valores culturais femininos e masculinos nos sujeitos passa a ocupar boa parte das preocupações nas pesquisas feministas posteriores às teóricas Woolf e Beauvoir, que buscam a chave para entendê-lo, ora na psicanálise e seus conceitos sobre o imaginário e a falta, ora nas condições materiais da existência, em uma perspectiva marxista-materialista.

Os estudos feministas, quando se falam em Crítica Feminista, dividem-se em dois centros conceituais: a crítica feminista francesa e a anglo-americana. A primeira se ocupa de investigar as ligações envolvendo sexualidade e textualidade, o campo do desejo com a linguagem e do acesso feminino à esfera simbólica para uma possível “escritura feminina”, na

linha do desconstrucionismo de Derrida (1967), da psicanálise lacaniana e do estruturalismo. Já a anglo-americana – da qual também deriva a praticada no Brasil, centrou-se nas relações da literatura com o cânone e com o estabelecimento do paradigma feminino. Queiroz (1995) aborda também as características de noções de gênero, classe e raça; práticas culturais da mulher na produção literária; questões de autoria e problematização do projeto crítico feminista.

Na crítica feminista, a linguagem se coloca para a mulher como uma questão de identidade, na medida em que, percebendo a quietude a que foi, durante séculos, submetida, compreende que o acesso às formas representativas da cultura e do poder também se faz por meio da linguagem. Além desse foco linguístico, outra conquista produzida pela Crítica Feminista desde sua origem por volta de 1970 foi a de fazer despontar uma tradição literária feminina que até então fora ignorada pela História da Literatura em que muitos historiadores literários começaram a recuperar e a reinterpretar a produção literária de autoria feminina, tomando como elemento norteador a bandeira do feminismo numa atitude de historicização que se constituiu como resistência à ideologia que vinha regulando o saber sobre a literatura, como relata Zolin (2011). Segundo Schimidt (1988), isso fez com que houvesse a desestabilização de paradigmas estabelecidos e saberes instituídos, tais como o de

[...] essencialismo, homogeneização e universalismo que sustenta a institucionalização da literatura e que subjaz às noções vigentes de tradição e cânone literário, ao discurso crítico da historiografia literária, às estratégias interpretativas e critérios de valoração herdados e legitimados na cultura patriarcal (SCHMIDT, 1998, p. 36).

A autoria feminina está intimamente conectada “à ansiedade de autoria”, expressão essa que é citada e cunhada por Gilbert e Gubar (1984). Os autores referenciam essa autoria como a luta que as mulheres enfrentavam ao socializar e demonstrar suas obras, lembrando que o espaço a ser alcançado era tradicionalmente reservado ao homem. Dessa forma, o esforço e trabalho de suas escritas e obras tornavam-se uma espécie de provocação/desafio, ou como entendia Simone de Beauvoir “roubo do fogo, roubo da palavra”, pois além de desestabilizar concepções canônicas do tecido sociocultural, as mulheres tiveram que lutar pelo reconhecimento de direitos legais e cívicos fundamentais, tais como o direito ao voto, à educação, à igualdade de acesso e de oportunidades no universo trabalhista (CUNHA, 2012).

Conforme os historiadores, o advento da consciência feminista data do século XIX, coincidindo com e manifestado por intermédio do desenvolvimento de movimentos pelos

direitos políticos da mulher. Para Lerner (1993), as mulheres agregam-se a outras mulheres com intuito de corrigir as injustiças acumuladas ao longo dos tempos; tornando-se aptas a fornecer uma visão alternativa da organização da sociedade na qual as mulheres, em igualdade com os homens, poderão exercer sua plena autonomia e autodeterminação.

Seguindo por esse caminho, Scott (1992) sustenta que a categoria “mulheres” corresponde a uma identidade política que levou à emergência da história das mulheres, evento que muito contribuiu para a emancipação feminina. Por outro lado, Lerner (1993) também afirma que as mulheres têm uma relação com a História e com processos históricos diferente da dos homens. Nessa perspectiva, “*Recorded History*” corresponderia aos acontecimentos do passado interpretados por historiadores; “*History*” recobriria os acontecimentos tais como teriam ocorrido no passado. A categoria “*Recorded History*” é um produto cultural, em cujo âmbito os fatos são selecionados, ordenados e interpretados, geralmente por homens: como resultado, as mulheres encontram-se aí profundamente marginalizadas.

A História do Ocidente (dos países industrializados ou emergentes) pode ser vista como decorrência de um processo que ampliou o acesso a recursos econômicos, materiais e intelectuais a homens de todos os segmentos sociais; mas é recente a inclusão das mulheres nesse processo, mesmo não estando absolutamente consolidada em todos os campos. Por isso, as lutas feministas, que se consolidaram na década de 1960, propugnaram por uma nova História, em que se reconhecessem também heroínas. Nesse contexto, o surgimento de monografias, livros e artigos abriram espaço para a consolidação de autoridades intelectuais femininas, tais como Hannah Arendt ou Simone de Beauvoir.

Nessa perspectiva, surgem inúmeras possibilidades para a mulher tornar-se cidadã e lutar por autonomia e direitos na esfera política. Mas vale lembrar que Joan Scott (1992) afirma a necessidade de melhor definir o que vem a ser uma “prática política”, pois o vocábulo “política” é intensamente polissêmico. Dessa forma, “política” relaciona-se intrinsecamente com “poder”, com o fato de que alguém se apropria da faculdade de dominar, enquanto os demais se sujeitam à sua vontade. A igualdade entre os seres humanos resulta de uma soma de diferenças no jogo pelo exercício do poder, pelo direito à voz, pela autodeterminação, pela capacidade de determinar a própria história.

Assim, no final dos anos de 1970, Back (2012) relata que as questões relativas à diferença entre os gêneros tornou-se um tópico privilegiado de análise e estudos em ciências humanas e sociais, e as próprias mulheres passaram a pensar numa história que as integrassem à História, em razão de suas necessidades e interesses próprios, radicalmente diferentes

daqueles que marcam o universo dos historiadores homens. Tal perspectiva logo alcançaria os estudos literários.

Todo esse caminho percorrido pelas mulheres na luta por seus direitos e igualdades deu início também a uma expansão do âmbito da intervenção feminina, mesmo que designadamente na esfera da concepção simbólica, à diversas publicações de relevantes livros tais como *The feminine mystique* (1963), de Betty Friedan, *Sexual politics* (1969), de Kate Millet, *The dialectic of sex* (1970), de Shulamith Firestone, que buscaram as discussões que foram levantadas por Simone de Beauvoir em *Le deuxième sexe* (1949) em torno da diferença sexual, discriminação cultural, ideologia patriarcal, ideias essas que canonicamente caracterizavam as mulheres incapazes de criação estética.

A crítica feminista, bem como a literatura de autoria feminina, nascem da premência de favorecer o olhar e a concepção hermenêutica feminina no tratamento de textos canônicos e salientando o retrato da mulher na usual literatura androcêntrica, literatura essa que a mulher era concebida por um lado como mulher anjo e por outro lado mulher fatal, bruxa, mas que continuamente a partir dela imperava imagens estereotipadas. Contudo, é nesse contexto que a mulher, tomada como o “outro” em detrimento ao homem, passou a despertar para si, olhares interessados em revelar-lhes as situações de constituição do modo de ser e de estar na sociedade – movimento esse que as fizeram representar na esfera social, com o movimento feminista tanto na área da literatura quanto na crítica e escrita feminista.

Estudos acerca de textos literários canônicos, empreendidos pelo feminismo crítico mostram inquestionáveis correspondências entre sexo e poder, relação homem e mulher; a esfera privada acaba sendo uma extensão da esfera pública, construídas, ambas, sobre alicerces da política e relações de poder. Se essas relações se desenvolvem de acordo com uma inclinação política e de poder, também a Crítica Literária Feminista é eminentemente política, na medida em que trabalha no sentido de interferir na ordem social.

Nos estudos literários, Cunha (2012, p. 155) observa que “o declínio do paradigma estruturalista conduz a que se comece a sentir um profundo mal-estar em relação à tradição ocidental”. Tradição essa que ainda privilegiava obras da ordem discursiva dominante e que nesse sentido, estudos culturais favoreceram para o questionamento do cânone propondo a o enaltecimento de discursos e textos originários de culturas até então marginalizadas. Partindo dessa premissa da marginalização, a crítica feminista, bem como o período pós-colonialista propuseram a releitura de textos de grande tradição com enfoque à novas perspectivas teóricas, que Showalter designou sendo ginocrítica, ou seja, reescrever a literatura ou história literária com implicação, primeiramente, de “questionar as instâncias de consagração dos

paradigmas estéticos, resgatando obras de autoria feminina, para, posteriormente, se poder propor um novo modelo” (CUNHA, 2012, p. 155).

A linguagem coloca-se para a mulher como um assunto de identidade e o feminismo tem um papel relevante na escrita de uma nova historiografia com intuito de enriquecer a narrativa histórica com perspectivas de inserção da mulher como agente no processo social. Assim, neste sentido, não pode ser indiferente que sejam mulheres a escrever, se e quando utiliza a palavra como instrumento de identidade para fazer veicular perspectivas dissemelhantes das que logocentricamente sustentam a cultura.

Consequentemente então, ler um texto literário levando em conta conceitos operatórios fornecidos pela Crítica Feminista – conceitos estes tais como: feminino/feminista; mulher-sujeito/objeto, gênero, logocentrismo, falocentrismo, patriarcalismo, alteridade e etc.) acarreta, como observado por Oliveira (2008), investigar o modo pelo qual o texto está marcado por essas ideologias, despertando o senso-crítico no sentido de mudar mentalidades em relação às convenções sociais.

A crítica feminista então é um instrumento pelo qual se torna possível ler e interpretar o texto literário. De acordo com Zolin (2009), é um segmento da crítica literária que surgiu para contrapor às práticas acadêmicas patriarcais. E essas mudanças intelectivas causadas pela constatação de que, relatado por Back (2012), a experiência da mulher como leitora e escritora se distingue da masculina e provocou a ruptura de padrões de leitura, estabelecendo assim, novas possibilidades interpretativas.

Para além da literatura, a crítica feminista lançou as bases para questionamentos político-culturais no âmbito da vida pública, os quais, até então, pertenciam à esfera da vida privada: sexualidade, violência contra a mulher, contracepção, trabalho, entre outros, como pode-se observar na escrita de Back (2012). De forma adicional, Lerner (1993) afirma que às mulheres sempre foram impostas instituições patriarcais, elas sempre dependeram economicamente dos homens, e passaram pela necessidade de superar os próprios sentimentos de inferioridade mental e espiritual. Em tal contexto, restava às mulheres as tarefas domésticas, consideradas mais simples e independentes de habilidades intelectuais: a figura da mulher vincula-se ao corpo, enquanto a figura do homem é associada à mente. Tal lugar comum decorre das práticas sociais do século XIX, quando a função das mulheres era a de organizar o poder privado, familiar e materno. Eram “heroínas domésticas”: deviam estabelecer “a harmonia do lar e a paz da família. Elas têm o poder – e o dever – de agir bem” (BACK, 2012, p. 17).

Nesse contexto do privado, para podermos compreender melhor as relações de um para com o outro no espaço privado, domiciliar, é necessário ter em mente algumas referências que relacionam-se à organização da sociedade numa conjuntura mais abrangente. Back (2012) reitera que a percepção de patriarcalismo se articula com o capitalismo, visto que as relações entre os sujeitos se dão a partir de situações de dominação. Numa sociedade capitalista, revisitando a escrita de Santos (1999), as práticas sociais estruturam-se e multiplicam-se horizontalmente – no plano das relações inter e intragenéricas – e verticalmente – relações intergeracionais. Com esse entendimento e seguindo a linha de pensamento do autor, o casamento é a principal instituição que rege e determina as correspondências entre as pessoas na sociedade e o “espaço doméstico é constituído pelas relações sociais entre os membros da família, nomeadamente entre o homem e a mulher e entre ambos e os filhos” (SANTOS, 1999, p. 126). Nesse contexto, a consciência (ou inconsciência) feminista da equidade de direitos e deveres entre mulheres e homens resulta de trajetórias históricas que diferem segundo os continentes, países, regiões, cidades, bairros e até mesmo estratos socioculturais.

Nessas acepções, o propósito dos debates empreendidos pela Crítica Feminista, com relação ao espaço relegado à mulher na sociedade é a da transformação da condição de subjugada da mulher, ou seja:

[...] trata-se de buscar romper com os discursos fundamentados pela tradição, nos quais a mulher ocupa um lugar inferior em relação ao ocupado pelo homem, que marcados pela marginalidade, submissão e resignação interferiam no cotidiano feminino e fundamentando dessa maneira, os cânones críticos e teóricos tradicionais e masculinos sobre o saber literário (ZOLIN, 2009, p. 218).

Para demonstrar uma visão da escrita de autoria feminina, Lygia Fagundes Telles (1997), apresenta um olhar que envolve características culturais e a condição feminina brasileira, como se observa no fragmento abaixo:

A literatura feminina tem [...] uma fisionomia própria [...] decorrente da situação da mulher, das suas raízes históricas [...] a mulher vem tradicionalmente de uma servidão absoluta através do tempo e a mulher brasileira mais do que as mulheres do mundo (TELLES, 1997, p. 57).

Essa passagem nos remete à análise de que, de certa forma, Telles (1997), caracteriza uma escrita de autoria feminina de um Brasil oitocentista, além de retratar também as características impostas nos parágrafos anteriores da luta da mulher por direitos e de

representatividade, nos quais as mulheres brasileiras não possuíam direitos autônomos ou quase nenhum se pensarmos, por exemplo, no que tange à educação escolarizada que predominantemente era espaço masculino.

A constatação de que a experiência da mulher como leitora e escritora é diferente da masculina implicou significativas mudanças no campo intelectual, marcadas pela quebra de paradigmas e pela descoberta de novos horizontes de expectativas. Dessa constatação, a escrita de autoria feminina, dificilmente poderia ser diferente do seu meio e do seu público leitor, que eram essencialmente femininos (OLIVEIRA, 2008).

No que se refere ao feminismo, entendido como movimento social e político, ele pôs às claras as circunstâncias sócio-históricas que envolvem a mulher, as quais foram tomadas pela Crítica Literária Feminista como princípios determinantes em relação ao modo de representação na produção literária. A partir desses determinantes, é possível observar características de tons confessionais dado pela maioria das escritoras oitocentistas. Dessas escritas, observam-se referências do cotidiano das escritoras, de seus meios (privado), angústias, anseios, realidades, escritas de privado para o público, de mulher para mulher, por meio de escritos como diários, cartas, crônicas, dentre outras formas similares.

Mas, afinal, como se define a produção literária feminina? De acordo com Richard, “a literatura de mulheres designa um conjunto de obras literárias cuja assinatura tem valência sexuada, mesmo que estas obras não se encarreguem da pergunta de como textualizar a diferença genérico-sexual” (RICHARD, 2002, p. 129). Acompanhando as ideias de Richard, Navarro (1995) afirma que a narrativa de matriz feminina desenvolve força e originalidade “enquanto, ao mesmo tempo, subverte o cânone literário”. O “feminino” então é transformado em uma perspectiva “feminista” (NAVARRO, 1995, p. 16). Nesse sentido, a produção literária feminina não se preocupa em estereotipificar uma escrita feminina, mas criar uma literatura capaz de mostrar a luta pela equidade de gêneros e a recusa aos padrões de opressão. Para Lobo (1998),

[...] o texto literário feminista é o que apresenta um [...] sujeito de enunciação consciente de seu papel social. É a consciência que o eu da autora coloca, seja na voz de personagens, narrador, ou na sua persona narrativa, mostrando uma posição de confronto social, com respeito aos pontos em que a sociedade a cerceia ou a impede de desenvolver seu direito de expressão (LOBO, 1998, p. 5).

Ao se discutir sobre o papel social da mulher na contextualidade literária percebe-se ainda, como observa Lobo (1998, p. 5), “[...] mostrando uma posição de confronto social [...]” (grifo do autor), um convencionalismo, infelizmente, preconceituoso. Na escrita literária,

Navarro (1995) relata que inexistem escritoras entre os grandes nomes do *boom* da literatura latino-americana dos anos de 1960 complementando que a literatura produzida por mulheres sempre foi considerada inferior. Essa posição inferior era muito vista como um espaço doméstico, por exemplo, espaço “reservado” para as mulheres. Enquanto outros espaços relegados para as mulheres, os homens ocupavam espaços que percorriam questões ditas mais “importantes”, tais como: política, história e economia. Com essa perspectiva, Showalter, em estudo resgatado por Zolin (2003), afirma que todas as subculturas literárias percorrem três fases.

Para elucidar essas fases e conseqüentemente os caminhos da escrita feminina, Xavier (2002) seleciona e classifica algumas autoras e obras da literatura brasileira levando em conta as fases literárias e descreve que a primeira das três fases, a chamada “feminina” é marcada pela obra de *Úrsula*, que data de 1859, obra esta escrita por Maria Firmina dos Reis, que é considerado o primeiro romance de escrita feminina brasileiro. Essa primeira fase, segundo Zolin (2003) ocorre até 1944, momento esse que outra escritora publica a obra “Perto do Coração Selvagem” de Clarice Lispector. Porém alguns estudiosos, entre eles Oliveira (2008) e Moreira (2003) relatam que tal afirmativa de Ana Lúcia Osana Zolin (2003) não é totalmente verídica, uma vez que, já no fim do século XIX, as escritoras já apresentavam em seus textos reivindicações para seus pares, entre eles, estudo e trabalho, destaca-se neste período D. Júlia Lopes de Almeida, como será posto em capítulo específico em nosso trabalho.

