

ECOS DO ROMANTISMO EM *A CASA DAS SETE MULHERES*

LINHA DE PESQUISA: POÉTICAS DA LEITURA E DA INTERPRETAÇÃO

DANIELA LEONHARDT

2014

DANIELA LEONHARDT

ECOS DO ROMANTISMO EM A CASA DAS SETE MULHERES

Dissertação apresentada ao Programa de
Mestrado em Letras da Universidade
Estadual do Centro-Oeste – UNICENTRO.
Área de Concentração: Interfaces entre
língua e literatura
Linha de pesquisa: Poéticas da leitura e da
interpretação

Orientadora: Professora Doutora Cláudia
Camardella Rio Doce

Guarapuava

2014

TERMO DE APROVAÇÃO

DANIELA LEONHARDT

“ECOS DO ROMANTISMO EM A CASA DAS SETE MULHERES”

Dissertação aprovada em 18/03/2014 como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual do Centro-Oeste, UNICENTRO, área de concentração em Interfaces entre Língua e Literatura, pela seguinte Banca Examinadora:



Profa. Dra. Cláudia Camardella Rio Doce
(Orientador/UNICENTRO)



Profa. Dra. Suely Leite
(UEL)



Profa. Dra. Maria Cleci Venturini
(UNICENTRO)

GUARAPUAVA-PR
2014

Aos meus filhos, Guilherme e Arthur,
razão de tudo o que faço.
Amo vocês!

Agradecimentos

Aos meus pais, Eugenio e Ruth, pelo incentivo incansável e pelo apoio em todos os momentos. Essa vitória é de vocês que, desde sempre, foram exemplos de amor e dedicação. Agradeço especialmente a você, mãe, pelas leituras cuidadosas e pelas observações pertinentes que enriqueceram meu trabalho.

A José Antônio, meu marido, pelo companheirismo e paciência nesses dois anos de ausências, mesmo quando estava em casa.

A Elisa, pelas longas conversas durante as viagens a Londrina, que, muitas vezes, trouxeram soluções para impasses.

À professora Cláudia Camardella Rio Doce, minha orientadora, pela confiança em mim depositada, pela competência e profissionalismo na realização de seu trabalho, pela extraordinária dedicação e pelas acolhidas carinhosas em sua casa. Sua atenção e gentileza fizeram das idas a Londrina uma alegria, um enorme prazer!

RESUMO

O objeto desta pesquisa é o romance *A casa das sete mulheres* (2002), de Leticia Wierzchowski, que narra a história das mulheres da família do General Bento Gonçalves, isoladas na Fazenda da Barra a fim de que permanecessem em segurança enquanto a Revolução Farroupilha estendia-se por dez anos. Reconhecida internacionalmente, a obra foi publicada em seis outros países, entre eles a Alemanha, a Grécia e a Espanha. Nesse livro, lançado no início do século XXI, constata-se que as influências românticas resistiram às transformações ocorridas desde o século XIX na literatura e aspectos característicos de obras produzidas durante o Romantismo são retomados e mantidos. A pesquisa tem o objetivo de analisar como esse romantismo tardio colabora para a concepção de um imaginário coletivo e de averiguar o motivo para a popularidade de um romance que mantém menos afinidade com obras contemporâneas do que com outras, produzidas no século XIX. Verifica-se, ainda, se o romance pode ser considerado uma obra contemporânea ou se os aspectos acentuados de elementos que retomam o Romantismo não permite essa classificação. Para isso, elenca-se contribuições de estudos que tratam da contemporaneidade, para que, ao observar-se, no romance, o que é intrínseco a ela, encontre-se o que dela se afasta. Observa-se como questões marcantes como o nacionalismo romântico, o resgate do gênero épico e o sentimentalismo exacerbado estão presentes no romance e contribuem para a manutenção do imaginário que ainda existe em torno da Revolução Farroupilha e que foi estabelecido a partir do século XIX. Verifica-se também a influência de outras estéticas, de épocas e estilos diferentes, que se enredam no romance, trazendo ao leitor a segurança do que é conhecido.

Palavras-chave: Literatura. Romantismo. Contemporâneo. *A casa das sete mulheres*.

ABSTRACT

The object of this research is the novel *The House of Seven Women* (2002), by Leticia Wierzchowski, which tells the story of the women of General Bento Gonçalves's family. They are isolated on the General's farm (*Fazenda da Barra*) so that they are kept safe during the *Farroupilha* Revolution, which lasted ten years. This novel was internationally recognized, as it was published in six other countries, including Germany, Greece and Spain. It was released in the beginning of the twenty-first century, but it seems that the influences of Romanticism resisted the changes that have occurred in literature since the nineteenth century. Besides that, aspects of works produced during the romantic period are restored and maintained. This research aims at examining how this late Romanticism contributes for the building of a collective imaginary, as well as at investigating the reason for the popularity of a novel that has less affinity with contemporary works than with the ones produced in the nineteenth century. It also verifies if the novel can be considered a contemporary work or if the presence of elements which reproduce aspects of Romanticism does not allow this classification. For this, some key contributions of studies regarding contemporaneity are listed, so that it is possible to verify in which aspects the novel gets close or distant from it. It is observed that some important elements, such as the romantic nationalism, the restoring of the epic genre and the exacerbated sentimentality, are present in the novel and contribute to the maintenance of the imaginary that still exists around the *Farroupilha* Revolution and which was established in the nineteenth century. There is also the influence of other aesthetics, of different eras and styles, which are entangled in the novel and provide the reader with the safety of what is already known.

Keywords: Literature. Romanticism. Contemporary. The House of the Seven Women.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
O CONTEMPORÂNEO	21
ECOS DO ROMANTISMO – O NACIONALISMO E O ÉPICO	43
ECOS DO ROMANTISMO – AS MULHERES	75
CONSIDERAÇÕES FINAIS	129
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	135

INTRODUÇÃO

A impressão de antiquado somente pode advir onde de certa maneira se toca no que é mais atual. Se os primórdios da mais moderna arquitetura situam-se nas passagens, seu caráter antiquado tem tanto a dizer ao homem de hoje quanto o caráter antiquado do pai ao seu filho.