Essa fase também é descrita como uma fase de internalização, isto porque a mulher escreve sobre si mesma e o meio que a cerca. Seria uma escrita primeira de mulher, sobre mulher porém sem um público específico que seria após este primeiro momento. Após esse período, na fase “feminista” emergem romances que discutem as relações de gênero, uma fase descrita como uma fase de protesto. Na verdade uma escrita já mais engajada, uma escrita de mulher, sobre mulher e para mulheres que almejam um futuro diferenciado, negando e rebeliando-se contra o sermo paterno. E então, a partir daí, a terceira fase “fêmea” aparece delineando uma nova imagem da mulher, que claro, vai de desencontro à cultura patriarcal.

Assim, a partir desse engajamento feminino e desses momentos de conquistas, as mulheres passam a ocupar um novo lugar na sociedade, o que também se justifica pelo fato de que a crítica literária começa a ser produzida por mulheres, resgatando em suas obras a força do ser feminino e demonstrando a capacidade de refazer e construir a própria história. Analisando assim, Schmidt (1995) afirma que:

A literatura feita por mulheres envolve dupla conquista: a conquista da identidade e a conquista da escritura. Ultrapassados os preconceitos e tabus com relação ao potencial feminino, vencidos os condicionamentos de uma ideologia que a manteve nas margens da cultura, superadas as necessidades de apresentar-se sob o anonimato, de usar pseudônimo masculino. E de utilizar-se de estratégias para mascarar seu desejo, a literatura feita por mulheres hoje, se engaja num processo de reconstrução da categoria 'mulher', [...] (SCHMIDT, 1995, p. 187).

Nas obras publicadas a datar dos anos 1980, quando a mulher se torna a personagem principal e a narradora (duplo ficcional), revelando-se sujeito das obras ficcionais e inclusive da realidade, Navarro (1995, p. 14) afirma que “elas não apenas desafiam ou tentam subverter a cultura patriarcal dominante, mas também fornecem à mulher a voz adequada para falar por si mesma”.

É interessante ressaltar que, enquanto a mulher, a personagem e escritora passam a ter voz, isso faz com que sua participação na história, por meio da palavra oral ou escrita, elas também reescrevem literalmente a história e assim subvertendo os prevaletentes relatos ficcionais de voz masculina, como bem observa Navarro (1995, p. 15). Todo esse processo e também pelas mudanças conquistadas pelos movimentos feministas das décadas de 1960 e 1970 fizeram surgir um número expressivo de leitoras e conseqüentemente, de escritoras, fazendo com que essas obras merecessem seu lugar de destaque na crítica, principalmente, na América Latina.

Essa mulher-sujeito que aparece na literatura, vindo de conquistas e ocupação de espaço na literatura pode ser revista no que explica Schmidt (1998) ao dizer que a cultura patriarcal determinou que os homens criassem e as mulheres procriassem. A autora ainda cita que ainda coube a Deus criar o mundo utilizando-se da palavra: “*dixitque Deus fiat lux et facta est luxI*”, exemplificando assim a cosmogênese cristã podendo ser vista de uma metáfora para a criação literária, que pode nos remeter, por sua exemplificação, que a criação dos textos estava a cargo de artistas masculinos, remetendo ao pensamento misógino e canônico.

Esse pensamento e a ideologia subjacente ao cânone pode ser esclarecido por Zolin (2005), que explica que:

[...] historicamente, o cânone literário, tido como um perene e exemplar conjunto de obras-primas representativas de determinada cultura local, sempre foi constituído pelo homem ocidental, branco, de classe média/alta; portanto regulado por uma ideologia que exclui a escrita das mulheres, das etnias não-brancas, das chamadas minorias sexuais, dos segmentos menos favorecidos (ZOLIN, 2005, *apud* VIDAL, 2012, p.52).

É possível compreender através das ponderações de Zolin que o cânone privilegia obras cujos autores são apresentados como “modelo social e cultural” para a sociedade, ou seja, dessa forma, excluindo as mulheres escritoras e suas obras. Nessa perspectiva, a crítica feminista que defende e considera a mulher em sua condição de leitora, e a ginocrítica na construção de discurso crítico acerca das obras de autoria feminina, ambas críticas que nos remetem à ensaísta Showalter, muito contribuem para a compreensão de aspectos referentes ao lugar da mulher na literatura.

Os romances que trazem a mulher como sujeito provocam uma reavaliação da história por meio da visão feminina, como lembra Navarro (1995), e nessa perspectiva, tais textos literários ressignificam as condições históricas e sociais na América Latina, denunciando condutas culturais que hierarquizam homens e mulheres e, conseqüentemente, subvertem os tradicionais dispositivos de subordinação e alienação, dispositivos esses que representam as sociedades patriarcais. Tudo isso provoca então novos olhares sobre a literatura, a história e a sociedade e demonstrando que as mulheres enxergam a história, a literatura ou a política de forma diferente, que refletem uma visão feminina de mundo, que escrevem sobre suas experiências, sua posição no tocante à família e a opressão na sociedade.

Assim, uma linguagem literária feminina que buscar construir e difundir uma nova cosmovisão feminina surge, demonstrando um contraponto à linguagem masculina e às hierarquias construídas ao longo dos tempos. As vozes das mulheres já se fazem ouvir em todos os âmbitos; mas na literatura, é ainda notável a consciência que as autoras e as produtoras de crítica desenvolveram acerca de sua função, como observado na leitura em Back (2012) ao abordar que, contudo, apesar das lutas diárias, o movimento feminista sofreu muito preconceito generalizado fazendo com que escritoras, intelectuais e no nosso caso, muitas brasileiras combativas recuassem na luta pela igualdade e pela participação na sociedade.

Devemos lembrar que para Perrot (2006), e num contexto mundial, os estudos feministas contribuíram para a reavaliação do exercício do poder por parte das mulheres: revelou a presença, a ação, a cultura e os poderes da mulher. Nos EUA, o feminismo ressurgiu nos anos de 1960 e

[...] criou uma identidade coletiva de mulheres, indivíduos do sexo feminino com um interesse compartilhado no fim da subordinação, da invisibilidade e da impotência, criando igualdade e ganhando controle sobre seus corpos e sobre suas vidas” (SCOTT, 1992, p. 67-68).

Parafraseando Back (2012), os séculos XX e XXI revelam-se o palco internacional de um intenso, articulado e irreversível levante coletivo: a revolução feminina. Em 2011, comemorou-se o centenário da primeira comemoração do dia internacional da mulher, ocorrida em 19 de março de 1911 na Alemanha, Dinamarca, Áustria, Suíça, EUA e vários outros países europeus. Para bem sublinhar a importância da data histórica, também se celebra a criação da Organização das Nações Unidas (ONU) Mulheres, fato que representa, numa escala jamais sonhada anteriormente, uma transformação decisiva para a condição feminina. Se Michelle Bachelet, primeira mulher a presidir os destinos do Chile (2006-2010) é a primeira diretora-executiva da entidade, também pela primeira vez uma mulher, a búlgara Irina Bokova, lidera a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, a UNESCO.

Independente do texto de Back (2012), sabemos que o ano de 2011 foi marcado pela ascensão da primeira mulher a ocupar o cargo de Presidente da República Federativa do Brasil, em eleição livre e democrática. A lista de mulheres em situação análoga contempla nomes com as mais distintas sonoridades: Benazir Butho (Paquistão); Indira Gandhi (Índia); Cristina Kischner (Argentina); Margaret Thatcher (Reino Unido); Corazón Aquino (Filipinas); Violeta Chamorro (Nicarágua); Golda Meir (Ucrânia); Angela Merkel (Alemanha). Esses são alguns dos nomes que representam esse levante silencioso que decorre de um insofismável advento cultural: a tomada de consciência por parte das mulheres de todos os continentes, uma sólida autoconsciência sobre o papel e o lugar das mulheres na organização social, cultural, econômica e política no conjunto dos agrupamentos humanos, do nível mais elementar, a família, aos níveis mais complexos, as organizações internacionais e as grandes corporações empresariais.

Portanto, a crítica feminista constituiu-se como um modelo conceitual de questionamento da cultura dominante, mas também uma prática de leitura e análise da produção de autoria feminina. Podemos concordar com Zolin (2009) que, se as relações entre os sexos se desenvolvem segundo uma orientação política e de poder, também a Crítica Literária Feminista é profundamente política, na medida em que trabalha no sentido de interferir na ordem social. Trata-se de um modo de ler a literatura confessadamente empenhada, voltada para a desconstrução do caráter discriminatório das ideologias de gênero, construídas, ao longo do tempo, pela cultura. Ler, portanto, um texto literário tomando como instrumentos os conceitos operatórios fornecidos pela Crítica Feminista (feminino/feminista; mulher-sujeito/objeto, gênero, logocentrismo, falocentrismo, patriarcalismo, desconstrução, alteridade, etc.) implica investigar o modo pelo qual tal texto está marcado por tais ideologias,

num processo de desnudamento que visa despertar o senso-crítico e promover mudanças de mentalidades, ou, por outro lado, divulgar posturas críticas por parte dos(as) escritores(as) em relação às convenções sociais que, historicamente, têm aprisionado a mulher e tolhido seus movimentos.

Segundo a explanação de Oliveira (2008), a literatura de autoria feminina foi um aliado do movimento feminista ao ficcionalizar e questionar, abertamente, os valores apregoados na sociedade patriarcal. Nesse sentido, Moreira (2003) assegura que:

[...] o trajeto da crítica feminista acontece paralelamente ao movimento feminista. Seu discurso está articulado entre outros discursos de cunho político-social comprometido com o resgate de “vozes” que foram silenciadas, e com a desconstrução do discurso hemogênico vigente (MOREIRA, 2003, p. 33).

Acrescente-se ao trajeto da crítica feminista o fato de que a(o) autora(o) é condicionada por forças sociais, e as ideologias dominantes contribuem para a construção da obra ficcional, além de haver uma relação íntima entre texto e contexto. Por conseguinte, torna-se compreensível a influência dos pensamentos filosóficos e sociológicos no contexto literário.

A crítica feminista veio desconstruir as verdades absolutas, fechadas e os valores patriarcais e falocêntricos estabelecidos pelo cânone. Entre os estudos e as pesquisas relevantes para uma epistemologia no campo literário, focalizando a combinação mulher e literatura.

Segundo Oliveira (2008), a “escrita de mulher” foi por muito tempo, considerada inconsistente, vazia, fútil, em outras palavras, indiferente ao espaço letrado e aos próprios editores que divulgavam as obras de autoria masculina. A sociedade brasileira assentada em preceitos patriarcais, ao reproduzir os modelos vigentes, tratou as mulheres escritoras e sua produção ficcional com indiferença e falta de receptividade, além de não favorecer a troca de ideias dadas pelo ambiente sociocultural, o que se tornou, por muito tempo, uma constante na literatura feminina brasileira.

Neste capítulo, nossa intenção foi traçar uma trajetória sobre a crítica de autoria feminina, levando em considerações alguns aspectos sociais e posicionamentos sobre estudos de gêneros e a escrita de mulheres, sobre mulheres e para mulheres. Escritas essas de mulher sobre mulher e inicialmente para mulher que transcenderam o espaço privado, assim como diz Rocha-Coutinho (1994), “tecidas por trás dos panos” e passaram a trafegar “pelas largas avenidas” dos espaços públicos e sociocultural mostrando personalidade própria que vieram a

refletir a identidade de uma escrita feminina e muitas das vezes feministas embasadas em experiências de quem por décadas viveram sob o julgo do poder do patriarcalismo/falocêntrico.

2 ÚRSULA: O PRIMEIRO ROMANCE DE AUTORIA FEMININA NO BRASIL

Vozes-mulheres
A voz de minha bisavó ecoou criança
nos porões do navio.

ecoou lamentos
 de uma infância perdida.
 A voz de minha avó
 ecoou obediência
 aos brancos–donos de tudo.
 A voz de minha mãe
 ecoou baixinho revolta
 no fundo das cozinhas alheias
 debaixo das trouxas
 roupagens sujas dos brancos
 pelo caminho empoeirado
 rumo à favela.
 A minha voz ainda
 ecoa versos perplexos
 com rimas de sangue
 e
 fome.
 A voz de minha filha
 recorre em si
 as vozes mudas caladas
 engasgadas nas gargantas.
 A voz de minha filha
 recolhe em si
 a fala e o ato.
 O ontem – o hoje – o agora.
 Na voz de minha filha
 se fará ouvir a ressonância
 O eco da vida-liberdade.
 (CONCEIÇÃO EVARISTO)

Grande parte dos estudiosos sobre gênero apontam que a maioria dos romances produzidos no Brasil durante o século XIX sofreram um processo cultural de invisibilidade, processo esse que pode ser compreendido talvez pela ignorância do não conhecimento daqueles que constroem o cânone literário ou até mesmo pelas perspectivas autoritárias de ideologia do patriarcalismo falocêntrico que limita uma visão abrangente do fenômeno da escrita literária brasileira.

Uma grande parcela das mulheres até meados do século XIX ainda estava inserida num espaço recluso, espaços que limitavam o acesso como por exemplo à educação e espaços de cultura. Essa reclusão não lhes permitiam sair de casa para trabalhar ou para divertir-se. Muitas vezes lhes eram reservado o ambiente da igreja como momento de fulga do espaço privado e que ainda assim, eram acompanhadas por escravos ou familiares. No Brasil oitocentista, Quintaneiro (1996) em *Retratos de Mulher*, relata que era comum esconder a mulher e também era um requisito para o reconhecimento de honradez. Isso então, na época, fez com que poucas mulheres galgassem a educação formal e ainda em menor quantidade, ofuscado pela cultura do cânone masculino, foram os escritos que chegaram ao conhecimento do público leitor.

Ao se analisar os problemas e dificuldades enfrentados pelas mulheres e mulheres escritoras, se esse ambiente da escrita já era hostil, para a população afro-brasileira as barreiras eram ainda maiores e raros eram os mestiços com acesso à escola e, conseqüentemente, à produção literária, principalmente no período colonial. Temos como exemplo o mulato Domingos Caldas Barbosa (1738-1800) que foi o autor de *Viola de Lereno*.

Entretanto, ainda no século XIX, muitas mudanças aconteceram em diversas áreas, mudanças essas mais significativas na segunda metade do século com novas filosofias inseridas que fizeram o modo de pensar se modificar. A partir dessa inserção que aconteceu sobretudo com a vinda de D. João VI, em 1808, o Brasil esteve inserido nessas transformações com a chegada da corte trazendo consigo mudança cultural e do progresso (NEJAR, 2011, p. 91). Dessas transformações, muito surtiu efeito na área industrial que apontava para fábricas, bancos, companhias de navegação, estradas de ferro, iluminação e a democratização da educação, que se estendeu assim, às mulheres, direitos até então de prerrogativas dos homens. Porém, esse acesso à educação, que fazia também parte de um projeto de modernização da sociedade, era diferenciado, mesmo com novas aberturas de escolas para mulheres e meninas, pois o objetivo, ainda, era de formar mães de família, e conseqüentemente, esposas submissas.

Essas diferenças eram tão acentuadas que Quintanero (1996, p. 171) descreve que, enquanto as meninas aprendiam a ler, escrever, contar, coser e bordar, os meninos tinham aulas de canto, gramática latina e portuguesa, retórica, política, história, história eclesiástica, geografia, filosofia, física, química, aritmética, álgebra, geometria, trigonometria e teologia.

Se essas dissimilaridades eram tão marcantes, se assim podemos dizer, a educação oferecida para a população afro-brasileira não teve grandes transformações, pois mesmo depois de declarada a abolição, os escravos e seus descendentes, como descreve Pinheiro (2016), foram jogados à própria sorte e encararam as maiores dificuldades de sobrevivência, visto que, encontrar um trabalho que lhes desse um retorno positivo era uma tarefa muito árdua, mas ainda assim, os mulatos conseguiram frequentar a escola.

Nesse percurso e em meio à essas transformações, mulheres e afrodescendentes encontraram na literatura um canal que pudessem se manifestar e assim levando em conta temas como a submissão e as injustiças que eram fruto da dominação masculina e do branco. Contudo, a literatura que era produzida por essa população, em sua grande maioria, não foi reconhecida, acabando assim, boa parte sendo desconsiderada pela historiografia literária e por outro lado, tiveram também suas vozes silenciadas (PINHEIRO, 2016, p. 14). Essa relação de dominação masculina, no que concerne a produção afrodescendente, a produção

literária, mesmo quando reconhecido pela crítica, passavam ainda por um processo de “branqueamento” do autor, como podemos compreender no relato de Duarte (2002):

O apagamento deliberado dos vínculos autorais e, mesmo, textuais, com a etnicidade africana ou com os modos e condições de existência dos afro-brasileiros, em função do processo de miscigenação branqueadora que perpassa a trajetória desta população (DUARTE, 2002, p. 47).

Apesar disso, o século XIX foi ainda um período de produção para as mulheres, como pode ser recuperado pelos estudos recentes na publicação da antologia organizada por Zahidé Lupinacci Muzart intitulada *Escritoras Brasileiras do século XIX*. Entre as mais de cinquenta escritoras do volume I da referida publicação, está a figura da mulata vanguardista do cenário das letras, Maria Firmina dos Reis, natural da Ilha de São Luís, capital da província do Maranhão, nascida em 11 de Outubro de 1825, registrada por João Pedro Esteves e Leonor Felipe dos Reis. Aos cinco anos Maria Firmina mudou-se com a mãe e suas primas Balduína e Amália Augusta dos Reis para o interior do Maranhão, para uma vila chamada Guimarães, onde vai viver até sua morte em 1917, aos noventa e dois anos, segundo Lobo (1993, p. 224) “solteira, pobre e cega”.

Autodidata por esforço próprio a instrução de Firmina fez-se através de muitas leituras, ela lia e escrevia em francês fluentemente. Maria Firmina rompeu a cadeia da exclusão das mulheres no mundo das letras conseguindo aprovação em concurso público para mestra régia, ou seja, professora concursada em contraposição a leiga, em Guimarães, interior do Maranhão no ano de 1847, e, por ocasião de sua nomeação, com apenas vinte e dois anos, já demonstrava solidariedade aos oprimidos, pois, conforme lembra seu biógrafo José Nascimento Moraes Filho, em Maria Firmina, fragmentos de uma vida, “querendo seus familiares que fosse de palanquim receber o seu título de nomeação, recusou-se irrevogavelmente, verberando: Negro não é animal para se andar montado nele! E foi a pé!” (1975, s/p). Um ano antes de sua aposentadoria, fundou a primeira escola mista no Maranhão, tendo esta funcionado até o ano de 1890.

Sobre sua obra literária, esta não é extensa, pois como mostra Zahidé L. Muzart (2000), a autora publicou seu primeiro romance, *Úrsula* em 1859, sob pseudônimo, “Uma maranhense”; publicou, ainda, o romance indianista *Gupeva* em 1861, as poesias de *Cantos à beira-mar* em 1871 e o conto *A escrava* em 1887, além de ter contribuído grandemente na imprensa maranhense com poemas, ficções, crônicas e até enigmas e charadas nos seguintes jornais: *A Verdadeira Marmota*, *Semanário Maranhense*, *O Domingo*, *O País*, *Pacotilha*,

Federalistas, O Jardim dos Maranhenses e outros. Ainda como composição, fez um hino para a libertação dos escravos, em 13 de maio de 1888:

Salve, Pátria do Progresso! Salve! Salve Deus a Igualdade! Salve! Salve o sol que raiou hoje, Difundindo a Liberdade! Quebrou -se enfim a cadeia da nefanda Escravidão! Aqueles que antes oprimiam, Hoje terás como irmãos (MORAES FILHO, 1975, p. 32).

De acordo com o professor e pesquisador José Nascimento Moraes Filho, *Úrsula* é o primeiro romance abolicionista brasileiro e um dos primeiros de autoria feminina no Brasil. A inovação do romance é que ele apresenta uma visão positiva do negro, sem os preconceitos de raça e os estereótipos que eram comuns na época em que fora escrito, meados do século XIX, bem como permite que os personagens negros e mulatos, homens e mulheres ganhem voz acerca de experiências e sentimentos pessoais. *Úrsula*, portanto, é uma obra de denúncia as agressões que a mulher, negra brasileira era vítima.

O romance *Úrsula* inaugurou a presença da mulher escritora na literatura brasileira enquanto sujeito de sua própria história; enquanto objeto de representação, todavia, a mulher já visitava os espaços literários brasileiros, como nos textos de Gregório de Matos. A representação da mulher, ou melhor, da mulher negra, pelas lentes do poeta brasileiro, apresentava uma visão estereotipada (dócil, destituída de vontade e como objeto manipulável) e zoomorfizada, jamais humanizada (PINHEIRO, 2016, p. 14-15).

Além de Gregório de Matos, podemos citar também outros nomes da literatura brasileira que reforçam a mesma visão em relação ao feminismo, dentre esses nomes, temos: José de Alencar com “morenas ardentes”; Aluísio de Azevedo com Ritas Bahianas; Jorge Amado com Gabrielas e tantas outras mulatas que foram objetos sexuais de homens brancos, escravas boas, mães pretas ou como escreveu Eduardo de Assis Duarte “mulheres marcadas” da literatura brasileira. Esse estereótipo marcante ainda foi muito notável com a publicação de *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre em 1933. Nesse romance, o autor frisa a visão da mulata boa de cama e o mito da “democracia racial”, declarando que a “miscigenação em nosso país ocorreu de forma amigável entre negras e portuguesas, com relações consentidas por ambas as partes e não por meio da violência do estupro” (PINHEIRO, 2016, p. 15).

Para elucidar a obra de Freyre na composição de tal mito e na realidade da mulher negra brasileira na atualidade, Nascimento (2006) alega:

Transcorridos sessenta anos desde a publicação de *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, o mito permanece atuante. Sua versão atualizada configura-se, hoje, na mulata tipo exportação, novo produto brasileiro na praça; antes eram exportados açúcar, ouro, café, etc, hoje se exportam corpos: o novo ciclo de comercialização, a mais recente retificação da mulher de cor (NASCIMENTO, 2006, p.49).

Apesar de a mulher negra ser assim retratada em nossa literatura, em meados dos anos 70, a Literatura Afro-brasileira firmou-se com um “corpo organizado”, melhor dizendo, uma literatura em que o ponto de vista era negro, ainda que paralelamente às grandes escolas literárias não encontrava espaço no mercado editorial e também não era visível ao público leitor. Podemos dizer que essa literatura era uma resposta à sociedade de forma que demonstrava como o negro vinha sendo retratado na Literatura Nacional e também vista como um espaço em que a mulher negra encontrava para poder falar, escrever e que culminou, portanto, na chamada literatura afro-feminina.

Maria Firmina dos Reis colocou-se na figura da mulata que teve vez com a escrita - articulou suas palavras de modo a dar espaço a figuras marginalizadas na qual ela mesma se encaixava. *Úrsula* é um enigma que se traduz a cada nova leitura. É uma obra que segundo Duarte (2004) desconstrói igualmente uma história literária etnocêntrica e masculina até mesmo em suas ramificações afrodescendentes.

No dia 11 de agosto de 1860, o jornal *A Moderação* trazia em sua edição a seguinte notícia:

ÚRSULA: Acha -se à venda na Tipografia do Progresso, este romance original brasileiro, produção da exma. Sra. D. Maria Firmina dos Reis, professora pública em Guimarães. Saudamos a nossa comprovinciana pelo seu ensaio que revela de sua parte bastante ilustração; e, com mais vagar, emitiremos a nossa opinião, que desde já afiançamos não será desfavorável à nossa distinta comprovinciana.

Foi dessa maneira que a cidade de São Luís tomou conhecimento da publicação do romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, naquela época com 34 anos, já professora concursada na cidade de Guimarães, interior da província. Mas mesmo publicando seu romance e sendo um pouco mais conhecida, Maria Firmino passou muito tempo no ostracismo, talvez pela singularidade de sua obra, ou até mesmo de sua escrita de autoria feminina, como apontam jornais maranhenses da segunda metade do século XIX e início do século XX:

Raro é ver o belo sexo entregar-se a trabalhos do espírito, e deixando os prazeres fáceis do salão propor-se aos afãs das lides literárias. Quando, porém, esse ente, que forma o encanto da nossa peregrinação na vida, se dedica às contemplanções do espírito, surge uma Roland, uma Stael, uma Sand, uma H. Stowe, que vale cada uma delas mais do que bons escritores; porque reúne à graça do estilo vivas e animadas imagens, deliciosos quadros, e esse sentimento delicado que só o sexo amável sabe exprimir. Se é, pois, cousa peregrina ver na Europa, ou na América do Norte, uma mulher, que, rompendo o círculo de ferro traçado pela educação acanhada que lhe damos, nós, os homens, e indo por diante de preconceitos, apresentar -se ao mundo, servindo -se da pena e tomar assento nos lugares mais proeminentes do banquete da inteligência, mais grato e singular é ainda ter de apreciar um talento formoso, e dotado de muitas imaginações, despontando no nosso céu do Brasil, onde a mulher não tem quase educação literária, onde a sociedade dos homens de letras é quase nula (MORAES FILHO, 1975, s/p.).

A participação das mulheres no mundo da escrita, e principalmente da escrita pública, era bastante reduzida no século XIX; a participação feminina naquilo que Henriques Leal intitulou “Pantheon Maranhense” (LEAL, 1987) era pouca, visto que, se pensarmos historicamente, as mulheres passaram muito tempo sem acesso à educação e à possibilidade da escrita.

Sobre o romance em destaque, Silva [2011?] afirma que:

Em toda a assertiva morfológica que a palavra “romântica” pode abarcar, do ponto de vista literário, a literatura dela (**Maria Firmina dos Reis**) é considerada romântica, entendido, mesmo, o romantismo como uma espécie de pensamento conservador, ou perdido em algum lugar do passado (SILVA, [2011?] p. 12, grifo nosso).

Se nos remetemos a uma parte da música de Vander Lee (1999), “românticos são poucos, românticos são loucos”, Silva [2011?] complementa dizendo que talvez Maria Firmino dos Reis tenha utilizado um pouco de romantismo e de loucura para fazer o que fez em 1859 ao publicar o romance *Úrsula*, em São Luiz, capital do Maranhão, “falando, como de praxe, de uma personagem feminina que se apaixona pelo jovem mancebo, que também se apaixona por ela – o que no romance romântico é sempre muito interessante” (SILVA, [2011?]).

E como praticamente todo romance possui drama e ter momentos de sofrimentos e até certo ponto choro, o romance *Úrsula* tem: paixão, amor, traição, drama e lágrimas, com uma história densa sobre os escravos do século XIX, tornando Maria Firmina dos Reis pioneira na escrita da escravidão.

No romance de Maria Firmina dos Reis, *Úrsula*, duas manifestações de identidade cultural se impõem à caracterização das personagens: a condição crítica do negro africano e a situação subalterna da mulher. Nascimento (2009) aborda que:

A ideologia e a estética formam a originalidade do romance como forma narrativa do século XIX no Brasil, devido ao posicionamento da instância de enunciação narrativa que se sintoniza com as identidades culturais inferiorizadas, realizando, na urdidura da narrativa, o pressuposto contraideológico, em relação, ao poder mandonista dos proprietários da terra e usando a estética do Romantismo brasileiro como veículo contra a escravidão do negro e a submissão da mulher (NASCIMENTO, 2009, p. 6).

De acordo com Pinheiro (2016) a obra se torna também o primeiro romance brasileiro a desarranjar o poder mandonista dos proprietários da terra, pois além deles serem personagens secundários, são castigados pelo viés literário pois

[...] exercem na narrativa apenas a função de antagonistas opressivos que impedem o desenvolvimento do amor e da plenitude da vida, fato que confirma a ironia em sua construção narrativa, não apenas como um tom retórico, mas como construção de significado, pois os senhores da terra passam a ser maus e abomináveis no domínio da literatura (PINHEIRO, 2016, p. 16).

O romance *Úrsula* pode ser considerado uma construção irônica perspectivada nos valores culturais do Brasil colonial, por três motivos: 1º - devido à consciência da autora (manifesta no prólogo do livro) de ser sua obra recebida como menor pelos homens letrados do século XIX, e, mesmo assim trazê-lo a lume; 2º - por construir de maneira excepcional a persuasão da mulher sobre sua própria condição submissa, radicalizando a naturalização dos papéis femininos (ROCHA-COUTINHO: 1994, p. 39) para torná-los visíveis enquanto movimentação narrativa e características das personagens mulheres; 3º - por fazer com que o negro seja humanizado e sujeito do seu próprio pensar, sendo parte fundamental da trama narrativa através da articulação dos acontecimentos e pela sua própria fala.

Úrsula possui uma pequena fortuna crítica que vem se consolidando ao longo do tempo. Sua receptividade crítica excede dos elementos inovadores e originais do plano construtivo da narrativa. O romance parece ser arquitetado mais pela sua função histórica e ideológica que por suas qualidades estéticas, assim, de acordo com Pinheiro (2016), “se formula a receptividade de historiadores, teóricos e críticos da Literatura brasileira, que vêm valorizando mais as questões de ser Maria Firmina dos Reis a primeira mulher a publicar romance no Brasil” (PINHEIRO, 2016, p. 17), ou a situação da mulher na literatura, como

também o negro como personagem de ficção literária. A figura de Maria Firmina dos Reis também é alvo de análise, pois aponta-se o lugar da escritora na história da literatura nacional, quer na história local, produzida em meados do século XIX até os dias de hoje.

É importante lembrar que o discurso feminino do século XIX foi construído sobre os alicerces patriarcais vigentes, sedimentados por rígidas relações de gênero. Por isso, utilizavam-se táticas discursivas que favoreciam sua aceitação no meio literário. Compreender como se manifestam as vozes femininas, na escrita de autoria feminina oitocentista, como bem lembra Pinheiro (2016), remete-nos à trajetória histórica de mulheres escritoras no século XIX, no qual não somente a literatura brasileira, mas o país vivia uma transição, de colônia à nação, de monarquia à república.

Para trabalhar e analisar o discurso feminino na obra, o seguinte subcapítulo tratará de como era o ser mulher no romance e a voz da narradora a questionar os valores patriarcais da época, bem como a representação da mulher e a visão crítica do papel delas na época em questão.

2.1 “Ser mulher”: questão de identidade

A história patriarcal impõe a alienação pessoal, cultural, política, filosófica e também literária às mulheres. Para elucidar tal imposição, Gilbert (1985) explica que:

As riquezas da cultura Ocidental [...] foram o patrimônio dos escritores masculinos, ou, colocando de outra forma, a cultura Ocidental por ela mesma foi uma propriedade ancestral de grande riqueza que homens bem instruídos tinham herdado de seus ancestrais intelectuais, enquanto que as mulheres, como por exemplo, em personagens de um romance de Jane Austin, foram relegadas a modestas donas de casas no limite de suas propriedades (1985, p. 33, tradução nossa).

Com isso, vemos que numa tradição patriarcal o poder do discurso é masculino, restando às mulheres a obrigação do silêncio. Mas “[...] *what of the women who refused to be silent or who[...]could not manage an enduring silence?[...]More than most other participants in a thousand years of Western culture, these women had been forgotten, misunderstood, or misinterpreted*” (GILBERT, 1985, p. 34).

O autor aqui se refere então àquelas mulheres que por alguma razão decidiram ousar a tomar a caneta e se expressar literariamente acerca dos pensamentos idealizados pelo patriarcalismo, e que de certa forma, desafiaram a autoridade masculina e mais do que ultrapassarem suas ações “frágeis relegadas”, abarcarem e discutirem sobre assuntos que além

de trabalhar o social e privado, chegassem também a discutir papéis públicos e situações do social externo e histórico, assim como Maria Firmina o fez com a abordagem Afro e sobre a escravidão.

Muitas vezes para que as mulheres pudessem se expressar, Wiechmann (2012) explica que as escritoras “buscavam uma audiência feminina que compartilhasse com elas os esforços por uma auto-definição” (p. 54), em oposição ao estereótipo de ideal feminino criado pela visão masculina e à exclusão feminina da história literária.

A maranhense Maria Firmina soube utilizar sua escrita para, de certo modo também, fazer denúncias como as fez no romance *Úrsula*. Essa atitude da professora de Guimarães-MA foi muito corajosa, diferente de muitas outras escritoras que, de acordo com Wiechmann (2012) desenvolviam como estratégia de expressão literária a criação de um subtexto compreensível apenas à audiência feminina, por meio do qual teria sido possível a estas autoras exprimir suas angústias e contornar as limitações impostas pelas instituições patriarcais. Para reforçar essa ideia, Alves (1999) relata que:

O receio das escritoras de penetrar em territórios delimitados ao homem obrigava-as a escrever paratextos capazes de mostrar sua ausência de intenção de ameaçar. Para isso, essas escritoras constituíram estratégias que podiam ser lidas como posições de humildade, embora, atualmente, possam ser interpretadas radicalmente ao inverso, ou melhor, podem ser tomadas como plataformas de estratégias a fim de penetrar sutilmente no espaço público e aí permanecer (ALVES, 1999, p. 109).

Gilbert (1985) complementa ainda que as escritoras, ao utilizarem dessa estratégia de escrita,

[...] estavam atualizando seu olhar de mundo que tinha herdado da sociedade que dizia que mulheres valiam menos que os homens, uma sociedade que percebia a mulher quase que como pertencentes a uma grande marcha de cultura, que melhor definia as mulheres à margem e inquietas e silenciosas de uma mansão e as piores culpadas e intrusas nessa mesma sociedade (GILBERT, 1985, p. 35, tradução nossa).

Desse modo, para se obter uma leitura mais aprofundada de tais subtextos, tal entendimento seria possível apenas ao público feminino, que poderia reconhecer em tais estratégias suas próprias angústias, tornando os subtextos assim um instrumento manipulável que possibilitava à escritora esconder sua consciência sobre as relações de gênero em seu contexto e na tradição literária.

Com esse tratamento linguístico, as mulheres de maneira geral, inclusive Maria Firmina dos Reis, de acordo com Ostriker (1985) tentaram se apropriar da linguagem e do

discurso para que pudessem se expressar literariamente e o reconhecimento de seus textos como estratégias de subversão às regras do patriarcado se tornou uma peça-chave para a decifração de uma tradição literária feminina. Para Ostriker (1985):

Mulheres escritoras sempre tentaram roubar a linguagem. O que muitas pesquisas recentes demonstram pungentemente é que por meio da maioria de suas histórias, a mulher escritora tem declarado suas próprias definições em forma de código, disfarçando paixão como piedade, rebelião como obediência (p. 315, tradução nossa).

O que está implícito em Ostriker (1985) é que, apesar de a autoria ser vista no patriarcado como uma atividade masculina, um novo olhar para o século XIX nos mostra que esse período em especial pode ter sido mais produtivo para as mulheres do que a tradição literária costuma admitir em seu cânone, como bem relembra Weichmann (2012). Ainda em relação à esse período e remetendo também às escritoras Jane Austen, as irmãs Bronte e George Eliot, o modo como a crítica tradicional tem tomado a literatura feita e produzida por mulheres acaba se mostrando em certo ponto reducionista por dar destaque a apenas algumas vozes feministas. Portanto, essas autoras que não fazem parte do pequeno grupo que entra no espaço canônico ficam de fora também das antologias de história literária, das discussões teóricas, dos currículos acadêmicos. Para Baym (1985):

[...] nunca lemos diretamente ou livremente literatura Americana, mas sempre pelo viés da perspectiva permitida pelas teorias. Teorias que dão conta da inclusão e exclusão de textos antagônicos, e teorias que dão conta do modo como as lemos. Minha preocupação é com o fato de que as teorias que controlam nossa leitura da literatura Americana tem levado a exclusão de mulheres autoras do cânone (BAYM, 1985, p. 63, tradução nossa).