Walter Benjamin

A partir do final do século XVIII e durante o século XIX desenvolveu-se, inicialmente na Europa e posteriormente no Brasil, uma revolução no pensamento e nas artes a que se convencionou chamar de Romantismo. A ascendência de doutrinas filosóficas determinadas pelas mudanças estruturais da sociedade europeia possibilitou o surgimento de uma concepção de mundo marcada pela convergência de diretrizes filosóficas, religiosas e estéticas diversas, que se concretizaram em um plano artístico e literário caracterizado pelo comportamento definido como romântico, paradoxalmente marcado, por um lado, pela sensibilidade, espiritualidade, entusiasmo e liberdade e, por outro, pela introspecção, melancolia, pessimismo e desesperança. É, portanto, essencialmente, uma atitude diante da vida e do mundo¹.

Na Alemanha e na Inglaterra, ressurgiram tradições literárias e contos medievais, contribuindo para reviver épocas gloriosas e vincular o povo em torno de uma identidade que se propunha unificar. Os românticos buscavam na imaginação um mundo diferente, ideal, mais satisfatório do que o real. O desejo de liberdade era o ponto de partida dessa busca.

No Brasil, os ideais românticos chegaram em um momento histórico peculiar, quando a Independência trazia diferentes rumos políticos e

¹ O Romantismo foi um movimento amplo e muito complexo para ser definido em poucas palavras. As características aqui elencadas não passam de traços gerais e, forçosamente, redutores. Para uma definição mais completa, ver Hauser (1998), Guinsburg (2011), Candido (2000)(a e b), Coutinho (1986) e Moisés (1985).

econômicos e uma nova nação surgia. Havia a necessidade de se afirmar diante de outras nações e, principalmente, de Portugal. A ideia de liberdade se disseminava e os sentimentos de identidade e de pertencimento pareciam, aos olhos da elite intelectual, o caminho para a construção dessa nova nação.

Há consenso entre diversos autores, como Arnold Hauser (1998), Afrânio Coutinho (1988) e Benedito Nunes (2011), que afirmam não haver uma fórmula para definir uma obra romântica, mas sim aspectos cuja presença pode contribuir na identificação do espírito romântico, entre eles, a valorização do amor, do individualismo e do subjetivismo, o desejo de evasão no tempo e no espaço, a fé e o sonho e, no Brasil, a presença da chamada cor local, que contribuía para a construção de um imaginário coletivo, reforçando a imagem da nação que surgia.

Ainda no século XVII, há registros do uso da palavra romantismo e seus derivados em referência a determinados tipos de composições poéticas – romances – ligadas à tradição medieval de narrativas de heroísmo, aventura e amor. Mais tarde, essa tradição possibilitou o surgimento e o desenvolvimento do gênero romance, que se popularizou no Brasil a partir do Romantismo, já que permitia unir realidade e fantasia, abordando sentimentos, ideais, a preocupação social e o pitoresco, com liberdade criativa e inventiva.

A partir do século XVIII o movimento romântico permitiu a mistura e o enriquecimento dos gêneros, despontando, concomitantemente, a prosa e a poesia, a lírica e o épico, o trágico e o cômico, negando e desrespeitando a pureza dos gêneros literários.

No século seguinte, no Brasil, o Romantismo permitiu uma liberdade de expressão e de pensamento sem precedentes, acelerando a evolução do processo literário. Segundo Afrânio Coutinho (1988), a literatura brasileira passou, em pouco tempo, da pouca expressividade para uma manifestação artística relevante, relativamente autônoma e consolidada por um grupo proeminente de autores.

Os influxos desse movimento artístico sobreviveram às modificações ocorridas desde o século XIX, na literatura. *A casa das sete mulheres*, de Letícia Wierzchowski, romance publicado em 2002, é um exemplo dessa permanência, sendo este o objeto desse estudo.

O romance narra a história das mulheres da família de Bento Gonçalves² – esposa, filha, irmãos e sobrinhas – que foram isoladas na Fazenda da Barra, a fim de que ficassem protegidas durante os conflitos ocorridos por ocasião da Revolução Farroupilha. Parte da história é narrada por Manuela, uma das sobrinhas do general, que em seus cadernos registra os acontecimentos diários e as pequenas alegrias, além da melancolia e da solidão, constantes na vida das personagens que permanecem sempre à espera dos homens, do amor e da vida. Porém, o passado revisitado é subjetivo, é uma visão emotiva e impressionista e não corresponde necessariamente à realidade. A personagem conta os fatos da maneira como se lembra deles. Suas lembranças e experiências procuram mostrar uma participação muito mais ativa nos acontecimentos do que realmente houve.

Apesar de *A casa das sete mulheres* inspirar-se na Revolução Farroupilha para o desenvolvimento da narrativa, a revolução apresentada não é mais real, mas simbólica, recriada, uma representação surgida na/pela ficção. Vê-se no romance a manutenção do imaginário épico ligado ao acontecimento histórico, romanceado e idealizado, já que não é possível narrar uma história de heroísmo sem heróis. A apresentação idealizada é que contribui para manter a ilusão de uma revolução heroica e pautada por ideais nobres.

No romance, personagens ficcionais misturam-se às históricas, recriadas pela autora. Datas e locais históricos se aliam a acontecimentos triviais, que poderiam ter acontecido. A presença de um narrador onisciente seletivo³ é responsável pela vinculação da estância ao mundo masculino, inacessível às mulheres.

A autora, Letícia Wierzchowzki, encontra-se em plena atividade, com obras publicadas desde 1998. *A casa das sete mulheres* é seu romance mais conhecido e se destaca internacionalmente, tendo sido publicado em seis outros países, entre eles a Alemanha, Itália e Grécia, além de a recriação

² Bento Gonçalves foi um dos reconhecidos líderes da Revolução Farroupilha, ocorrida no Rio Grande do Sul na primeira metade do século XIX, e, posteriormente, eleito presidente da República Rio-grandense.

³ O narrador onisciente seletivo narra os fatos a partir da visão das personagens, expondo seus pensamentos, impressões e sentimentos, influenciando o posicionamento do leitor em relação a elas.

inspirada no romance produzida para a série televisiva ser exibida em cerca de trinta países. Leyla Perrone-Moysés (1990) sinaliza para uma inversão na relação entre as literaturas latino-americanas e europeias. Ao contrário da influência europeia tradicional, hoje se identifica um movimento de interação entre as literaturas, visão igualmente compartilhada por Beatriz Resende (2008). Dessa forma, o leitor europeu rende-se à curiosidade despertada por uma região distante e, para ele, exótica, além de costumes completamente diferentes daqueles a que está acostumado. Essa pode ser a explicação para que a história de uma revolução ocorrida no século XIX desperte o interesse de uma legião de leitores e espectadores.