Quanto ao reconhecimento teórico, Showalter (1977) nos relembra e afirma que existe uma grande dificuldade por parte dos críticos em considerar os textos de autoria feminina como fontes teóricas, pois *“because of their tendency to project and expand their own culture-bound stereotypes of femininity, and to see in women’s an eternal opposition of biological and aesthetic creativity”* (SHOWALTER, 1977, p. 6).

Como já abordado no capítulo anterior, mas como fonte de resgate, é apenas a partir dos anos 1960, com o Movimento Feminista, que cresce o interesse na possível autoconsciência feminina presente na autoria:

O interesse em estabelecer um vocabulário crítico mais confiável e uma história literária mais precisa e sistemática para mulheres escritoras é parte de um grande esforço interdisciplinar pelos psicólogos, sociólogos, históricos sociais e historiadores da arte em reconstruir a experiência política, social e cultural das mulheres.

Estudos gerados pelo movimento feminista contemporâneo tem aumentado nossa sensibilidade relativa aos problemas de inclinação sexual ou projeção na história literária e tem também começado a nos prover com informações que precisamos para compreender a evolução de uma tradição literária feminina (SHOWALTER, 1977, p. 7, tradução nossa).

Partindo das premissas expressas por Showalter (1977), em estudo recente de Norma Telles, encontrado em Tavares (2007) acerca do universo autoral feminino no século XIX, o campo das letras, masculino por direito, não via com bons olhos mulheres envolvidas em ações políticas, revoltas e guerras. Na literatura escrita por homens, Tavares (2007) ainda afirma que as ações das mulheres armadas, em geral, demonstram a incapacidade feminina para a luta, física ou mental, e cujo desfecho reforçava sua pouca vocação para a política.

A luta pela conquista do espaço feminino no século XIX deu-se em duas frentes: a primeira estava relacionada à necessidade de instrução das mulheres; a segunda com a utilização da escrita para falar por si. Essa última necessidade via-se atrelada ao fato de que já havia um discurso masculino que falava pela mulher antes mesma que ela o fizesse. Para Paixão (1991):

O homem, no caso, pensa e elabora a fala da mulher segundo seu próprio ponto de vista, sendo, portanto, sujeito do discurso na medida que constrói a imagem feminina de acordo com a ideologia dominante em cada época, sempre sob a ótica masculina (PAIXÃO, 1991, p. 13).

Instruir-se e posicionar-se por meio da escrita, de acordo com Tavares (2007) foram as duas frentes de luta nas quais muitas mulheres se empenharam, “com sua pena escreveram em verso, em prosa, em linguagem jornalística e participaram de campanhas reivindicatórias”. A escolarização feminina foi o ponto inicial para a construção da identidade da mulher como ser social e político. A formação intelectual, ainda que precária, promovida pelo Império e a consequente “feminização” da profissão do magistério, possibilitou a essas mulheres (mesmo que em pequena quantidade) contrapor-se à ideia corrente de que à mulher não carecia saber ler. Paralelamente a tudo isso, outras questões foram sendo tratadas pelos jornais organizados por mulheres, e dentre essas indagações: crítica ao casamento por interesse, negação do papel de escrava e propriedade do homem, defesa do divórcio e do sufrágio feminino, abolição da escravidão.

O romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, foi escrito nesse período histórico; analisá-lo compreende, inevitavelmente, um diálogo entre a escritora e o grupo ao qual ela pertenceu. Essa reflexão comunica-se especialmente com a ideia de uma possível intervenção que Maria Firmina tenha pretendido realizar e conseqüentemente, instaura-se, dentro do panorama da literatura brasileira, uma voz peculiar que aproximou a literatura das mazelas sociais, tão ao gosto do século XIX, mas que optou por buscar compreender e explorar os limites sociais da mulher. Na sociedade na qual viveu e produziu, à mulher competia a casa, seus afazeres, as prendas materiais e espirituais, na função de tornar satisfatória e confortável a vida dos homens, como bem observamos e discutimos no capítulo inicial.

Maria Firmina dos Reis tinha noção clara disso. Podemos perceber essa perspectiva de Maria Firmina logo ao início do prólogo de *Úrsula*: “*Mesquinho e humilde livro é este que vos apresento, leitor. Sei que passará entre o indiferentismo glacial de uns e o riso mofador de outros, e ainda assim o dou a lume*”(REIS, 2004, p. 13).

De acordo com Oliveira (2008), ao comparar sua obra com os escritos masculinos, Reis (2004) estabelece um jogo discursivo, estrategicamente intencional, que envolve ironia e rancor misturados a sentimentos de impossibilidade e de certeza do caráter efêmero da obra. Este jogo de palavras, sensível em oposição ao forte, jogo polissêmico está contemplado, também, nos aspectos de ordem cultural e está na condição masculina ou feminina estabelecida pela estrutura patriarcal.

A Maranhense sabia da condição da mulher em seu tempo, discriminada e com formação precária, como também sabia da importância do seu ato ao tornar pública a obra. Sua preocupação voltava-se para o desenvolvimento da produção literária feminina, como atesta seu pedido aos leitores de não abandono, ao que no mínimo, era uma tentativa de ingresso no universo das letras, sem tradição de produção no Brasil.

Todavia é neste quadro dissimulado pelos sentimentos autorais, jogando com as palavras e sentimentos, que a escrita feminina vai se tornando visível e buscando reconhecimento na sociedade brasileira em formação. Assim, para Reis (2004)

Não a desprezeis, antes amparai-a nos seus incertos e titubeantes passos para assim dar alento a autora de seus dias, que com essa proteção cultive mais o seu engenho (...) ou quando menos, sirva de bom acolhimento de incentivo para outras, que com imaginação mais brilhante, com educação mais acurada, com instrução mais vasta e liberal, tenham mais timidez do que nós (REIS, 2004, p. 14).

Podemos notar que o recurso constante a fórmulas de humildade traz ocultada na voz feminina a consciência da falta de condições para a mulher poder escrever, na época, da carência de educação, de instrução e de leitura para se tornar uma escritora.

Deste jogo discursivo ambíguo, de forma honesta/dissimulada, num prefácio cheio de desculpas e de humildade, Oliveira (2008) comenta que Maria Firmina dos Reis registra em sua escrita a intenção de uma melhor educação e de mais incentivo para a escrita ficcional feminina no Brasil.

Schmidt (1999) elucida que em obras resgatadas de escritoras do passado, mesmo com dificuldade em instituir sua autoria, questionam e discutem aspectos relacionados a personagens femininas, provocando deslocamentos semânticos significativos do campo convencional e tradicional sob a ótica masculina. A representação das mulheres brancas em *Úrsula* é uma visão crítica do papel delas na sociedade patriarcal no século XIX. Mendonça (1999) expõe que enquanto o poder patriarcal se impunha sem contestações, essa nova perspectiva quanto à posição da mulher, considerada inferior, se instaurava imperceptivelmente livre de questionamento. Ainda de acordo com a autora, uma das características do Romantismo era a preparação de uma nova perspectiva de mudanças sociais, econômicas, que iriam influenciar as ideologias da época. E foi nesse período, século XIX, que Maria Firmina dos Reis rompe com a ideologia da época e promove uma mudança de posturas, ou seja, surge uma nova relação identitária.

Reis (2004) mostra a personagem como a típica heroína romântica: tão caridosa; bela; olhos negros, formosos e melancólicos; tímida, ingênua e singela em todas as ações. A personagem é apresentada como sendo uma donzela frágil e desamparada é disputada pelo bom moço, Tancredo, e o vilão, seu tio Fernando P. De acordo com Mendes (2006), na tentativa de estar em sincronia com os padrões literários da época, Reis reproduz alguns estereótipos femininos que atenda a perspectiva masculina.

Mendonça (1999) declara que as personagens femininas desestabilizaram a ordem patriarcal, fazendo, sob o ponto de vista imaginário, outras escolhas. Reis (2004) narra que a casa de Luísa B. e de *Úrsula* era diferente dos padrões da época, em que não havia um homem para assumir o comando: eram as duas e os escravos. Além disso, a casa era simples e modesta, porém agradável (ROCHA & RANGEL, 2014).

Em *Úrsula*, o enredo abarca em sua estrutura a consciência da mulher acerca do feminino, pois as imposições culturais provindas de um sistema cultural em que o homem assume posição superior à mulher, “dentro da sociedade, aparecem desveladas pelo personagem Tancredo, pela caracterização das personagens femininas: mãe de Tancredo,

Adelaide, Luísa B e Preta Susana, e pelas digressões da narradora” (NASCIMENTO, 2009, p. 56).

As mulheres, em *Úrsula*, são símbolos de resistência à moral patriarcal porque não há entrega ou consentimento, a paralisação feminina se dá pelas forças culturais do patriarcado e não por sua vontade. Consequentemente com essa simbolização, podemos compreender a real resistência e a submissão que, ironicamente, metaforiza o seu oposto que é a liberdade extrema, como pode-se compreender na análise a seguir:

A caracterização gótica do personagem Fernando P, que se constrói no plano narrativo como a encarnação maldosa da autoridade, corrobora com a crítica sobre a situação da mulher, na cultura colonial. Fernando, o tio da personagem principal do romance e o seu antagonista por excelência, representa toda a opressão resultante do abuso do poder, o lado sombrio e perverso dos comendadores da época, suas práticas opressivas são determinantes para a obediência, calcada no engendramento do medo pela prática da violência (NASCIMENTO, 2009, p. 57).

Não há na estrutura do romance, meramente, um jogo maniqueísta, onde homens e mulheres disputam o poder, sendo que as mulheres são boazinhas e os homens maus, há o desenvolvimento literário de condições culturais a que eram submetidos homens e mulheres durante o século XIX e, por conseguinte, ao nos remetermos a Nascimento (2009) sobre tais condições:

[...] os relacionamentos entre homens e mulheres na narrativa se dão de forma em que os papéis sociais são bem definidos no que tange ao plano sociológico em que nota-se a representação dos personagens em retrato da sociedade na qual estão inseridos e as relações de poder estabelecidas entre todos eles. Assim, Maria Firmino denunciou a opressão na qual se fundavam as relações de gêneros deixando e até provavelmente levando a conceber como a sociedade era na época da escrita do romance (NASCIMENTO, 2009, p. 58).

Ainda no plano sociológico, as personagens, em uma caracterização moral, surge no romance numa manifestação da resistência da narradora às imposições a que as mulheres eram submetidas no campo do modelo senhoril, patriarcal e escravocrata. Nessa perspectiva de mandonismo, o romance abrange um universo indo desde o amor romântico da personagem principal e o mocinho Tancredo bem como relata a decadente estrutura familiar dos pais de Tancredo que perpassa pela traição por parte do pai dele, até o relacionamento desumano do senhor dos escravos com a escrava Preta Susana.

A partir dessas tensões no enredo de *Úrsula*, podemos compreender um exemplo de que o olhar crítico feminino já vinha amadurecendo e de certa forma, se consolidando na ficção brasileira de autoria feminina desde o século XIX.

As personagens femininas presentes no romance *Úrsula* representam a resistência à submissão, e a voz da narradora formula a crítica aos mandos e desmandos de fazendeiros e comendadores representados, principalmente pelo personagem Fernando P. A perspectiva do olhar feminino se manifesta como o refletir sobre a diferença entre homens e mulheres e, como o representar das tensões geradas por essa diferença que se construiu por meio da ideologia cultural proposta e imposta pelo pensamento dominante dos homens. Porém, o pensamento dominante falocêntrico não é reiterado no romance, mas sim, questionado reflexivamente, indo do privado para o público.

Ao considerar o momento literário em que Maria Firmino escreveu esse romance e as suas denúncias das condições das mulheres tanto na vida intelectual e à formulação de ideias acerca da sociedade, Nascimento (2009) descreve que a referida autora estaria em nível superior às autoras do século XX e XXI, pois

[...] mesmo presa a amarras que limitavam a prática literária feminina e que impediam a mulher de pronunciar sua própria opinião sobre qualquer assunto que ultrapassasse os limites domésticos, Maria Firmina dos Reis criticou, resistiu, e criou, através da prática literária, uma visão individual que ultrapassou as limitações da sociedade e do tempo em que viveu, pelo aspecto de denúncia manifesto no romance *Úrsula* (NASCIMENTO, 2009, p. 59).

A autora tira do romance aquelas questões centrais de fantasias do amor romântico, “ela faz com que a jovem, mesmo não alcançando no final da trama o sonhado “felizes para sempre” ao lado de seu príncipe, não esteja num mundo de fantasias de uma esfera amorosa: de um mundo impossível pelos limites sociais” (PINHEIRO, 2016).

Maria Firmina dos Reis soube criticar, resistir, como também criar, através da prática literária, uma visão única que ultrapassou as limitações da sociedade e da época em que viveu, por via da denúncia manifestada em *Úrsula*:

As digressões da narradora e a fala do personagem Tancredo, mesmo as vozes das personagens femininas e suas caracterizações criticam as imposições dos personagens que representam os comendadores e fazendeiros da época. Estes, antagonistas do romance *Úrsula*, por imporem sua moralidade às demais personagens, moralidade, aliás, calcada na hipocrisia e em interesses puramente econômicos e sexuais. Expressões da manutenção do poder do homem, em um espaço romanesco que absorve a situação de homens e mulheres daquela época, condicionados por uma moralidade rígida, onde a voz feminina supera o emudecimento, tanto na condição de

produtora de texto literário, como de personagem de ficção. (NASCIMENTO, 2009, p. 74).

Assim, a partir de seu modo de olhar e escrever, Maria Firmina dos Reis soube contribuir com maestria para a literatura brasileira e também maranhense. De acordo com Pinheiro (2016), a autora colaborou ‘impecavelmente’ com o resgate das minorias através de marcas dos discursos de literatura afrodescendente e femininos. Além disso, a autora acrescentou importantes elementos discursivos de recuperação da memória afro, inserindo vozes e abrindo um ciclo na ficção brasileira de autoria feminina.

Para as mulheres de Reis em *Úrsula* não há apenas a intenção de representar os papéis sociais de filha, esposa, mãe e escrava. Podemos perceber que isso não passa de uma moldura para cercar o que realmente essas mulheres queriam dizer sobre si. As mulheres do século XIX não eram fantoches, elas eram donas de sentimentos, emoções, vontades e desejos que precisavam sair da escuridão e da genealogia masculina. De acordo com Duarte (2004), podemos dizer que:

Assim, entre a positividade e a ingênua bondade do jovem afro-brasileiro e a negatividade representada pela decadência do velho africano, Maria Firmina dos Reis abre espaço para o discurso de Mãe Susana, elo vivo com a memória ancestral e com a consciência da subordinação. Espécie de *alter ego* da romancista (DUARTE, 2004, p. 278).

Maria Firmina, através de mulheres como Mãe Susana, cria uma voz no feminino que valoriza a tradição sob o ponto de vista da mulher. Pinheiro (2016) relata que Reis descobriu uma história etnocêntrica e masculina, bem como suas ramificações afrodescendentes.

Apesar das qualidades literárias do romance e da autora, *Úrsula* não obteve impacto nacional em sua época de publicização, pois as características de resgate e denúncia abolicionista bem como relatos de violência dos “senhores” contra os escravos e, conseqüentemente, demandava um lugar para o negro escravizado ou alforriado como participante da então identidade cultural brasileira estavam presentes no romance.

A pesquisadora Zahidé Muzart (2000) reitera que o romance *Úrsula* (1859) não teve maior repercussão “por ter sido editado na periferia, longe da Corte, e por ser de uma mulher e negra” (p. 266). Acrescenta-se que as ideias abolicionistas, as denúncias sobre a violência da escravidão no Maranhão do século XIX e a exigência de um lugar para o negro alforriado, na sociedade brasileira escravocrata, polemizam com o discurso colonial que, conforme salienta

Frantz Fanon (1983 *apud* DUARTE, 2008, p. 02), trabalha pelo apagamento de toda história, cultura e civilização existentes para aquém ou além dos limites da sociedade branca dominante.

Duarte (2004, p. 280) reitera que a referida obra “polemiza com a tese segundo a qual, na literatura brasileira, nos falta um ‘romance negro’”, subentendendo que a autora, Maria Firmina, ao abordar a temática escravidão segundo o ponto de vista do próprio escravo vem desconstruir, no contexto do patriarcalismo brasileiro, o mito ‘hipócrito’ do bom senhor que “alimenta e protege” em troca de servidão e obediência. Muzart (2000) afirma que:

[...] é na quarta narrativa, a da velha africana Mãe Susana, onde encontraremos a diferença desse romance **abolicionista**, comparado com outros da mesma época. (...) a trama traz, como personagens importantes, dois escravos que vão dar a nota diferente ao romance, pois, pela primeira vez o **escravo negro tem voz** e, pela memória, vai trazendo para o leitor uma África outra, um país de liberdade (MUZART, 2000, grifo do autor).

Ao proeminar a quarta edição de *Úrsula* publicada em 2004, Duarte (2004) reitera a assertiva de Muzart (2004) afirmando:

Texto fundador, *Úrsula* polemiza com a tese segundo a qual nos falta um ‘romance negro’, pois apesar de centrado nas vicissitudes da heroína branca, pela primeira vez em nossa literatura, tem-se uma **narrativa da escravidão** conduzida por ponto de vista interno e por uma perspectiva afrodescendente. Assim, o romance da escritora maranhense vem fazer companhia às Trovas burlescas de Luiz Gama, também de 1859, no momento inaugural em que os remanescentes de escravos querem tomar com as mãos o sonho de, através da literatura, construir um país sem opressão (DUARTE, 2004, p. 280, grifo do autor).