A Revolução Farroupilha foi um conflito que se deu entre os anos de 1835 e 1845, no Rio Grande do Sul, em decorrência de interesses econômicos e políticos de fazendeiros e produtores de charque que, desde o final do século XVIII, já se indispunham com a política econômica praticada pelo governo central. O charque produzido pelas províncias castelhanas recebia incentivos como a isenção de impostos sobre a importação do sal e sobre a exportação da carne salgada, além de haver, no Brasil, tarifas alfandegárias baixas para a importação do produto estrangeiro. Este chegava ao centro do império brasileiro muito mais barato do que o produzido na Província de São Pedro do Rio Grande do Sul, que não era alvo de nenhuma política de incentivo. Ao contrário, a importação do sal era sobretaxada, o que contribuía para o encarecimento do charque.

Os fazendeiros e produtores da região pleiteavam, então, uma política inversa: proteção ao produto nacional, com a elevação das tarifas alfandegárias e isenção fiscal na importação do sal. Além disso, a elite econômica rio-grandense questionava a distribuição da renda arrecadada pela província, já que a maior parte era revertida para a Corte.

Historicamente, havia na província sulina uma tradição militar muito forte, motivada por inúmeros conflitos fronteiriços⁴. A disputa de territórios entre

⁴ No século XVII, foi fundada a Colônia do Santíssimo Sacramento, no Rio da Prata, pelo governador da Capitania do Rio de Janeiro. Nos anos seguintes, o território foi disputado por Portugal e Espanha, que se alternavam no domínio das terras, definido por conflitos armados e tratados diplomáticos. Com a assinatura do Tratado de Madri, em 1750, a Colônia do Sacramento passou ao território espanhol, tendo sido trocada pela região dos Sete Povos das

Portugal e Espanha arrastava-se desde o século XVII e o interesse pela região esteve desde cedo ligado ao comércio e contrabando do gado. Os tropeiros, responsáveis por esse comércio, começaram a requisitar sesmarias e a migrar de uma atividade puramente exploratória para a criação de gado. Da mesma forma, militares que se desvinculavam do exército recebiam porções de terra. Esses fatores propiciaram o desenvolvimento de uma classe socioeconômica que ocupou as terras e tinha interesse em sua defesa. Posteriormente, a queda na demanda de gado enviado para Minas Gerais ocasionou o desenvolvimento da indústria produtora do charque, que enriqueceu os fazendeiros e incentivou a utilização da mão de obra escrava para rentabilizar ainda mais a produção. No início do século XIX, o Rio Grande do Sul era composto por uma sociedade militarizada, devido aos inúmeros conflitos com argentinos e uruguaios e possuía uma economia voltada para o mercado interno brasileiro.

Para Pesavento (2003) amiúde, a configuração específica de sociedade que havia na província rio-grandense é caracterizada como, de certa forma, justa e igualitária. Argumenta-se que, mesmo escravos, os negros não recebiam o mesmo tratamento cruel que havia em outras regiões do império. Peões trabalhavam em posição de igualdade com os patrões. A pesquisadora defende ser essa uma interpretação idealizada e equivocada, baseada no padrão de vida mais modesto dos fazendeiros rio-grandenses se comparado aos grandes proprietários de terra do Sudeste e do Nordeste e devido ao fato de que fazendeiros e peões dividiam o mesmo alimento, vestiam-se da mesma forma e tinham os mesmos hábitos culturais. Há, portanto, um pressuposto de não haver conflitos sociais. Porém, obviamente, não era essa a realidade. Para a historiadora, todo este imaginário foi difundido por alguns historiadores e corresponde à própria concepção que a elite agropecuária expunha de si mesma. Na verdade, como sociedade militarizada, grande parte dos

Missões. O Tratado deu origem às guerras guaraníticas, deflagradas em reação à ordem da Coroa Portuguesa de expulsar os jesuítas e os índios guaranis para a outra margem do Rio Uruguai, território espanhol. As invasões territoriais continuaram, acompanhando, inclusive os conflitos europeus. A região do Rio da Prata era motivo das disputas, sendo invadida e retomada várias vezes durante o século XVIII. No início do século XIX, o território uruguaio foi incorporado ao Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, recebendo o nome de Província Cisplatina. Alguns anos mais tarde, o Congresso Geral e Constituinte de Buenos Aires reintegrou a região ao Uruguai, provocando novos conflitos e invasões. (CAMPOS, 2008, p. 33-51)

trabalhadores participava das guerras contra os castelhanos. Eram homens acostumados ao regime militar de obediência à hierarquia e disciplina. Esse hábito estendia-se naturalmente ao trabalho no campo, em que o proprietário era superior por excelência, além de, muitas vezes, possuir também patente militar.

Ao mesmo tempo, a economia rio-grandense era secundária em relação às outras do Império. O padrão de vida dos estancieiros não permitia importação de produtos luxuosos ou a compra de grandes quantidades de escravos. Isso os obrigava a manter hábitos mais simples e a fazer parte do trabalho, principalmente aquele voltado à lida com o gado, junto com seus subordinados, além de todos terem que lutar pela defesa das terras, em benefício da própria sobrevivência. Porém, isso não revoga o fato de que os fazendeiros são sempre os senhores, detentores dos meios de produção e dos mecanismos de dominação. O autoritarismo era, para Pesavento (2003), uma constante nessa relação de superioridade e submissão e a violência, uma prática comum. Os dois elementos atestam, portanto, o distanciamento real existente entre fazendeiros e seus dependentes na sociedade rio-grandense da época.

Por tudo isso, não se pode aceitar que a Revolução Farroupilha foi um movimento de caráter popular. Ao contrário, os interesses que deflagraram o conflito foram exclusivamente da elite agropecuária, que conseguiu unir toda a população em torno de ideais que ocultaram os motivos econômicos e políticos.

O equilíbrio entre o governo imperial e os senhores de terra era frágil. Enquanto aquele necessitava das tropas mantidas pelos fazendeiros para a defesa do território, estes pleiteavam o controle das decisões políticas, contrários que eram à nomeação dos presidentes da província feita pelo Imperador, o que reduzia a influência da oligarquia gaúcha nas decisões dos rumos da política econômica e financeira. A crise econômica e política vivida pelo Império, depois da independência, e o descontentamento com a vinculação da economia rio-grandense aos interesses do governo central impuseram, na visão da elite local, uma necessidade de maior autonomia. Ao mesmo tempo, a derrota sofrida pelas tropas rio-grandenses com a

independência da Província Cisplatina e a constituição de uma nação independente – Uruguai – diminuiu o poder dos fazendeiros. O descontentamento tornou-se generalizado, culminando na explosão do movimento de revolta contra o Império.

Um dos pivôs do conflito foi Bento Gonçalves, estancieiro e militar de carreira, que foi acusado, pelo presidente da província, de ser republicano e de conviver com revolucionários platinos. Esse atrito foi o mote para a deflagração da guerra, que se iniciou com a invasão de Porto Alegre, em 20 de setembro de 1835, pelas tropas farroupilhas.

De acordo com Pesavento (2003), não havia, inicialmente, projetos para a independência da província. Ao mesmo tempo, a pesquisadora encontra na historiografia tradicional elementos comuns que apresentam os revoltosos imbuídos de sentimentos regionalistas e, sobretudo, nacionalistas, motivados a defender o território brasileiro das ameaças platinas. Essa visão, obviamente, é favorável à classe dominante, que se mostrava assim dotada de dignidade, coragem e civismo. Porém, os peões não comungavam dos mesmos interesses e lutavam por ideais que provavelmente sequer conseguiam entender. Contudo, a autora adverte que não se pode cair no oposto de dizer que o gaúcho não teve bravura ou algo do gênero. Para ela houve muitos episódios de coragem e bravura, até mais do que se narra oficialmente. O necessário, entretanto, é entender por que determinados episódios são enaltecidos, enquanto outros interesses são ocultados. Pesavento (2003) lembra, ainda, que muitos heróis são exaltados, entre eles, obviamente, Bento Gonçalves. Esses heróis corporificam as virtudes decantadas do gaúcho como a dignidade, a coragem e a honra. Isso, igualmente, faz parte de uma tendência da historiografia tradicional de idealização do passado. Aparentemente não se estabelece diferença entre fazendeiros e seus peões, mas Pesavento (2003) verifica que, quando se busca alguém que personifique as virtudes farroupilhas, quase sempre é uma pessoa ligada à elite agropecuária.

Entre vitórias e reveses, a República Rio-Grandense foi proclamada pelo General Antônio de Souza Netto e Bento Gonçalves eleito seu presidente. Posteriormente, os rebeldes proclamaram a República Juliana, em Santa

Catarina. Chama a atenção a apropriação de ideias liberais europeias e sua adaptação aos interesses revolucionários. Assim, Locke, Montesquieu e Rousseau foram utilizados como justificativa contra os considerados arbítrios do governo brasileiro. Os princípios de soberania, divisão de poderes e, principalmente o respeito à liberdade e aos direitos individuais eram conceitos que refletiam os anseios dos revoltosos. Porém, especialmente no que dizia respeito à questão da liberdade e dos direitos, isso se referia aos homens livres e detentores do poder. Os mesmos homens que defendiam a liberdade mantinham escravos em suas fazendas. Posteriormente, a libertação dos escravos que se engajavam no conflito foi um ato de necessidade, pois o homem tinha que ser livre para ser armado e lutar em favor dos revoltosos.

A paz com o governo central foi assinada em 1845 e foi qualificada como paz honrosa. Os farroupilhas não foram derrotados no campo de batalha e grande parte de suas reivindicações foram atendidas. As dívidas da república foram pagas pelo governo, aos fazendeiros foi concedido o direito de escolher o presidente da província, os militares passaram ao exército brasileiro com os mesmos postos que ocupavam no exército farroupilha e houve um aumento de impostos para a entrada do charque platino. Todas as propriedades foram mantidas, os prisioneiros foram libertados e os escravos que participaram da revolução, alforriados. Para o governo brasileiro, o atendimento das exigências dos rio-grandenses tinha um motivo importante. Conflitos no Uruguai e na Argentina exigiam uma atenção especial na defesa do território e, para isso, precisava-se das forças militares coesas e, principalmente, das tropas gaúchas. Houve, portanto, uma defesa de interesses dos dois lados.

Para Pesavento (2003), a paz honrosa foi o pretexto para que se construísse um mito em torno da Revolução Farroupilha. A historiografia tradicional idealizou o passado de forma a legitimar o sistema vigente e justificar o predomínio da elite agropecuária. O longo conflito e seus ideais passaram a ser cultuados, especialmente em momentos de crise política ou econômica, quando as virtudes eram exaltadas de forma a unir passado e presente em busca de um futuro de prosperidade.

Walter Benjamin, em *Passagens* (2007), comenta que sempre há uma correlação das representações coletivas nas quais o novo é misturado com o

velho. Para ele, cada era contempla as imagens da época que virá ligada aos elementos de uma *ur-história*⁵ do sonho de uma sociedade sem classes, no anseio de retorno a um tempo mítico, para fazer significar, outra vez, um passado que ficou perdido e incompleto. Essa convergência deve levar a uma ruptura que promova o deslocamento e o despertar, induzindo ao conhecimento histórico almejado por Benjamin. Entretanto o que se nota em *A casa das sete mulheres* é meramente a conservação e reprodução do imaginário coletivo.

Na obra, os interesses dos fazendeiros sempre são apresentados de maneira a exaltar a nobreza e o heroísmo dos homens que, preocupados com o povo, buscavam melhores condições de vida na província. As batalhas são retratadas a partir da ótica farroupilha, sendo os soldados imperiais, os vilões. Até mesmo nos momentos em que são derrotados, os revolucionários mantêm a fibra e a coragem. E ainda quando apresentados como homens relativamente fragilizados, verifica-se que essa humanização é usada para se contrapor à força dos heróis, que, mesmo em face de circunstâncias adversas, conseguem superá-las.

A Revolução Farroupilha já foi retratada em vários romances. As primeiras obras representativas a abordarem o tema foram *O corsário*, de Caldre e Fião (1851), *O gaúcho*, de José de Alencar (1871) e *O vaqueano*, de Apolinário Porto Alegre (1872), todos escritos sob a influência das ideias nacionalistas românticas. Posteriormente, também foi o assunto de *Os varões assinalados*, de Tabajara Ruas (1985).