Esse ideal abolicionista, literário, político e afrodescendente de Maria Firmina de idealizar uma nação livre de opressão, com o auxílio da literatura, encontrou e ainda encontra resistência no desejo da elite brasileira de “ser uma cópia esmaecida da sociedade europeia” (SANTOS, 2016, p. 189). Ainda sobre essa resistência, Santos (2016) reitera que

Essa resistência à literatura escrita por negros e/ou afrodescendentes manifesta-se nos primórdios do Romantismo, quando a crítica canônica nega ao mulato Teixeira e Souza, de origem humilde carpinteiro, a primazia de ser o primeiro escritor do Romantismo, com o romance *O filho do pescador* publicado em 1843. Assim, o privilégio de ser o introdutor do gênero romance, no Brasil, coube ao médico, político e professor, Joaquim Manuel de Macedo, autor de *A moreninha* (1844). Dessa perspectiva, a cor da pele e a condição social de Teixeira de Souza e de Maria Firmina impediram que eles ocupassem o lugar de primeiros romancistas brasileiros, porque o Romantismo assumiu os valores estéticos europeus para construir a identidade literária do Brasil (SANTOS, 2016, p. 189).

Com tal relato, podemos notar que para os detentores do ‘poder’ literário, a cor da pele e a condição do escritor podiam ser usadas para ascendê-lo ou deixá-lo à margem, o que, infelizmente, ocorre e se observa ainda na atualidade, ou seja, em pleno século XXI. Ainda assim, para alguns críticos, *Úrsula* não é apenas o primeiro romance abolucionista brasileiro – apesar de não ser admitido por grande parte de historiadores de literatura – mas é também o primeiro romance de literatura afrobrasileira tematizando seus principais assuntos a partir de uma perspectiva interna e comprometida politicamente.

Úrsula (1859) reivindica direitos políticos, sociais e econômicos para os escravos e/ou alforriados. Mas lamentavelmente, ainda após a abolição da escravatura, os negros escravizados foram descartados se tornando ao mesmo tempo vítimas de exclusão social, preconceito, exploração e violência. Os afrodescendentes seguem sendo marginalizados socialmente pelo dito “racismo cordial brasileiro”. De acordo com Souza (2002)

O massacre de índios, a exploração dos negros e afins, sempre jogados para baixo do tapete e legitimados pelo conceito de democracia racial reinante no imaginário do brasileiro, produto de um discurso fundador, localizado a partir do discurso da História científica brasileira: o de Gilberto Freire (SOUZA, 2002, p. 37).

Para Santos (2016), na prosa de Maria Firmina comparecem não apenas as propostas teóricas da literatura romântica, “mas também o desejo de elaborar uma literatura afrobrasileira em consonância com a contribuição dada pelo negro ao Brasil”. O ‘esquecimento’ de sua obra por mais de cerca de cem anos denota o preconceito da crítica canônica em denominar uma mulher que fora marginalizada como autora do primeiro romance de autoria feminina.

Maria Firmina recebe, agora, o respeito da historiografia literária canônica e de todo povo brasileiro – em particular dos afrodescendentes – pela vigorosa obra que desmascara os estereótipos do bom senhor e do escravo contente, porque as vozes africanas quase silenciadas pela escravidão emergem falando de si mesmas, desconstruindo o discurso hegemônico de que os africanos e afrodescendentes não podem escrever e nem falar. Consiste, pois, o romance de Maria Firmina dos Reis em um espaço de resistência cultural, ao mesmo tempo em que reivindica uma identidade social, política e literária para as mulheres e homens africanos e/ou afrodescendentes, na literatura e na sociedade brasileira escravocrata do século XIX (SANTOS, 2016, p. 205).

Deve-se lembrar, alicerçado no texto de Oliveira (2008, p. 27), que ao se averiguar um texto de autoria feminina, em especial do século XIX, não se pode analisá-lo “somente como um texto que se dá em relação ao texto masculino, senão o que está por trás de seu

discurso”, posto que a escrita de autoria feminina oitocentista se mostra, comumente, nas entrelinhas/inferências.

Para que se entenda o texto ficcional feminino, segundo Oliveira (2008), há que se deter em sua particularidade, em sua existência, independentemente de outros textos, de outros discursos, já que, segundo Santos (1991),

Não há esse outro texto a que se possa atribuir o regime de estabilidade formal, definitivo como tendência, certo percurso, a favorecer a leitura daquele que é tido por singular, diferenciativo, marginal (SANTOS, 1991, p. 51).

Pode-se notar que é, na construção própria da forma, no seu conflito com outras estruturas e forças já presentes, que se dá o texto de autoria feminina. Mas as mulheres escritoras, embora tivessem consciência de sua situação naquele cenário literário, dificilmente auferiam uma autodefinição, visto que “à elas eram negadas a autonomia e a subjetividade, necessidades exigidas pelo modelo de criação literária vigente no século XIX” (OLIVEIRA, 2008, p. 27).

Percebe-se que os escritos de mulher, para obterem um status literário, tinham de se adequar ao cânone firmado por preceitos masculinos alicerçados no modelo literário clássico europeu e fundamentado no rigor normativo dos clássicos universais, predominantemente masculinos e que, de modo velado, é nesse lugar que a autoria feminina emerge e aos poucos começa a se constituir por meio de tons confessionais, nos quais as personagens femininas sugerem uma insatisfação com a sua situação de dependência em relação ao sistema em vigor da época.

3 A VIÚVA SIMÕES: ANTÍTESE ENTRE O SER/PARECER

Júlia Valentina da Silveira Lopes nasceu no Rio de Janeiro em 24 de setembro de 1862, na Rua do Lavradio, esquina da Rua Relação. Seu pai, Valentino José da Silveira Lopes,

era médico e pedagogo nascido em Portugal; recebeu no Brasil o título de Visconde S. Valentim. Sua mãe, Antônia Adelina do Amaral Pereira, era concertista diplomada com tripla habilitação em piano, canto e composição pelo Conservatório de Lisboa. Júlia Lopes vem de uma família abastada e apreciadora das atividades artísticas e lúdicas.

Antes de virem para o Brasil, os pais de Júlia Lopes exerceram atividades pedagógicas em Portugal. Ao chegarem no Brasil continuaram com atividades da docência. A família residiu primeiramente em Macaé, no litoral fluminense, e depois se mudaram para Nova Friburgo, local em que Júlia passou sua infância.

Certo tempo depois se mudaram e viveram em Campinas, no interior de São Paulo. Nesse período vivendo no interior paulista, Júlia Lopes acompanhou sua família em viagens pela Europa, onde teve oportunidade de conhecer a Inglaterra, a França, a Suíça, a Itália, a Espanha e a terra natal de seus pais, Portugal. Diferentemente da maioria das mulheres da época que eram instruídas por preceptoras ou em colégios particulares, locais esses onde recebiam uma formação escolar modelar e patriarcal, Júlia Lopes já desde cedo começou a se interessar pela literatura.

Baseado nesse contexto histórico, é pertinente destacar que Júlia Lopes de Almeida tenha iniciado na imprensa por estímulo do próprio pai, que ela tinha receio que pudesse castigá-la pelo possível crime de criar e escrever versos. Foi então que em 1881, com um artigo sobre Gemma Cuniberti, atriz italiana de peças infantis que se apresentava no Brasil, publicado na gazeta de Campinas, iniciou nas letras. Logo após sua estreia, foi convidada a escrever para outros periódicos, como por exemplo, *A Semana*, sendo esse momento que conheceu o poeta Filinto de Almeida, seu futuro marido.

Ao começar a aparecer no campo das letras e nos periódicos, despertou também o interesse de críticos e na revista *A mensageira*, datada de 15 de junho de 1899, a escritora portuguesa Guiomar Torrezão declarou que Júlia Lopes de Almeida era, seguramente, “a primeira escritora brasileira” e ainda a caracterizou como sendo uma mulher modesta, discreta, singela e sem o mínimo indício de pedantismo.

As críticas positivas não pararam, tanto que, Peggy Sharpe (1999), no prefácio da reedição de *A Viúva Simões* de 1999, faz alusão ao quanto Octávio Mendes ficou impressionado com Júlia Lopes no momento em que a conheceu no interior paulista, se referindo a sua postura, presença e educação ao se diferenciarem distintamente de suas contemporâneas:

Pois bem. Foi mais ou menos nesse meio que conheci Júlia Lopes; e mais uma vez confesso que chamou-me a atenção aquela moça que sempre respondia com um sorriso a todos que a cumprimentavam, ao passo que as outras, ou não respondiam, ou faziam-no com um simples inclinar de cabeça, severo, patriarcal; que sabia conversar tão bem com um homem sobre artes ou literatura como, sobre costura e bordado, com uma mulher; que distinguia-se, enfim, tanto de suas companheiras pelos modos gentis e delicados, pela educação e modéstia, que forçoso era admirá-la (SHARPE, 1999, p. 15).

Essa facilidade de poder “livremente” trafegar entre o espaço dito masculino e o feminino, assim como observado por Peggy Sharpe (1999), não fora algo que aconteceu aleatoriamente, visto que a família de Júlia Lopes e a educação diferenciada que recebera era uma qualidade significativa de seus parentes, haja visto que todos eram envolvidos com literatura, música e com as artes, possibilitando assim que Júlia Lopes percorresse por vários caminhos distintos do que a sociedade lhes podiam “delegar”.

Júlia Lopes vivenciou muitas culturas ao longo de sua vida, culturas de outros países que visitara com sua família e assim lhe propiciando e até certo ponto facilitando o ingresso no mundo das artes e, sobretudo, no campo literário. E foi nesse mundo que Júlia Lopes conheceu seu esposo, vindo a se casar no dia 28 de novembro de 1887 com o poeta naturalizado brasileiro, Filinto de Almeida, com quem viveu por cerca de 30 anos, até 30 de maio de 1934, data de falecimento da escritora.

Além de escrever para diversos periódicos e revistas do Rio de Janeiro, São Paulo e Campinas, Júlia Lopes também foi autora de contos, novelas, peças teatrais, literatura dirigida para as noivas, donas e donzelas. Mas não só de escritas para mulheres e adultas Júlia Lopes se dedicava. Ela também se dedicou a escrever para o público infantil, tendo como parceira sua irmã mais velha, Adelina Lopes de Vieira.

As duas juntas escreveram a coletânea *Contos Infantis* (1886), que foi composto de sessenta narrativas destinadas à instrução da infância, sendo trinta e três em verso (de autoria de Adelina) e vinte e sete em prosa (de sua autoria). Essa parceria com sua irmã ao produzir os contos infantis lhes presentearam quando o trabalho em conjunto foi adotado para uso em escolas públicas primárias do Rio de Janeiro por décadas, sendo aprovada pela Instrução pública da Capital Federal e de outros Estados da República Brasileira, tendo três edições rapidamente esgotadas, cada uma com cinco mil exemplares: duas feitas em Lisboa e outra no Rio de Janeiro.

Júlia Lopes teve diversos textos veiculados à periódicos produzidos e distribuídos por mulheres, como por exemplo o *Jornal de Senhoras*. Escritora proffícu, não se contentava com suas crônicas publicadas na imprensa. Ela também passou a escrever romances, escritas

essas que não apenas tratava sobre o seu particular, mas também o social, fazendo críticas à situação das mulheres, tais como: *A família Medeiros*, que tratava sobre os costumes paulistanos; *Correio da Roça*, narrativa epistolar; e contos como *Reflexões de um marido*, onde discutia a condição feminina (OLIVEIRA, 2008).

Júlia, como descreve Schumacher (2000), era uma crítica da sociedade do seu tempo, condenava a supremacia masculina, a negação do direito ao voto às mulheres, a exploração no trabalho, a escravidão dos negros e as violências sexuais contra a mulher.

A escritora assumiu, em sua vida particular e em toda sua obra, a ideia precípua de que a mulher deve ser instruída para poder desempenhar sua função social, em especial no que se refere à educação dos filhos. De acordo com Oliveira (2008, p. 92), sua escrita “reflete a luta constante contra a ideia de que uma mulher reclusa e ociosa, voltada somente para os afazeres domésticos, seria apenas uma sobra do sujeito que poderia e deveria realmente ser”.

Não somente era conhecida no contexto literário como uma escritora amena, didática e subserviente aos valores patriarcais da época, ela também não foi suficientemente compreendida, pois, em seu discurso, pode-se encontrar provas do quanto ela via os prejuízos causados às mulheres pela educação limitada dada às mulheres oitocentistas. Para exemplificar isso, em seu artigo para a revista *A mensageira* (1899), exaltava os ideais feministas, valendo-se de um tom irônico para descrever a imagem imposta à mulher. Nesse contexto Almeida (1899) afirma que:

Dizem que somos débeis (e chegam a convencer-nos) porque somos franzinas, ou porque somos pálidas, ou porque somos tristes! Não se lembram de que tudo isso é efeito de educação mal feita – contra a qual devemos reagir a bem de nossos filhos -, passada no interior da casa, sem exercício, sem convivência, sem jogos, sem despreocupações de preconceitos, sem estudo bem ordenado, sem viagens, sem variedade, sem alegria enfim! (ALMEIDA, 1899, p. 213).

Sua luta pela instrução feminina estava ligada ao conhecimento prático, ao engajamento da mulher num universo produtivo e formador da nacionalidade brasileira, próximas às questões que mobilizaram a sociedade na transição do séculos XIX e XX, como o acesso das mulheres à escola e à profissionalização, aspectos que foram abordados em seus romances como em *Memórias de Marta* (1889), *A falência* (1901), *A Intrusa* (1908) e *Correio da Roça* (1913). Por essas razões, ela, de acordo com Oliveira (2008, p. 93), “faz parte de uma reduzida elite de mulheres brasileiras que tentaram, através da educação, valorizar o papel da mulher”.

A escritora, ao interagir com o seu contexto histórico e social e ao conhecer sobre o percurso da mulher na luta pelos seus direitos e o processo de construção ideológica que rompia com a perspectiva de subordinação e inferioridade da mulher, ela procurou questionar, a partir da construção de suas personagens, a condição feminina de sua época. Para Oliveira (2008):

O caminho percorrido por ela não é individual, mas pareceu sinalizar um novo percurso a ser trilhado por outras mulheres na busca de um lugar onde, juntamente com os homens, pudessem usufruir uma melhor equidade entre os sexos. Nesse caminho, Júlia Lopes de Almeida tem seu reconhecimento literário no fim do século XIX e início do século XX na chamada *Belle Époque* carioca (OLIVEIRA, 2008, p. 94).

Infelizmente, mesmo após reconhecimento literário e participando de reuniões para a fundação da Academia Brasileira de Letras, Júlia Lopes não ocupou uma cadeira na Academia, por ser mulher. Porém, Telles (1987, p.440) relata que seu marido, Filinto de Almeida, foi eleito membro e, até hoje, pelos cantos dos saguões, comenta-se que sua eleição foi uma homenagem à ela.

Apesar de toda sua trajetória e seu reconhecimento por parte do público leitor, especialmente o público feminino, ela, bem como outras escritoras, não ficou livre de sofrer do preconceito vindo do sexo masculino. Brito Broca (1963) afirma que “[...] quando Júlia Lopes de Almeida entrou a escrever nos jornais por volta de 1885, encontrou ainda forte barreira de preconceito contra as mulheres escritoras...” (1963, p. 240), uma vez que escrever e publicar tinham diferentes significados. Assim, como relata Moreira (2003), para o homem o ato de escrever era visto como rebeldia que expunha a escritora ao ridículo, à “mofa, e a dessexualizava” (p.60). Caso fosse casada, Moreira (2003) afirma que a mulher expunha o marido a situações constrangedoras, e se tivesse filhos era tida como negligente na incansável missão de mãe.

A aceitação de Júlia Lopes pelos críticos da época é muito visível, a colocando entre os maiores escritores de seu tempo, como afirma o crítico José Veríssimo: “com seu novo livro *A Falência* a senhora D. Júlia Lopes de Almeida toma decididamente seu lugar (...) entre nossos romancistas” (VERÍSSIMO, 1910, p.141). É o crítico ainda quem a equipará a Taunay, Aluísio de Azevedo, Machado de Assis e acima de Coelho Neto:

Depois da morte de Taunay, Machado de Assis e de Aluísio de Azevedo, o romance no Brasil conta apenas com dois autores de obra considerável e de nomeada nacional

– D. Júlia Lopes de Almeida e o Sr. Coelho Neto, eu, como romancista, lhe (sic) prefiro de muito D. Júlia Lopes (VERÍSSIMO, 1936, p.15).

Não só Veríssimo, mas também Affonso Celso, em um texto para a Revista da Academia Brasileira de Letras que a reconhece e dá a devida importância de Júlia Lopes de Almeida para a literatura da época, quando afirma que ela:

[...] foi mestra na acepção mais elevada da palavra, o que quer dizer propiciadora de nobres ensinamentos, modelo de raras virtudes, irradiadora de salutar influência. Mestra de língua e mestra de vida, quer pela excelência de sua produção literária, quer pela pureza sem jaça de sua existência (CELSE, 1935, p. 259).

A afirmação de Affonso Celso (1935) nos remete a pensar sobre o papel social da mulher como mãe, quando relata das virtudes e ensinamentos e existência de Júlia Lopes, encontrar um jogo textual, uma estratégia de avanço e recuo, nas obras almeidianas ao tratar da maternidade, que está alicerçado no padrão positivista-burguês, a construção dos tipos femininos ideais, ou seja, em outras palavras, as “mulheres-mãe” que deveriam ter a maternidade acima de qualquer outro objetivo (OLIVEIRA, 2008). E é nesse contexto, na capacidade de conciliar o papel maternal, de esposa/mulher e também de escritora, que fez com que a autora também fosse admirada e respeitada por muitos, assim como podemos observar quando Celso (1935) relata que

D. Júlia foi a realizadora admirável desse tipo de mulher intelectual na qual a relevância do espírito não prejudica as qualidades primaciais do coração, provando não existir antagonismo nenhum entre a honestidade de uma vida de esposa e de mãe de família e o livre exercício da inteligência e do talento (CELSE, 1935, 159).