Manuela, a personagem narradora da obra de Leticia Wierzchowski, também já faz parte da literatura. Ela é citada por Alexandre Dumas, autor romântico, que escreveu *Memoires de Garibaldi* (1860) a partir das narrativas e do diário de Garibaldi. Grande parte do imaginário criado em torno da personagem advém dessa obra, mais um romance de aventuras do que propriamente uma obra memorialística. Além dele, *Garibaldi & Manoela: Amor de perdição*, de Josué Guimarães (1986) contribui para a manutenção desse

⁵ Susan Buck-Morss (2002), pesquisadora que se dedicou à obra de Walter Benjamin, explica a expressão utilizada pelo autor como “[...] uma história das origens do momento histórico presente [...]”. (BUCK-MORSS, 2002, p. 75).

mito ao narrar a paixão entre as duas personagens históricas. Sabe-se que houve um envolvimento amoroso entre Garibaldi e Manuela de Paula Fernandes, sobrinha de Bento Gonçalves, e que Garibaldi até manifestou a intenção de casar-se com ela. A família da moça, porém, não permitiu o enlace e, pouco tempo depois, Garibaldi conheceu e se apaixonou por Anita, que veio a ser sua companheira e mãe de seus filhos. O episódio na realidade, contudo, parece ter sido muito menos interessante do que na ficção.

Roland Barthes (1999), ao falar sobre o mito, afirma que ele é uma imagem criada pelos homens para transmitir mensagens que são interpretadas metaforicamente. O autor explica que o leitor pode apropriar-se do sentido do mito e, ao enunciá-lo, não estabelece mais exatamente a relação primeira. Os escritores têm, portanto, o livre-arbítrio de retomar temas, porém utilizando-os como fonte de inspiração artística, recriando-os com liberdade. E, ao se produzir uma versão do mito, esta se faz mito, incorporando-se à tradição. Portanto, forçosamente tem-se que assumir que existe, em determinados temas ou em determinadas histórias, um foco de interesse que lhes permite inúmeras recriações, o que se vê na Revolução Farroupilha - e até na história de Giuseppe Garibaldi e Manuela.

Esse movimento de revisionismo e recriação está presente na literatura brasileira contemporânea. Karl Erick Schøllhammer (2011) assinala que a partir da década de 1980, surgem obras que combinam as características dos *best sellers* com as narrativas épicas tradicionais, retornando aos mitos de fundação e de desenvolvimento de uma identidade nacional, em uma combinação de baixa e alta literatura, que estabelece um diálogo entre a literatura e a cultura de massa. Porém, partilhando da visão de Linda Hutcheon (1991), o autor explica que estes romances fazem uma releitura da tradição nacional, do ponto de vista de uma historiografia metaficcional pós-moderna. Para ele, o revisionismo tem a característica de ser uma alegoria da realidade nacional moderna, uma reavaliação crítica e irônica, valendo-se, para isso, principalmente da irreverência.

Linda Hutcheon (1991) destaca que a metaficção historiográfica difere do romance histórico justamente pela atitude de problematização e questionamento da verdade histórica. Para ela, a ficção não é um reflexo da

realidade nem uma simples reprodução, é apenas mais um dos discursos pelos quais se pode construir uma versão da realidade, na qual sempre há um pressuposto ideológico que determina seu sentido. A metaficção historiográfica não é, portanto, um simples retorno nostálgico ao passado, mas sempre uma reelaboração crítica, que recupera e ao mesmo tempo contesta as – ditas – verdades históricas.

O que se pretende mostrar nesta pesquisa é que *A casa das sete mulheres* vai contra essas tendências, voltando-se às inclinações românticas do século XIX, sem problematizar ou questionar o passado. Esse passado, de que o romance se vale, claramente reproduz o imaginário criado e mantido pelos interesses das classes dominantes, sem reflexão crítica, exatamente como era feito pelos autores românticos. Observando a obra de José de Alencar, Roberto Schwarz (2000) verifica que os problemas, vícios e mazelas da sociedade e das personagens eram tolerados, sem haver conformismo nem crítica, uma vez que não se pretendia justificar e, muito menos, transformar a situação, o que também ocorre no romance ora analisado. Essas contradições são o resultado da transposição de um modelo europeu para o contexto brasileiro sendo, entretanto, justamente o ponto em que este se diferencia daquele.

O mote da pesquisa se deve, inicialmente, à sensação de *déjà-vu* que surgiu ao final da leitura do romance. Percebe-se que, mesmo a partir de uma abordagem diferente, a história não é nova. Ela remete a outras narrativas, de outras épocas. A percepção inicial instigou várias inquietações: o quê, em *A casa das sete mulheres*, tem semelhança com outros textos? Por que uma obra publicada no século XXI retoma elementos já utilizados na literatura? Essa revisitação é um recurso frequente?

A presente pesquisa pretende, portanto, demonstrar que nessa obra, publicada no início do século XXI, aspectos constitutivos das obras literárias produzidas durante o Romantismo são retomados e mantidos. A investigação visa avaliar de que forma esse romantismo tardio contribui para a criação de um imaginário coletivo, além de especular a razão para o sucesso de um romance que mantém grande semelhança com obras do século XIX, mais do que com outras produzidas contemporaneamente.

Entre os questionamentos que se impuseram, um prevaleceu: o romance pode ser incluído entre as obras - ditas – contemporâneas ou a presença marcante de elementos que retomam o Romantismo não permite essa inclusão? A resposta a essa interrogação não é simples. Diversas considerações são necessárias para que seja possível, ao menos, aproximar-se dela, já que uma resposta categórica é, no mínimo, temerária. Para tanto, buscar-se-á o aporte em estudos que abordam a contemporaneidade, para que, ao identificar-se, no romance, o que é inerente ou comum a ela, encontre-se, em contrapartida, o que dela se afasta.

Na tentativa de conceituar o contemporâneo, o primeiro capítulo desta dissertação reflete a respeito da contemporaneidade e da permanência do passado no presente. Necessariamente, serão abordados aspectos relevantes de estudos que subsidiam a formação da pesquisadora e contribuem para a análise do romance *A casa das sete mulheres*.

O segundo capítulo analisa como o nacionalismo literário, característico do Romantismo, está presente no romance *A casa das sete mulheres* e contribui para a manutenção do imaginário que existe em torno da Revolução Farroupilha, exaltando os homens que dela participaram e seus atos de coragem e bravura, aproveitando, para isso, recursos comuns ao gênero épico, consagrado por autores do século XIX, entre eles, José de Alencar. Além disso, verifica-se de que forma o épico contribui para a manutenção do imaginário que existe em torno da Revolução Farroupilha e de seus heróis, imaginário esse construído durante o período do Romantismo.

O terceiro capítulo aborda as mulheres, personagens principais da trama, a fim de constatar como a maioria delas se aproxima das peculiaridades presentes nas personagens construídas durante o Romantismo e de que forma essa aproximação se dá em *A casa das sete mulheres*. Além disso, verifica que, no caso de Mariana, há um movimento de afastamento dos padrões românticos, sendo este também objeto de análise.

Estudiosos da teoria literária serão trazidos sempre que seus estudos puderem ser aplicados para esclarecer aspectos presentes no romance. No entanto, cumpre destacar que esta dissertação não objetiva revisar exaustivamente teorias e autores. Em virtude disso, as pesquisas aqui

elencadas serão utilizadas na medida em que se fizerem imprescindíveis para fundamentar as análises.

Toma-se como objeto de estudo apenas o romance *A casa das sete mulheres*. Frequentemente, ao longo do desenvolvimento da pesquisa, em eventos, percebeu-se uma constante referência à série televisiva, mais popular. No entanto, esta não chega a ser uma adaptação da obra literária, sendo apenas uma recriação inspirada no romance, sem compromisso de fidelidade. Justamente por isso, as obras apresentam grandes diferenças, cuja análise demandaria tempo e espaço de que não se dispunha.

Não se pretende, com a pesquisa, esgotar o assunto. Há muitos aspectos sob os quais o romance *A casa das sete mulheres* pode ser analisado, porém, essa é uma escolha, dentre outras possíveis, e o campo de estudos delimitado ater-se-á aos objetivos que aqui foram expostos e à bibliografia selecionada.

O CONTEMPORÂNEO

O coletivo que sonha ignora a história. Para ele, os acontecimentos se desenrolam segundo um curso sempre idêntico e sempre novo. Com efeito, a sensação do mais novo, do mais moderno, é tanto uma forma onírica dos acontecimentos quanto o eterno retorno do sempre igual.

Walter Benjamin

O que é o contemporâneo?

Essa interrogação intriga Giorgio Agamben (2009) em um de seus mais conhecidos ensaios. Para tentar explicá-la, o autor inicia o raciocínio esclarecendo que há a necessidade de que o leitor seja, de alguma forma, contemporâneo daquilo que lê – não importando quando foi escrito – e é essa a medida do sucesso na empreitada literária. Portanto, a contemporaneidade nasce na atitude do leitor. Paradoxalmente, o autor afirma que contemporâneo é aquele que se dissocia de seu presente, que não se ajusta totalmente a ele e que, através desse deslocamento, desse anacronismo, tem a capacidade de compreender melhor do que todas as outras pessoas o seu tempo. Porém, adverte que isso não significa nostalgia, nem a vontade de viver em outra época. “Um homem inteligente pode odiar o seu tempo, mas sabe, em todo o caso, que lhe pertence irrevogavelmente, sabe que não pode fugir ao seu tempo.” (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Em *A casa das sete mulheres* identifica-se esse anacronismo de que trata Agamben (2009), uma vez que Letícia Wierzchowski retorna a um período de certa forma originário e inteiramente idealizado, em uma tentativa de resgate de valores que, sob alguns aspectos, ficaram no passado. Para isso, o romance reproduz elementos constitutivos do Romantismo, recriando personagens históricas a partir de uma perspectiva heroica e, contraditoriamente, mulheres frágeis, submissas e dependentes, além de retomar aspectos do nacionalismo literário, característico do século XIX. No romance há, ao mesmo tempo, uma aderência ao presente e um

distanciamento dele: é sobre o imaginário coletivo que existe em torno da Revolução Farroupilha que a narração se fundamenta, imaginário este, no entanto, instituído durante a época romântica. Conforme Agamben (2009) explica, é a não-coincidência com uma determinada época que a permite ser totalmente vista, o que parece ser buscado na obra em questão. Porém, essa visão que transparece no romance não é crítica, já que se limita a reproduzir o imaginário sobre o qual se estabelece, fugindo, nesse ponto, do conceito enunciado pelo autor.

Agamben (2009) defende, ainda, que contemporâneo é aquele que “[...] mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro.” (AGAMBEN, 2009, p. 62). Perceber o escuro é ter a capacidade de ver aquilo que não está claro, é não se permitir a cegueira ante as luzes de seu tempo. É ver, entre elas, a obscuridade que está diretamente dirigida a quem lhe diz respeito. A contemporaneidade é, pois, a coragem de se fixar no escuro e perceber nele uma luz que se volta e ao mesmo tempo se afasta infinitamente. Para o autor, assim como essa luz, o presente não pode ser jamais alcançado. Ele exemplifica esse conceito através da moda: o tempo da moda está continuamente avançado a si mesmo, e por consequência, sempre obsoleto. A moda tem uma conexão particular com o tempo, seu presente se divide “[...] segundo um ‘não mais’ e um ‘ainda não’[...]” (AGAMBEN, 2009, p. 68). Relacionando o passado e o futuro, aquilo que foi repellido pode ser revigorado.

De certa forma é o que se observa em *A casa das sete mulheres*, em que se revela um claro anacronismo, um retorno a preceitos e valores que vigoravam durante o século XIX, em uma nítida tentativa de evocação do passado heroico, revitalizando virtudes há muito eclipsadas, como o heroísmo, a lealdade e a exaltação da pátria. No entanto, há um ofuscamento, no sentido de que esses valores são retomados sem que sejam questionados, exatamente como se fazia no Romantismo.

Agamben (2009) ainda se aproxima dos estudos de Walter Benjamin, quando defende que a contemporaneidade se inscreve no presente, caracterizando-o como arcaico, já que “[...] somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser

contemporâneo.” (AGAMBEN, 2009, p. 69). Para ele, arcaico é aquele que se aproxima da origem, que é, porém, continuamente contemporânea ao devir histórico e atua infinitamente neste. Assim, contemporâneo é o que tem proximidade com a origem, pois

[...] a chave do moderno está escondida no imemorial e no pré-histórico. Assim, o mundo antigo no seu fim se volta, para se reencontrar, aos primórdios; a vanguarda, que se extraviou no tempo, segue o primitivo e o arcaico. (AGAMBEN, 2009, p.70).

Pensado a partir desse enfoque, o romance assume uma tendência contemporânea, uma vez que se aproxima das origens do imaginário que se criou em torno do gaúcho e da Revolução Farroupilha, compreendendo como esse imaginário ainda opera no presente.