Ao nos remetermos ao texto de Oliveira (2008), ele relata que na obra *Prosa de Ficção: de 1870 a 1920* (1957), a crítica Lúcia Miguel Pereira, mesmo inserindo os textos de Júlia Lopes de Almeida no período denominado por Agripino Grieco como o “sorriso da sociedade”, que seria uma literatura menor, voltada para “epopéias domésticas que formam a nossa bibliothèque Rose” (GRIECO, 1947, p. 134), faz uma das poucas alusões, em sua obra, a nome de mulher na literatura. A estudiosa reitera que:

Júlia Lopes de Almeida, na verdade, é a maior figura entre as mulheres escritoras de sua época, não só pela extensão de sua obra, pela continuidade do esforço, pela longa vida literária de mais de quarenta anos, como pelo êxito que conseguiu com os

críticos e com o público; todos os seus livros foram elogiados e reeditados, vários traduzidos (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p. 270).

Recorremos, também, às palavras do renomado crítico, Wilson Martins, em sua obra *História da inteligência brasileira* (1978), para exemplificar a importância de Júlia Lopes de Almeida no contexto literário, na qual reconhece a escritora como “[...] o ponto mais alto do nosso romance realista e, apesar da língua lusitanizante, não perderia no confronto com Aluísio de Azevedo (vítima do mesmo mal)” (MARTINS, 1978, p. 12).

É importante também destacar que Júlia Lopes encarnou o ideal de mulher inteligente e de sucesso. Em dezembro de 1922, a convite de Bertha Lutz, participou da Comissão de Relações Internacionais e Paz do I Congresso Internacional Feminista promovida pela Federação Brasileira pelo Progresso Feminino. Em julho de 1931, quando a Federação promoveu o II Congresso Internacional Feminista, na cidade do Rio de Janeiro, e as mulheres se organizavam para obter o direito de voto, o discurso de abertura coube a Júlia Lopes de Almeida, considerada a mulher de maior prestígio no meio cultural, em todo o país. A partir desses congressos e da organização das mulheres pela luta ao direito de votar, pode dizer que para a escritora, tal circunstância foi muito significativo, culminando, em 1934, na concretização do direito ao voto para mulheres, que coincidentemente foi o ano da morte de Júlia Lopes.

À época de suas obras, momento que remete às escolas realista/romântica, as narrativas dos romances e dos contos de Júlia Lopes trabalhavam com os jogos simulativos e dissimulativos. Em algumas obras, as cenas são descritas com características realistas, sendo produzidas por um jogo psicológico que se situava entre a emoção e a razão.

Esses perfis românticos criados pelas personagens por Júlia Lopes nos remete, em sua composição, a complexidade romântica de Ema Bovary, na obra *Madame Bovary* (1857), e Luiza do romance português *O Primo Basílio* (1878), respectivamente de G. Flaubert e Eça de Queiroz. Essas características românticas protagonizavam obras realistas, ao mesmo tempo em que se dava o inverso, ou seja, personagens com traços realistas interpretando obras românticas, como relata Oliveira (2008).

Acreditamos que, em um estudo que busca a análise da personagem e sua composição na obra ficcional, se deve lembrar que a personagem é um elemento estrutural e que a sua importância se afirma não só enquanto entidade funcionalmente indispensável para a concretização do processo narrativo, mas, também, “como suporte da ação que normalmente é, sobretudo, como lugar preferencial de afirmação ideológica” (REIS, 1987, p. 309).

Com isso, podemos entender que, ao realçar a personagem literária, não devemos compreendê-la como uma pessoa real, mas como um fenômeno puramente verbal. Contudo, precisa-se lembrar que, as personagens, embora não reais, possuem atributos verossímeis, assim não sendo neutras de valores e significações.

Em nosso *corpus* de análise, *A Viúva Simões (1897)*, duas mulheres vivem situações que envolvem laços de família (mãe e filha) que protagonizam relações afetivas tensas e vêm-se comprometidas em um conflito pessoal; em situação complexa, principalmente, no que tange às relações de foro íntimo do núcleo familiar. As ações destas personagens são observadas e penalizadas por meio das relações de poder que regulamentam os princípios sociais. Elas (mãe e filha), entretanto, são personagens cuja existência se manifesta a partir do discurso.

No momento em que se passa a história da obra, na segunda metade do século XIX, época de grande impacto das transformações da situação histórica ocorridas na sociedade brasileira, a maneira de se ver o mundo e de expô-lo através do discurso ficcional, reinventa questões da cultura urbana na sociedade brasileira em transformação.

As personagens são mulheres que habitam o mesmo universo imaginoso, que neste caso, o romance realista, dado que os pensamentos, sentimentos e ações eram oferecidos sem retenção pela voz do narrador, trazendo questões sobre o modo como a arte representava e criava a existência e a extinção da vida.

A Viúva Simões (1897) foi considerada por muitos teóricos e conhecedores da literatura brasileira como um dos grandes romances realistas da nossa literatura. Apresentou a estória de uma paixão, de mãe e filha, pelo mesmo homem, Luciano, causando forte impacto no público leitor na época de sua publicação dado o enredo empregado pela escritora.

O ambiente descrito na obra remete ao da sociedade burguesa carioca da segunda metade do século XIX, com enredo que se passava no ambiente privado (doméstico) da protagonista, a viúva do comendador Simões, que era negociante e filho de mãe alemã com um comerciante brasileiro. Desse relacionamento, nasceu Sara, que no desenrolar do enredo se demonstra como admiradora de seu pai, além de ser muito parecida com o patriarca. A família viveu em uma casa em Santa Teresa, considerado um bairro da burguesia carioca emergente na virada do século XIX. O local onde moravam tinha um pomar com visão para o casario da Glória e do Catete.

Para compreendermos melhor, de um modo geral, a estória se passa: ainda moça, a viúva Simões namorou Luciano Dias, que por sinal foi por quem se apaixonou; mas sem explicação Luciano deixou o Rio de Janeiro e se mudou para a Europa, e conseqüentemente,

perdeu contato com sua namorada, que, claro, ficou magoada e se decidiu então casar-se com o Comendador Simões, que era um homem íntegro, sério, respeitado por todos e com quem poderia ter um futuro próspero. Contudo, após certo tempo, aproximadamente 19 anos depois de separar de seu antigo namorado, Ernestina, a viúva, reencontra Luciano, num momento de luto, pois ficara viúva prematuramente a menos de um ano do momento do reencontro. Luciano ao retornar e recém-chegado da Europa ficou sabendo sobre a viuvez de sua antiga namorada e, pensa ser uma possível oportunidade de se relacionar com a viúva, mulher já madura e rica. Porém, a filha de Ernestina e do Comendador Simões já estava moça, e Luciano acaba se apaixonando por ela. Esse reencontro faz com que a mãe, que se confronta com seus sentimentos e os da filha, percebe que também está apaixonada por Luciano. De certo modo, em sua idade mais madura, os amores, paixões e sentimentos são mais fortes, e a filha, em plena juventude, poderia ter outras oportunidades. Com tais revelações dos sentimentos, a filha adoece acometida por uma forte febre. Apesar de muitos cuidados para tratar de Sara, nada pareceu dar certo, e a moça então ficará idiota. Com isso, tanto a mãe quanto a filha, ficam sozinhas no solar de Santa Tereza. E Luciano, por quem filha e mãe se apaixonam, repete sua atitude repentina e novamente, sem explicação, desaparece do Rio de Janeiro e volta à Europa.

A situação de viuvez, se levarmos em conta o aspecto social do fim do século XIX, é uma situação que a imagem da mulher viúva, de acordo com Oliveira (2008, p. 107) “estava presa a um moralismo herdado não somente da religião, mas enraizado nos valores do patriarcado, respaldada pelo senso comum que refletia a condição feminina na sociedade brasileira oitocentista”. Uma imagem que competia à viúva, continuar ser o modelo de mãe da família, honrar o nome da família e do esposo falecido, bem como dar continuidade aos cuidados dos bens deixados por ele, tendo que administrá-los. Não apenas ser o modelo de mãe era a imagem que refletia à viúva da época. Ela também, socialmente, deveria manter uma conduta ilibada, ou seja, seu comportamento fora dos padrões do estereótipo adequado poderia ser julgado, sendo compreendido como um desrespeito à memória do falecido, à família e claro, uma forma de transgressão dos modelos enraizados de comportamentos que era relegado às viúvas decentes e que obedeciam aos costumes que eram vigentes na sociedade de então.

Para exemplificar tal situação, a narrativa do romance *A Viúva Simões* inicia com a fala do narrador descrevendo tal situação vivida pela protagonista. De acordo com Almeida (1999)

[...] apesar de moça e de rica, a viúva Simões raras vezes saía; dedicava-se absolutamente à sua casa, um bonito chalet em Santa Teresa. Vivia sempre ali, inquirindo, analisando tudo num exame fixo, demorado, paciente, que exasperava os seus cinco criados: a Benedita, cozinheira preta, ex escrava da família; o Augusto, copeiro, francês, habituado a servir só gente de luxo; a lavadeira Ana, alemã, de rosto largo e olhos deslavados; o jardineiro João, português, homem já antigo no serviço, e uma mulatinha de quinze anos, cria de casa, a Simplícia, magra, baixa, com um focinho de fuinha e olhos pequenos, perspicazes e terríveis” (ALMEIDA, 1999, p. 35)

Podemos perceber que já no início, o narrador se utiliza da expressão “apesar de”, contrapondo a condição que vivia a viúva, mesmo sendo ela rica, praticamente não saía de casa, tendo uma vida de ociosidade, que é demonstrado com as palavras *inquirindo, analisando, fixo, demorado, paciente*. Ainda no início da narrativa, pode-se observar a etnicidade de quem convivia com ela, ou seja, demonstrando sua situação financeira e expondo de forma leve o perfil de seus criados e o perfil social pelo qual a sociedade brasileira passava à época.

O “apesar de” ainda nos faz analisar que a viúva não tinha liberdade social plena, ainda que sua situação financeira fosse elevada, visto que a liberdade se mantinha no espaço público, e como não tinha essa característica, pode-se dizer que esta era a situação das mulheres burguesas oitocentistas.

Essa situação do espaço público e privado faz parte da escrita almeidiana, na composição da narrativa. Essa vontade e anseio da viúva Simões dialogam com a volatilidade desses estalos internos e externos, fazendo com que se crie uma tensão ao longo do texto e um conflito com a razão e emoção:

Tinha de vez em quando as suas horas tristes, em que a inteligência se lhe revoltava contra a monotonia daqueles meses que se desfolhavam iguais em tudo, sempre iguais... O corpo cansado não reagia, e o pensamento nadava preguiçosamente em idéias vagas, coloridas pelo romantismo da idade em que as alegrias e entusiasmos da mocidade já não existem, e em que as friezas da velhice ainda não chegaram [...] (ALMEIDA, 1999, p. 36-37).

A tal “monotonia”, momentos de tristeza, melancolia, fazia com que a viúva desejasse algo que nem ela mesma compreendesse ou soubesse como definir. Havia internamente uma luta consigo que ia contra a quietude que vivia a ponto de não admitir a ideia de “enterrar a sua mocidade e a sua formosura longe dos gozos e dos triunfos mundanos” (ALMEIDA, 1999, p. 38). Essas abstrações da viúva são expressas pelo narrador

ao afirmar que “o que lhe parecia agora um sacrifício parecera-lhe horas antes uma delícia” (ALMEIDA, 1999, p. 38).

Esses aspectos, por meio da voz narrativa que consegue Júlia Lopes transpor para o enredo do romance, de um discurso que remete ao aspecto individual da personagem, demonstram, no decurso da memória, traçar o perfil da infância da viúva: “mal se lembrava da mãe, um vulto tênue que fugia à sua lembrança... ficara órfã cedo... do pai sim! Que bom velho! Que doce amigo fora ele sempre!” (ALMEIDA, 1999, p. 39). Conserva “lembranças antigas de pessoas, de palavras, de ideias ou de sonhos, fugidios, apagados ou mortos” (ALMEIDA, 1999, p. 39).

Oliveira (2008) considera que, numa atividade nem sempre habitual às mulheres do século XIX, pode-se e é importante notar na narrativa almeidiana, o vínculo entre a mulher e a leitura. A leitura, bem como o surgimento da personagem causadora da mudança comportamental e transgressora da personalidade da viúva, com a chegada de Luciano, acontece de forma sutil na trama, como podemos notar. Segundo Almeida (1999):

Os seus olhos percorriam superficialmente todo o jornal, quando de súbito estacaram num ponto. Por muito tempo não se despregaram de quatro linhas banais, lendo-as e relendo-as até que o jornal, levado por um dos seus gestos lânguidos, caiu aberto sobre os joelhos (ALMEIDA, 1999, p. 38).

Há uma estratégia de resistência na autoria de Júlia Lopes, visto que, em contraposição ao que de fato era “permitido” às mulheres oitocentistas lerem, obras voltadas para o público feminino e na maioria das vezes textos publicados por mulheres, o jornal que a viúva estava a ler no excerto acima era um periódico de grande circulação à época e que era voltado para o público masculino majoritariamente, *A Gazeta*.

Ainda em referência ao excerto supracitado, destaca-se que a protagonista, diferentemente de muitas das características típicas das mulheres de sua época, possui atitudes dissemelhantes que não se remete apenas na questão da leitura, pois a ação de ler já era observada e praticada pela burguesia feminina do momento da narrativa.

Tais atos de transgressão também se levam em conta pela “emancipação” feminina, isso porque a mulher, ainda enquanto solteira, era sujeitada às decisões e desejos paternas; por outro lado, quando casada, era relegada às vontades do marido, esse a quem carecia obediência; já em outra perspectiva, com *status* de viúva, dispunha de certa forma de uma maior liberdade, já que nesses casos não estava sob “tutela” da parte masculina, mesmo ainda

estando sujeita à ditas regras sociais e morais da burguesia oitocentista impregnada e vigentes à época.

Voltando a narrativa do texto almediano em referência à leitura, o fragmento descrito na cena com um estilo romântico, que fragiliza a protagonista no ato inquieto e fixo nas “quatro linhas banais”, apresentando “gesto lânguidos”, o narrador apresenta a protagonista abandonando a leitura e voltando-se para o estado, se assim podemos dizer, de contemplação, ações essas que são comumente encontradas e utilizadas na escola romântica:

Voltada para o sonho, ela continuou imóvel, com os membros lassos estendidos sob as roupagens longas e negras do seu ainda rigoroso luto de viuvez, e pôs-se a seguir com o olhar, que o pensamento erradio tornava ora abstrato, ora pensativo, uma barquinha de velas pandas que deslizava lá embaixo, isolada e pequenina, na solidão das águas. [...] E o pensamento, acordado de um letargo em que jazia sepultado havia longo tempo, corria agora mais doce e velozmente do que o barco de velas lá embaixo, na solidão das águas. [...] A viúva deixava-se, preguiçosamente, no mesmo lugar, a idéia longe, a carne afagada pela doçura inigualável do inverno fluminense e os olhos errando pelo que a natureza pode ter de mais idealmente formoso! O pensamento ia, ia [...] (ALMEIDA, 1999, p. 38-42).

Já nessa passagem podemos constatar alguns aspectos pontuais em textos ditos românticos, na sinestesia dos sentidos, “com o olhar”, “pensamento ia”, “ideia longe”; sonho em oposição ao real, ao mundo em que a viúva se situava. Divagações e inquietações começam a levar a protagonista ao: seu passado de solteira; a viuvez e ao futuro próximo. Na exposição abaixo, a voz do narrador nos conduz antever um quadro dramático ao mencionar os sentimentos da protagonista ao mencionar que: tinha receio, ele fora o seu “mais duradouro amor”:

Luciano tinha sido o primeiro e mais duradouro amor da viúva; cartas, promessas, juramentos, frases aquecidas na mais ardente paixão, haviam partidos de um para o outro nos bons tempos da juventude. [...]Dezenove anos tinham decorridos depois de tudo isso! [...] A verdade, porém, é que a memória do Luciano estava, havia muito, apagada no seu coração, e agora uma simples notícia, lacônica e murcha, ressuscitava-lhe na alma a saudade de todo aquele romance passado (ALMEIDA, 1999, p. 42-43).

Aqui, misturam-se lembranças, queixas, medos, saudade e até de expectativas. Os receios e suposições são descritos por meio de suas lembranças e o narrador nos inquieta fazendo-nos observar que há também uma questão da paixão da viúva que desconfia de seu sentimento pelo ex-namorado após dezenove anos sem contato: “na verdade, porém, é que a memória do Luciano estava, havia muito tempo, apagada no seu coração” (ALMEIDA, 1999,

p.43). Aqui também deixa transparecer essa desconfiança descrita pelo narrador que a viúva, de uma forma crítica, sofre de certa maneira mais pela falta de um companheiro a um amor propriamente dito e isso se observa no final do posicionamento do narrador que parece conhecer a personalidade e o que está se passando pela personagem em seu interior que já estava morto de seu coração ao afirmar que “agora uma simples notícia, lacônica e murcha, ressuscitava-lhe na alma a saudade de todo aquele romance passado” (ALMEIDA, 1999, p. 43).