É interessante notar como os estudos de Walter Benjamin também exploram essa permanência do passado no presente, percebendo que as inovações que surgem assumem a forma daquilo que já existe e se tornou obsoleto¹. Em *Passagens* (2007) há inúmeras anotações que demonstram essa observação de Benjamin.

Entre elas, o filósofo verifica como a fotografia, nos seus primórdios, imitava a pintura² e as construções em ferro imitavam as feitas em madeira³.

¹ Susan Buck-Morss (2002), estudiosa da obra de Benjamin, destaca o que ela chama de “[...] fusão do velho com o novo.” (BUCK-MORSS, 2002, p.145) e conclui: “Novas formas ‘citavam’ as velhas, fora de contexto.” (*ibidem*, grifo no original).

² Provável sintoma de uma mudança profunda: a pintura deve se sujeitar à avaliação segundo parâmetros da fotografia: ‘Estamos ao lado do público quando admirarmos... o artista delicado que..., este ano, manifestou-se com uma pintura capaz de rivalizar, em refinamento, com as provas daguerrianas.’ Este é o julgamento de Auguste Galimard a respeito de Meissonnier, em: *Examen du salon* de 1849, Paris, 1850, p. 95. [Y 7, 5] (BENJAMIN, 2007, p. 725, grifos no original).

³ “Cada industrial imitava o material e a forma do outro, imaginando ter realizado um milagre de bom gosto se conseguisse fabricar xícaras de porcelana como se feitas por um toneleiro, copos parecendo porcelana, joias de ouro lembrando correias de couro, mesas de ferro imitando vime etc. Nesta arena lançava-se também o confeitiro, esquecendo totalmente o domínio próprio e os critérios de sua arte, e tentando ascender a escultor e arquiteto.” Jacob Falke, *Geschichte des modernen Geschmacks*, p. 380. Essa falta de critérios advinha, em parte, da abundância de procedimentos técnicos e de novos materiais com os quais fomos presenteados da noite para o dia. À medida que se tentava adquirir uma familiaridade mais profunda com eles, vieram a ocorrer desacertos e experimentos malogrados. Por outro lado, essas tentativas são os testemunhos mais genuínos de quanto a produção técnica em seus primórdios estava mergulhada em sonhos. (Também a técnica, e não só a arquitetura, é em certas fases o testemunho de um sonho coletivo.) [F1a, 2] (BENJAMIN, 2007, p. 190-191) e [...] ‘De fato, trata-

No entanto, o que mais lhe chama a atenção são as passagens, templos dos sonhos de consumo do século XIX, que, no início do século XX, já eram ruínas de um passado coletivo que se recusava a desaparecer. É, pois, na articulação entre a *ur-história* e o que sobrevive no presente que Benjamin constrói as imagens dialéticas. A natureza histórica dos objetos é, dessa forma, expressão da sua transitoriedade e, ao mesmo tempo, encerra em si um potencial criativo e de mudança.

Para Benjamin, na relação entre o moderno e o obsoleto surge o desejo de desvincular-se do passado mais recente, voltando-se, por conseguinte, às origens, a um tempo que, inacabado, se constitui novamente no imaginário coletivo, na busca utópica da época que virá. O presente, então, reconfigura o passado, sem, no entanto, concretizar o futuro. O passado mítico não proporciona uma aspiração, mas uma motivação para a emancipação futura, a qual não será unicamente uma revitalização análoga ao já-vivido. Quando o estudioso cita Michelet, que diz “[...] cada época sonha com a seguinte [...]” (MICHELET *apud* BENJAMIN, 2007, p. 41), revela que isso é somente uma forma de sonho e não de realidade. Sua efetivação pode não trazer a felicidade ambicionada, mas a insatisfação evidencia a magnitude da ventura que é possível. Susan Buck-Morss (2002) ressalta que essas representações, entretanto, não são revolucionárias em si mesmas, mas possíveis para a efetivação do anseio coletivo. Assim,

[...] se a história futura não está determinada, e portanto suas formas nos são ainda desconhecidas, e se a consciência não pode transcender o horizonte de seu contexto sócio-histórico, para onde recorreria a imaginação *senão* ao passado morto para conceitualizar o mundo ‘que ainda-não-é’? (BUCK-MORSS, 2002, p. 160, grifos no original).

Benjamin (1984) acredita que a obra literária é o registro dessa busca utópica e revela os potenciais não constituídos. Ela cria uma estabilidade que mantém a ilusão do que poderia vir a realizar-se, o que se pode identificar em *A casa das sete mulheres*, principalmente em relação à Revolução Farroupilha.

se mais de um emprego do ferro do que uma construção em ferro. Ainda se transfere simplesmente ao ferro a técnica da construção em madeira.’ [F2, 6] (GIEDION *apud* BENJAMIN, 2007, p. 192, grifos e reticências no original)

A literatura, nesse caso, apresenta, então, fragmentos de um passado em ruínas, de uma história cujo conteúdo, convenientemente, foi esquecido. Analisando a alegoria da caveira, Benjamin (1984) vê nela a história, com tudo que nela é frustrado e sofrido. Flávio Kothe (1976), considerando os textos de Benjamin, explica que a obra literária se torna,

[...] uma historiografia inconsciente, que registra o 'outro' do que poderia ter sido e não foi. Ela é o jogo, cuja dor é apenas jogo, e não a dor que de fato existiu. A obra literária é a caveira que sorri na morte que ela é. Suas órbitas vazias permitem olhar o obscuro, que elas já olharam, mas elas mesmas não olham mais. Possibilitam olhar o que viram, só olham o olhar de quem as olha, são a ruína do acontecido. (KOTHE, 1976, p. 43).

Agamben (2009) ressalta, ainda, que o acesso ao presente passa por uma arqueologia que não retorna necessariamente a um passado longínquo, mas a tudo aquilo que no presente não pode ser vivido e, por isso, é relançado para a origem. Assim, voltar-se ao passado é voltar ao não-vivido, o que pode ser observado em *A casa das sete mulheres*. A retomada que se dá no romance revela um passado diferente do que efetivamente ocorreu, um passado que, em última análise, não foi vivido nem pelos homens que lutaram na revolução e nem pelas mulheres que os esperavam.

Esse retorno permite, então, a reinvenção de um passado glorioso em uma época na qual se observa intensa inversão de valores. Buck-Morss (2002) ilustra esta prática citando Marx, para quem

[...] justamente quando os [seres humanos] parecem engajar-se na transformação de si mesmos e dos objetos, em criar algo que nunca existiu antes, precisamente nessas épocas de crise revolucionária, eles conjuram ansiosamente os favores dos espíritos do passado e tomam emprestado seus nomes, gritos de guerra e vestimentas para apresentar a nova cena da história universal sob esse venerável disfarce e tempo honorífico. (MARX *apud* BUCK-MORSS, 2002, p. 158).