Esse jogo narrativo, em especial neste romance de Júlia Lopes de Almeida, o narrador media as ações da protagonista, muitas vezes nos levando a experimentar o mundo vivido pela viúva e suas perspectivas, ao mesmo tempo em que nos referenda e menospreza as ações da protagonista em seus momentos românticos descrito pelas divagações sentimentais, funcionando como “analista comportamental” da viúva:

– O Luciano... Por que a deixara ele? Que história tê-lo-ia obrigado a abandonar o seu amor? Diziam-no leviano... volúvel... talvez o tivesse sido. Que seria agora? [...] Em que consistira a sua vida depois dessa encantadora leitura? [...] O esposo fora um bom homem, embora genioso e um pouco violento; ela era grata à sua memória e sentia-se feliz por tê-lo estimado com sinceridade, fidelidade (ALMEIDA, 1999, p. 43-45).

E enquanto a protagonista vagava a se desvencilhar de seu *status* de mulher viúva e ilibada, se centrando nas suas inquietações de suas sanções, Augusto, um de seus criados, lhe entrega um cartão de visita. Ao receber e lê-lo, fica introspecta:

O sangue afluiu-lhe ao rosto, apertou com força nos dedos finos e nervosos o bilhete, indecisa, com o olhar chamejante e o lábio inferior apertado entre os dentes.
 -- A resposta? Perguntou por fim o criado.
 -- Manda entrar.
 [...]Ele avançou, e curvando-se diante dela:
 -- Minha senhora...
 A viúva Simões estendeu-lhe a mão que a comoção gelava e ele galantemente beijou a mão que se lhe oferecia (ALMEIDA, 1999, pp. 45/46).

Era Luciano. Esse reencontro mexe com os sentimentos dela e um momento romanticamente descrito por um jogo da emoção que de acordo com Oliveira (2008, p. 115), nota-se, primeiramente, “uma mudança do estado psicológico da viúva, cena visivelmente descrita pela voz narrativa, que, mais uma vez [...] analisa no meio da cena narrada o comportamento, equivocado, da viúva”.

Assim, podemos notar no texto, uma “resistência latente à conduta romântica e acrítica da protagonista, pois a cena narrada mostra a viúva nervosa, chamejante e entusiasmada com a visita de Luciano, voltada totalmente para o campo da emoção” (OLIVEIRA, 2008, p. 115).

Nessa parte da narrativa é interessante ressaltar que é o momento que se dá uma grande mudança, visto que, após esse reencontro que a protagonista tem com seu ex-namorado, ela sofre, o que se pode chamar de deslocamento de papéis. Esse deslocamento se dá da maneira como Luciano, ao cumprimentá-la, a chama de “minha senhora”, em respeito ao seu estado de viúva e, certamente, pelo distanciamento emocional e temporal que existe entre eles:

Luciano, depois de um pequeno silêncio, fixando a viúva nos olhos, deu-lhe os pêsames pelo luto. (...) Sem saberem como, de fato, vieram a falar do tempo antigo. A evocação desses dias de mocidade foi como que um pouco de sol que derretesse o gelo entre ambos, chegou mesmo o instante em que ele, enlanguescendo a voz e os olhos murmurou baixo:
-- Ernestina! (ALMEIDA, 1999, p. 48).

Percebemos, com a análise desse excerto, que o narrador desloca a forma de tratamento que durante o romance vinha se referindo à protagonista, ou seja, de viúva Simões para Ernestina. Outra situação que vale ressaltar é que até então, a personagem estava sendo conduzida por meio de seu estado de viuvez, não estava sendo nomeada e essa situação só se modifica após a caracterização das outras personagens no início da narrativa, ou seja, os criados da viúva: Benedita, Augusto, Ana, João e Simplícia; para depois o nome da filha e em seguida, Luciano. Sendo assim, o nome que tira a protagonista do coletivo e a individualiza como Ernestina, acontece somente na página 48 do romance (OLIVEIRA, 2008).

Essa sua coletividade ao invés da individualidade se dá, ou melhor, vem realçar, o estereótipo da figura da viúva, que comumente e historicamente, não possuía nome, fazendo com que sua pessoa fosse sempre ligada pela nomeação do finado esposo, que neste romance, a protagonista é conhecida como a *Viúva Simões*, mesmo título de origem da narrativa.

É então que percebemos, a partir da individualização, ou seja, ao nomeá-la Ernestina que temos uma mudança de foco, que desliga-se do luto e rompe o padrão de viúva enlutada, fazendo com que suas ações se particularize das circunstâncias ditas “estáveis”, transgredindo assim o perfil da mulher “viúva, respeitada e domesticada” pelas regras sociais burguesas do século XIX (OLIVEIRA, 2008, p. 117).

É então que percebemos um estremeamento íntimo, uma apreensão, que se liga a protagonista entre o ser viúva e ser Ernestina, nos remetendo a compreender que o estado de *ser viúva* engloba o coletivo, pluralizando-a, sendo algo político. Em contraponto, ao ser Ernestina, que a individualiza, a torna singular, mostrando-a como sendo uma pessoa. Essa antítese da personalidade da protagonista que briga entre ser viúva e a necessidade de ser ela mesma, Ernestina, percebe-se que dá início a um jogo textual dissimulativo, situação essa que é muito notado no texto almeidiano, vindo a instaurar a dualidade da forma que era observada pela sua condição de viuvez. Sendo assim, nessa dualidade entre a razão/emoção, que não é controlado pela protagonista, é que cria uma inquietação visível entre o querer e o poder, extrapolando o desejo e o querer na resistência moral que estava compenetrada na viúva (razão), deixando-a levar pelas ações da individualidade (emoção).

O que era comumente encontrado nos romances do século XIX se encontra na narrativa durante as cenas familiares que serviram de contexto para formar o chamado triângulo amoroso, vindo a se desenvolver e se sustentar durante toda a trama do romance de Júlia Lopes de Almeida. E é na casa de Santa Tereza o espaço do contexto que se desenrola a trama das personagens: Ernestina, Sara e Luciano.

As descrições das cenas domésticas são, de acordo com Oliveira (2008), importantes no jogo amoroso, uma vez que estão repletas de sedução, no qual Luciano seduz a viúva, tentando “manipular sua fragilidade”. Esses momentos são fundamentais na inconsistência das decisões da protagonista, oscilando sempre entre o desejo e o dever, algo que era normal acontecer com a maioria das mulheres do tempo em questão. Suas ações são sempre em referência a que a sociedade pregava e, de certa forma, exigia dela enquanto viúva, mãe e zeladora do nome da família, em contraponto a sua condição feminina que possuía desejos que iam além dos permitidos e/ou aceitos no modelo patriarcal.

Com o desenrolar do enredo, Ernestina demonstra que seus desejos e vontades vão se primando, mesmo que suas ações fossem contra o que se pregava no meio social e no âmbito privado familiar, acabando por quebrar as normas estabelecidas socialmente. O que a leva a essas situações de prevaecimento liga-se às demandas de uma mulher que age também pelas emoções (de mulher apaixonada), se focando na vaidade, com uma forma de conquista e também de se sentir bonita e querer satisfazer seu amado.

Sendo assim, vivendo esses conflitos de desejos para alcançar suas realizações pessoais que envolve Luciano e ela, chega um momento em que ela afasta sua filha do seio familiar para tentar obter mais liberdade com seu amado e tentar fazer com que essa relação fosse aceita pela sociedade. Porém, essa variação no embate íntimo da protagonista entre o ser

viúva e Ernestina chega a um patamar que ainda não aparece como sendo o grande conflito da narrativa, que no decorrer do romance se dá entre ela e a filha, ou seja, o conflito da paixão pelo mesmo homem.

A narração do romance tem um momento de mudança de foco a partir do capítulo XII, momento esse que a narrativa adquire agilidade, deixando de lado muitas personagens que quase não aparecem mais no romance, e se volta para os conflitos e ações da protagonista em percorrer o espaço privado (doméstico) e o público (a rua e salões), como bem reitera Oliveira (2008).

Ainda como observa Oliveira (2008), essa mudança de foco, na voz narrativa, também sofre mudanças, pois o que era antes o que conduzia a trama sem representar os personagens ou mesmo a protagonista, começam a dar voz às personagens que começam a se mostrar na obra.

Nessa mudança da narrativa, que traz um novo andamento à trama, na percepção da viúva em relação à alteração de comportamento de Luciano e Sara, mostra um desequilíbrio na estrutura narrativa que se manifesta na aflição de Ernestina, no temperamento da filha e da mãe, no momento que se sugere casar ou retirar a filha do lar, sendo assim uma forma de afastá-la de Luciano que acaba por causar desordem em seu espírito (OLIVEIRA, 2008).

Percebe-se aqui a tensão criada pelo ciúme, sentimento causador do conflito, uma vez que a voz narrativa focava-se na mudança comportamental da viúva no duelo entre o ser e o parecer. E na investida de tentar uma alternativa de se livrar da filha, a protagonista muda todo seu comportamento, seu embate, deixando o ser e o parecer, deixando antes o que era a razão de sua existência encarando que o bem maior de sua vida era sua filha Sara.

Esse clímax do conflito da trama entre mãe e filha leva a um desfecho da narrativa com a cena da leitura da carta de Luciano e o conhecimento da mãe para com os sentimentos de Sara por Luciano no momento que a filha decide contar a mãe sobre seu amor. Novamente, então, o foco volta para esse clímax entre as duas, causando uma tragédia em que o elemento pulsionador faz com que as personagens voltem ao estado de equilíbrio no início do romance.

Eram onze horas da noite; no quarto de Sara havia um rumor baixo de vozes e um forte cheiro de mostarda com que sinapizavam a doente.

(...) A mãe mudava-lhe os sinapismos, ajoelhada no chão, com as mãos sumidas embaixo dos lençóis, os olhos vermelhos maltratados pelo choro.(...)

-- Eu não quero que minha filha morra! Gemeu Ernestina.

-- Não morrerá, descanse...

-- Não me engana, doutor?

-- Estas doenças cerebrais são graves, gravíssimas... mas espero que havemos de triunfar (ALMEIDA, 1999, p. 173-174).

É a partir desse momento então que a mãe, viúva, sofre um novo deslocamento. Ela então volta ao status do núcleo familiar, volta ao lar, como uma redenção que se caracteriza um instrumento catalisador das ações da protagonista. Toda essa mudança, de suas ações de resistir à normas sociais vigentes, fizeram com que ela se redimisse, visto que suas ações foram muito além do que era permitido baseado em sua condição de mulher, mãe, pela negativa de se sujeitar às convenções sociais e não-subordinação ao modelo exemplar de viúva. Almeida (1999) acrescenta que:

Dias depois, a viúva Simões acompanhava com a vista, do seu terraço de ladrilhos cor de rosa, um pacote transatlântico, que demandava a barra, levando Luciano para a Europa.

O tempo estava esplêndido, de um azul glorioso, o mar desenrolava o seu manto, sem rugas, com uma serenidade de sonho, e as flores, desabrochavam numa alegre ansiedade de luz e de vida, perfumando tudo...

Ao lado da mãe, numa cadeira de rodas, Sara, com o seu eterno e doloroso sorriso, fazia e desmanchava a única coisa bela que lhe ficara: a sua trança loura (ALMEIDA, 1999, p. 209).

Com isso, a trama, mesmo depois de todos os comportamentos de resistência protagonizados pela viúva, a impõe um corretivo, ou seja, o desfecho da narrativa, que está nos conformes dos romances oitocentistas, obriga-a a (re)adequar-se a seu mundo social e a sina de mulher que durante todo o romance foi rejeitado por ela. Em contraponto, o desfecho também a redime das transgressões às normas do patriarcado.

Oliveira (2008) descreve que a narrativa é caracterizada pela circularidade, “a voz narrativa apresenta a personagem pelos deslocamentos nos espaços da trama”, mesmo que ao final, a protagonista se vê retornando ao espaço doméstico, à reclusão do privado (OLIVEIRA, 2008, p. 128).

Há ainda, na narrativa almeidiana, uma peculiaridade que a diferencia nas obras literárias do século XIX. As mulheres não são condenadas à morte por suas ações transgressivas, assim como se pode observar na maioria dos romances realistas, e para citar, temos: Ema Bovary e Luísa, personagens de Flaubert e Eça de Queirós, que acabam mortas no romance. Isso diferencia as personagens mulheres almeidianas que sobrevivem, mesmo com suas atitudes transgressoras.

O que conseguimos perceber ao analisar essa obra é que a narrativa consegue, de forma estratégica, questionar os valores, revelar os desejos e os anseios da mulher oitocentista, isso sem entrar em embate, além de tratar de uma temática – amor impossível – tão “cara” aos escritores realistas. Percebe-se ainda que através das ações das personagens,

que resiste à lógica dominante do século XIX, nos mostra que a mulher também é capaz de lidar e negociar com os preceitos sociais com todas as “armas” que lhe era exigida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, partindo de pressupostos teórico-metodológicos da crítica feminista que envolveu literatura, cultura e questões de gênero, tentamos discorrer sobre o romance de autoria feminina no Brasil. Para tal, utilizamos como suporte/auxílio duas autoras com duas obras que consideramos serem importantes para que esse trabalho pudesse ser realizado: Maria Firmina dos Reis com a obra *Úrsula* e Júlia Lopes de Almeida com a obra *A Viúva Simões*.

Nessas obras, discorremos sobre os conflitos de suas protagonistas com intuito de investigar a desestabilização em relação ao perfil de mulheres exemplares condizentes com os valores patriarcais do século XIX e XX. No decorrer da escrita, pudemos observar como a escrita de autoria feminina negocia com os valores patriarcais, indicando de que forma as narrativas de resistência surge nas relações de gênero no fim do século XIX e adentrando no século XX.

Pudemos notar também que é através da composição estrutural das protagonistas dos romances que foram trabalhados nessa pesquisa que a resistência se materializa na imanência do texto literário e que novos significados surgem a partir do enfrentamento entre texto e contexto via crítica feminista.

Para então podermos desenvolver esse trabalho e alcançar os objetivos propostos, percorremos três etapas. Num primeiro momento, nossa pesquisa centra-se num breve estudo de gênero e crítica de autoria feminina que aborda fatos, lutas, marcos e conquistas que constituem a história da mulher envolvendo um contexto histórico/social/cultural.

Notou-se que, se nos dias atuais conseguimos perceber certos avanços quando nos remetemos à condição feminina na sociedade ao se comparar com a condição de outros tempos, isso na situação histórico-social e também na escrita e literatura, nada foi muito fácil para as mulheres, nem na esfera privada e muito menos na esfera pública. Elas inicialmente tiveram que se conscientizar enquanto feministas para que enfim pudessem lutar pela busca de direitos de igualdade. Com isso, tiveram também a possibilidade de utilizar a memória como forma de re(escrever) as experiências vividas e/ou imaginadas como forma de recuperação das vozes esquecidas às margens da sociedade influenciadas pelo patriarcalismo, machismo, falocêntrico.

Essas influências, que muitas vezes nos levam a pensar na questão da sexualidade em que o feminino é associado ao corpo e o masculino à mente, que, histórico e socialmente pensado, pode explicar a diferença que sempre existiu entre os sexos – a mente é considerada

em detrimento do corpo – também esteve presente na discussão desse primeiro momento de nosso trabalho. Do mesmo modo, também abordamos que nos estudos acerca de textos literários – mais especificadamente os canônicos – empreendidos pelo feminismo crítico, mostram inquestionáveis correspondências entre sexo e poder, relação homem e mulher; a esfera privada acaba sendo uma extensão da esfera pública, construídas, ambas, sobre alicerces da política e relações de poder.

Se essas relações se desenvolvem de acordo com uma inclinação política e de poder, também a Crítica Literária Feminista é eminentemente política, na medida em que trabalho no sentido de interferir na ordem social, fazendo com que a linguagem se coloque para a mulher como um assunto de identidade e o feminismo tenha um papel relevante na escrita de uma nova historiografia como intuito de enriquecer a narrativa histórica com perspectivas de inserção da mulher como agente no processo social. Notou-se que nos últimos anos, mesmo com os avanços no que diz respeito à aceitação do trabalho literário feminino, porém, as relações de poder na sociedade ainda ditam normas e valores e as escritoras ainda precisam provar qualidade de seus textos com intuito de tentar acabar com a discriminação e o preconceito existente quanto à escrita de autoria feminina.

Num segundo momento, para iniciar com as escritas de autoria feminina, apresentamos Maria Firmina dos Reis, escritora considerada como a primeira mulher escrever o primeiro romance de autoria feminina. Maria Firmina merece total destaque na cena literária brasileira, sobretudo, por sua maestria com as letras e por promover em seus textos, principalmente em *Úrsula*, que foi nosso romance escolhido, que possui um discurso tão diferenciado no contexto dos estudos literários, que não apenas abarcou as características femininas de uma protagonista no romance como também abriu espaço para discussão da escravidão, além de ser, a autora, uma mulher negra. Esses temas (mulher, escravidão e o negro) eram temas antes não cotejados que ainda hoje é um aspecto que vem promovendo debates sobre suas obras destacados em artigos, revistas, congressos, dissertações e teses.

Em nossa breve análise sobre o romance *Úrsula*, percebemos que Maria Firmina cria um ambiente em que a personagem é também um agente participativo da trama e através de sua escrita foi possível identificar sua condição enquanto mulher, sendo esta diretamente ligada ao contexto social vigente à época de sua escrita. Maria Firmina expressou a condição feminina no romance como um problema enfrentado pelas personagens da trama, apresentando um universo feminino no cenário das narrativas do século XIX.

As mulheres em *Úrsula* não representam apenas os papéis de filha, esposa, mãe e escrava, visto que observa-se que há uma moldura para cercar o que realmente essas mulheres

queriam dizer, o que também nos leva a notar que as mulheres do século XIX não eram marionetes, elas eram donas de sentimentos, emoções, vontades, desejos e queriam sair da escuridão, do esquecimento e da casta masculina.

Assim, entre a positividade e a ingênua bondade do jovem afro-brasileiro e a negatividade representada pela decadência do velho africano, Maria Firmina dos Reis abre espaço para o discurso de Mãe Susana, elo vivo com a memória ancestral e com a consciência da subordinação. Espécie de *alter ego* da romancista (DUARTE, 2004, p. 278).

Dessa forma, Maria Firmina cria, por meio de mulheres como Mãe Susana, uma voz no feminino que, sob o ponto de vista feminino, valoriza a tradição iniciando uma onda afro-feminista pela literatura de mulheres escritoras/autoras no Brasil. Maria Firmina desconstrói uma literatura etnocêntrica e particularmente masculina ao publicar o romance *Úrsula*. O romance não é apenas o primeiro romance abolicionista da literatura, mas é também o primeiro romance da literatura afro-brasileira que tematiza seus principais assuntos a partir de uma perspectiva interna e comprometida politicamente.

Maria Firmina dos Reis, como mulher e afrodescendente, foi uma escritora, que, por muito tempo, teve suas obras esquecidas, sendo reconhecida após sua morte, como a primeira escritora brasileira a escrever um romance, quando um pesquisador encontra um único exemplar do livro *Úrsula*, sendo então considerado o primeiro romance abolicionista na literatura brasileira. Tal resgate de sua obra, dessa produção literária, por ter sido escrito por uma mulher, e que assumiu uma posição inferiorizada diante de um domínio literário masculino, traz à tona uma nova história permitindo assim, rediscutir conceitos sobre negros e mulheres no século XIX.

Num terceiro momento, nosso trabalho discutiu a composição da protagonista em *A Viúva Simões*, romance de Júlia Lopes de Almeida. Inicialmente, percebeu-se que algumas personagens, como Sara e a filha são coadjuvantes em relação à composição da protagonista, servindo como estratégia do enredo da narrativa para desconstruir o lugar social e moral que é representado na figura da mulher e da viúva, que no decorrer da narrativa, se encontra movida pelo sentimento da paixão.

Nesse romance, mãe e filha se apaixonam pelo mesmo homem, Luciano, porém, essa parte do enredo, a nosso ver, é uma estratégia para problematizar o lugar da mulher oitocentista. Esse conflito do romance vai se tornando quase inexistente, uma vez que a filha

fica doente e tal “disputa” desaparece, e que na verdade, se assim podemos dizer, não é o que a autora queria focar.

O que se percebe então é um enredo, discurso muito bem organizado, principalmente ao se pensar nos valores oitocentistas, que trabalha no deslocamento da protagonista. Inicialmente, viúva e mãe, sem muitas ou com poucas preocupações além do que administrar a casa e bens deixados pelo falecido esposo. Papel esse, de viúva que é bem representado para os moldes sociais e culturais da época; mas que não dura muito tempo no romance, pois já no início do romance a protagonista deixa transparecer um marasmo da vida que levava, de sua rotina.

O que pudemos observar também foi que o papel da protagonista, enquanto viúva, vinha primeiramente destacado antes mesmo de o seu nome, Ernestina, aparecer na romance, ou seja, o papel a se destacar, que foi uma estratégia de demonstrar como eram vistas as mulheres em questão – viúvas – vinha primeiro do que sua própria identidade. E é após o aparecimento de seu nome que transparecem e transcendem as características próprias e singulares do sujeito feminino para uma mulher viúva burguesa, oitocentista.

Júlia Lopes, em *A Viúva Simões*, rompe, desmistifica essa mulher oitocentista, de esposa e mãe, mas nunca de mulher amante. Suas narrativas de uma mulher cheia de desejos levam-na (a protagonista) a correr riscos.

Tentamos com esse trabalho desenvolver ideias de como a narrativa comportou o discurso de ambas as escritoras, de que maneira o (des)encadeamento da trama formou os acontecimentos e as relações entre as personagens, apreciando assim a revolução literária produzida pelas escritoras Maria Firmina dos Reis e Júlia Lopes de Almeida, não apenas no plano de autoria feminina como também no plano geral da literatura brasileira, por radicalizar a naturalização submissa da mulher, seja para com o público e para com o privado.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Júlia Lopes de. **A viúva Simões**. 1ª ed. 1897. Florianópolis: Editora Mulheres, 1999.
- _____. **A intrusa**. Rio de Janeiro: Departamento Nacional do Livro, Biblioteca Nacional, 1994.
- _____. **A família Medeiros**. 2. ed. São Paulo: Horacio Belfort Sabino, 1894.
- _____. **Livro das noivas**. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1896.
- _____. **Memórias de Marta**. Paris: Truchy-Leroy, 1899.
- _____. **A falência**. São Paulo: Hucitec, 1978.
- _____. **Ancia eterna**. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1903.
- _____. **Livro das donas e donzelas**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1906.
- _____. **Correio da roça**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1913.
- _____. **Eles e elas**. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1922.
- ALVES, Ivya. Amor e submissão: formas de resistência da literatura de autoria feminina? In: RAMALHO, Christina. **Literatura e feminismo**: propostas teóricas e reflexões críticas. Rio de Janeiro: Elo, 1999.
- AGOSTINHO, Régia. **A mente, essa ninguém pode escravizar**: Maria Firmina dos Reis e a escrita feita por mulheres no Maranhão. *Leitura. Teoria & Prática*, v. 56, p. 11-19, 2011.
- BACK, Roseméri Aparecida. **Vozes femininas, literatura, história e memória: a doce canção de Caetana, de Nélide Piñon, e Eva Luna, de Isabel Allende**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Linguística, Letras e Artes, Universidade Integrada do Alto Uruguai e das Missões, Rio Grande do Sul, p. 17. 2012.
- BAYM, Nina. Melodramas of Beset Manhood: how theories of American fiction exclude women authors. In: SHOWALTER, Elaine (Ed.). **The New Feminist Criticism**: Essays on Women, Literature and Theory. New York: Pantheon Books, 1985.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, v. 1.
- _____. **O segundo sexo**. Trad. Sérgio Millet. Vol. I-II. Venda Nova: Bertrand, 1987.
- BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 7. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1985.

_____. (et al.). **A personagem de Ficção**. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CELSONO, Affonso. **Homenagem à D. Júlia Lopes de Almeida**. In: Rev. Acad. Bras. Letr., v.48, p. 259-261, abr. 1935.

CUNHA, Paula Cristina. **O desafio ao cânone literário: lésbia e o romance oitocentista de autoria feminina**. Revista Graphos, vol. 14, nº 2, 2012, UFPB/PPGL.

DUARTE, Eduardo de Assis; SCARPELLI, Marli Fantini. **Poéticas da diversidade**. Belo Horizonte: UFMG/FALE/POSLIT, 2002.

_____. **Literatura afro-brasileira: um conceito em construção**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, nº. 31. Brasília, jan./jun., 2008, p. 11-23.

_____. Maria Firmina dos Reis e os primórdios da ficção afro-brasileira. Posfácio. In: REIS, Maria Firmina dos Reis. **Úrsula**. Florianópolis: Editora Mulheres; Belo Horizonte: PUC-Minas, 2004, p.265-281.

Derrida, J. **L'écriture et la différence**. Paris: Éditions du Seuil, 1967.

_____. **De la grammatologie**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. de Maria Adriana da Silva Caldas. Salvador: Livraria Fator, 1983.

GILBERT, Sandra M. What do Feminist Critics Want? A postcard from the Volcano. In: SHOWALTER, Elaine (Ed.). **The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory**. New York: Pantheon Books, 1985.

GILBERT, Sandra M. e GUBAR, Susan. **The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination**. New Haven and London: Yale University Press. 1984.

LEAL, Antonio Henriques. **Pantheon Maranhense**. Ensaios biográficos dos Maranhenses ilustres já falecidos. São Luis, 1873; Rio de Janeiro: Alhambra, 1987.

LEE, Vander. **No balanço do balaio**. Rio de Janeiro: Kuarup, 1999. 1 CD.

LERNER, Gerda. **The creation of feminist consciousness**. From the Middle Ages to Eighteen-seventy. Oxford, Oxford University Press, 1993.

LOBO, Luiza. Auto-retrato de uma pioneira abolicionista. In: **Crítica sem juízo**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993, p. 224.

_____. **Literatura de autoria feminina na América Latina**. Rev. Mulher e Literatura, Rio de Janeiro, 1998. Disponível em: <<http://www.openlink.com.br/nielm/revista.htm>>. Acesso em: 17 abr. 2018.

MARTIN, Charles. Introdução. In: REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**. Rio de Janeiro: Presença Edições; Brasília, INL. Coleção coordenada por Luiza Lobo. 1988.

MARTINS, Wilson. **História da inteligência brasileira: 1897-1914**. São Paulo: Cultrix, 1978, v. 5, p. 11-12.

MENDES, Algemira Macêdo. **Maria Firmina dos Reis e Amélia Beviláqua na história da literatura brasileira**: Representação, imagens e memórias nos séculos XIX e XX. Tese de Doutorado em Teoria da Literatura. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – RS. 2006. Disponível em: <<http://www.academicoo.com>>. Acesso em: 22 maio 2018.

MENDONÇA, Maria Helena. A literatura de autoria feminina: (re)cortes de uma trajetória. In: **Literatura e feminismo – Propostas teóricas e reflexões críticas**. Org. Christina Ramalho, Angélica Soares e Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

MENSAGEIRA, A. **Revista literária dedicada à mulher brasileira (1897-1900)**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1987 (edição fac-similar, v.1 e 2).

MORAES FILHO, José Nascimento. **Maria Firmina dos Reis – fragmentos de uma vida**. São Luís: Governo do Estado do Maranhão, 1975.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. **História da literatura brasileira – prosa de ficção**. De 1870 a 1920. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1973. p. 269-271.

MOREIRA, Nadilza M. Barros. **A condição feminina revisitada**: Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin. João Pessoa, Editora da UFPB, 2003.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Maria Firmina dos Reis. In: MUZART, Z. L. (Org.). **Escritoras Brasileiras do século XIX**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000.

NASCIMENTO, Gizêlda. M. do. O negro como Objeto e Sujeito de uma escritura. In: **Cultura afro-brasileira, expressões religiosas e questões escolares** (Caderno Uniafro v.1). Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2006. p.49.

NASCIMENTO, Juliano Carrupt do. **O negro e a mulher em Úrsula de Maria Firmina dos Reis**. Rio de Janeiro: Caetés, 2009.

NAVARRO, Márcia Hoppe. (Org.). **Rompendo o silêncio**: Gênero e literatura na América Latina. Porto Alegre: UFRGS, 1995.

NEJAR, Carlos. **História da literatura brasileira**: da carta de Caminha aos contemporâneos. São Paulo: Leya, 2011.

Oliveira, Romair Alves de. **A escritura de resistência em Júlia Lopes de Almeida**, A viúva Simões. Tese (Doutorado em Letras) – UFPB, João Pessoa, 2008.

OSTRIKER, Alicia. The thieves of language. In: SHOWALTER, Elaine (Ed.). **The New Feminist Criticism**: Essays on Women, Literature and Theory. New York: Pantheon Books, 1985.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história**: operários, mulheres e prisioneiros. Trad. Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

PINHEIRO, Thayara Rodrigues. **Vozes femininas em Úrsula, de Maria Firmino dos Reis**, “Uma Maranhense”. Dissertação (Mestrado em Letras) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba. Paraíba, 2016.

PAIXÃO, Sylvia. **A fala-a-menos: a repressão do desejo na poesia feminina**. 1ª ed. Rio de Janeiro. Ed.: Numen, 1991.

QUEIROZ, V. A atividade crítica feminina: alguns pressupostos. In: **SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA**, 5, 1995, Natal. Anais. Natal: UFRN: Universitária, 1995.

QUINTANEIRO, Tania. **Retratos de mulher**. São Paulo: Vozes, 1996.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Narratologia**, Coimbra: Almeida, 1987.

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**: atualização do texto e posfácio de Eduardo de Assis Duarte. Florianópolis: Ed. Mulheres: Belo Horizonte: PUC Minas, 2004.

REVEL, Judith. **Foucault**: conceitos essenciais. São Carlos: Claraluz, 2005.

RICHARD, Nelly. **Intervenções críticas**: arte e cultura, gênero e política. Trad. Romulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. **Tecendo por trás dos panos**: a mulher brasileira nas relações familiares. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ROCHA, José Geraldo da; RANGEL, Patricia Luisa Nogueira. **Úrsula**: a voz dos excluídos do século XIX no romance de Maria Firmina dos Reis. Disponível em: <<http://www.litcult.net/2014/08/18/ursula-a-voz-dos-excluidos-do-seculo-xix-no-romance-de-maria-firmina-dos-reis/>>. Acesso em 22 maio 2018.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Pela mão de Alice**: o social e político na pós-modernidade. 6. ed. São Paulo: Cortez, 1999.

SANTOS, José Benedito dos. **A literatura afrodescendente de Maria Firmina dos Reis**. Revista Literartes, vol. 5, 2016. São Paulo. p.184-208. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/literartes/issue/view/8127>>. Acesso em: 19 set. 2018.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. **Discurso feminino, corpo, arte gestual, as margens recentes**. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, v. 5, n. 104, p. 49-64, 1991.

SILVA, Régia Agostinho da. **A mente, essa ninguém pode escravizar**: Maria Firmina dos Reis e a escrita feita por mulheres no Maranhão. [2011?]. Disponível em: <<https://ltp.emnuvens.com.br/ltp/article/viewFile/52/51>>. Acesso em: 18 set. 2018.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. In: NAVARRO, Márcia Hoppe (Org.). **O romance na América Latina**. Porto Alegre: UFRGS, 1998.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. In: NAVARRO, Márcia H. (Org.). **Rompendo o silêncio. Gênero e literatura na América Latina**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1995. p. 182-189.(Ensaio)

_____. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. In: NAVARRO, Márcia Hoppe (Org.). **O romance na América Latina**. Porto Alegre: UFRGS, 1998.

SCHUMACHER, S.; BRASIL, É. (org.) **Dicionário Mulheres do Brasil**: de 1500 até a atualidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

_____. **Recortes de uma história**: a construção de um fazer/saber. In: RAMALHO, Christina (Org.). **Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas**. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

SHOWALTER, Elaine. "The Female Tradition." In: **A Literature of Their Own: British Women Novelists From Brontë to Lessing**, pp. 3-36. Princeton, N.J. Princeton University Press, 1977.

_____. 'A literature of their own' revisited. In: **A forum on fiction**, Vol. 31, nº. 3. 1998. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1346107>>. Acesso em: 06 maio 2018.

SCOTT, Joan. História das mulheres. In: BURKE, Peter (Org.). **A escrita da história**: novas perspectivas. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Edusp, 1992.

SHARPE, Peggy. O caminho crítico d' A viúva Simões. In: ALMEIDA, Júlia Lopes de. **A viúva Simões**. Florianópolis: Editora Mulheres, 1999.

SOUZA, Sérgio Augusto Freire de. A vitrina e seus lados: Algumas reflexões discursivas sobre os 500 anos. In: **Intertextos**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Natureza e Cultura na Amazônia, da Universidade Federal do Amazonas, nº 3 -, jan., 2001/dez., 2002. Manaus: EDUA/Editora Valer.

STEIN, Ingrid. **Figuras femininas em Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

TAVARES, Eleuza Diana Almeida. **Literatura e história no romance feminino do Brasil no século XIX**: Úrsula. In: XII Seminário Nacional e III Seminário Internacional Mulher e Literatura Gênero, Identidade e Hibridismo Cultural, 2007, Ilheus, BA. Anais (on-line). Disponível em: <<http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/sexoes.html>>. Acesso em: 18 set. 2018.

TELLES, Lygia Fagundes. A mulher escritora e o feminismo no Brasil. In: SHARPE, Peggy (org). **Entre resistir e identificar-se**: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina. Florianópolis: Editora Mulheres, 1997.

TELLES, Norma. **Encantações**. Escritoras e imaginação literária no Brasil, século XIX. São Paulo, 1987. 531 pp. Tese (Doutoramento em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

VERÍSSIMO, José. Um romance da vida fluminense. In: Estudos de literatura brasileira. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1910, p. 141-151.

_____. **Letras e literatos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.

VIDAL, C.V.F. (2012). **Erotismo Feminino**: estudo de um conto de Maria Lúcia Medeiros. Revista A Palavrada. Bragança PA, Número 2, p.50 - 65. Disponível em <<https://revistaapalavrada.files.wordpress.com/2014/05/4erotismofemininoumestudodecasodearialc3baciamedeirosclc3a1udiavalc3a9riafranc3a7avidal.pdf>>. Acesso em: 17 set. 2018.

WIECHMANN, Natalia Helena. **A questão da autoria feminina na poesia de Emily Dickinson**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – UNESP, Araraquara, 2012.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Rio de Janeiro: Círculo do livro: 1994.

XAVIER, E. A hora e a vez da autoria feminina: de Clarice Lispector a Lya Luft. In: DUARTE, C.; DUARTE, E. de A.; BEZERRA, K. da C. (Org.) **Gênero e representação na literatura brasileira**. Coleção Mulher & Literatura. Vol. II. Belo Horizonte: Pós Graduação em Letras – Estudos Literários: UFMG, 2002.

ZOLIN, Lúcia Osana. **Desconstruindo a opressão**. A imagem feminina em A República dos Sonhos, de Nélide Piñon. Maringá: Eduem, 2003.

_____. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, L. O. (org.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. ver. ampl. Maringá: EDUEM, 2009.

_____. Reflexões sobre a crítica literária feminista. In: RAPUCCI, C. A.; CARLOS, A. M. (Org.). **Cultura e representação**: ensaios. Assis: Triunfal, 2011. p. 219-230.

_____. **Os estudos de gênero e a literatura de autoria feminina no Brasil**. Disponível em: <http://www.alb.org.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais15/alfabetica/ZolinLuciaOsana2.htm>. Acesso em: 06 maio de 2018.