Ora, *A casa das sete mulheres* faz justamente isso: conjura os espíritos heroicos da Revolução Farroupilha e da história do Rio Grande do Sul e reconta o passado a partir do sonho utópico, vivido e propagado inicialmente

pelos homens que dele participaram e, posteriormente, por muitos outros que os seguiram.

Essa reflexão leva a outra questão levantada por Agamben (2009): a de que as pessoas são sujeitadas a poderes que as controlam, as modelam e que determinam seus gestos e condutas. A esses poderes, que atuam no processo de subjetivação e dessubjetivação, Agamben denomina dispositivos. Para ele, sujeito é aquele que está entre o ser vivente e os dispositivos. O sujeito, livremente, assujeita-se a eles e sofre vários processos de subjetivação simultâneos. Porém, Agamben observa que, paradoxalmente, quanto menos subjetividades se formam, mais dispositivos são criados a fim de sujeitar os indivíduos, livremente, ao poder. Assim, “[...] todo dispositivo implica um processo de subjetivação, sem o qual o dispositivo não pode funcionar como dispositivo de governo, mas se reduz a um mero exercício de violência.” (AGAMBEN, 2009, p. 46). O autor ressalta, porém, que o capitalismo atual cria dispositivos que não operam mais na produção de um sujeito, mas na sua dessubjetivação⁴. Desta forma, subjetivação e dessubjetivação tornam-se processos indistintos e não promovem mais a recomposição de um novo sujeito, mas a de alguém que pode ser facilmente controlado. Como escapar, então, desse processo de dessubjetivação que impera na sociedade atual?

Na esteira do pensamento de Agamben, é possível analisar-se *A casa das sete mulheres* como uma tentativa de recuperação de uma determinada identidade por meio da volta ao passado, interferindo nos processos de subjetivação e nos dispositivos de controle, o que é possível porque a arte também serve para se pensar as relações de poder. Isso se constitui de maneira peculiar no romance, uma vez que o retorno é abrangente, retomando tanto a época de construção dessa identidade como também os mecanismos utilizados no período, como a exaltação nacionalista e a criação - ou reinvenção - de personagens que são arquétipos de conduta, por exemplo. Parodiando Walter Benjamin (1989), cabe o questionamento: como é possível que modelos e valores aparentemente anacrônicos como os que se configuram

⁴ O conceito de dessubjetivação é entendido aqui como um processo de anulação do sujeito.

no romance *A casa das sete mulheres* tenham feito tanto sucesso no século XXI?⁵

A resposta a essa interrogação perpassa necessariamente a questão da identidade, uma vez que esse anacronismo busca justamente a manutenção de uma identidade coletiva, ligada ao passado heroico e glorioso de um povo.

A identidade é um processo simultaneamente coletivo e individual, pelo qual o sujeito se reconhece e reconhece os outros sujeitos, ligados a ele por interesses em comum. Essa noção de pertencimento é inerente ao ser humano, porém, não é automática. Tomaz Tadeu da Silva (2000) argumenta que identidade e diferença são posições análogas e inseparáveis. Uma depende da outra e as duas são resultado de um processo de produção linguística, pois têm que ser nomeadas. Como a linguagem é assinalada pela indeterminação e pela instabilidade, a identidade e a diferença também o são. Qualquer identificação, portanto, só tem sentido em relação a uma estrutura de significação formada por outras identidades, que também não são fixas ou antecipadamente determinadas.

Construídas no contexto de relações sociais e culturais, as identidades são sujeitas a relações de poder e impostas por determinados grupos sociais. Stuart Hall (2006), ao definir as culturas nacionais, também defende que elas parecem ser intrínsecas ao sujeito, mas na verdade são edificadas no interior das representações. “Uma cultura nacional é um *discurso*, um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações como a concepção que temos de nós mesmos.” (HALL, 2006, p. 50, grifo no original). Para o autor, as pessoas identificam-se com os sentidos produzidos, por meio das histórias contadas sobre a nação, da memória coletiva e da necessidade de pertencimento, criando identidades que são situadas entre passado e futuro, As culturas nacionais se estabelecem, basicamente, a partir das narrativas da nação, que representam a continuidade e a tradição, unindo os sujeitos em torno de histórias contadas e recontadas, papel exercido, no caso, pelo

⁵ Benjamin pergunta-se a respeito da obra de Baudelaire: “Como é possível que uma maneira de agir ao menos na aparência completamente ‘anacrônica’, como a do alegórico, tenha um lugar de primeira ordem na obra poética do século?” (BENJAMIN, 1989, p. 169, grifo no original).

romance *A casa das sete mulheres* ao retomar o imaginário criado e mantido em torno da Revolução Farroupilha e dos homens que dela participaram, imaginário esse proveniente do século XIX.

Da mesma forma, a ênfase nas origens, um mito fundacional e a crença em um povo puro contribuem para que o sentimento de valorização e de pertencimento estabeleça a identificação. No entanto, Eric Hobsbawm (1997) alega que essas culturas nacionais são, muitas vezes, formadas a partir de tradições que são inventadas, apesar de parecerem antigas. Para o autor, tradições inventadas são aquelas efetivamente construídas e institucionalizadas e também as que surgem num período limitado e determinado de tempo e se impõem com bastante rapidez. Este parece ser o caso da Revolução Farroupilha, abordada no romance. O imaginário que se constituiu em torno do acontecimento histórico foi estabelecido a partir do século XIX, quando se propunha construir, no Brasil, uma ideia de nação. Embalados pelos ideais nacionalistas cultivados pelos românticos franceses e alemães e pela Independência, os intelectuais brasileiros se opunham às concepções que vinham da metrópole, valorizando o Brasil e buscando o que eles chamavam de cor local.

No entanto, o país não dispunha de um passado semelhante ao das nações europeias. Assim, houve a necessidade de arquitetar uma origem, um mito fundacional que engrandecesse a nação que surgia. Este projeto foi adotado pelos escritores que, em seus romances, apresentavam um Brasil idealizado. O indígena e o nativo eram os heróis épicos, seres perfeitos e superiores que deveriam ser exemplos para todos os brasileiros na luta pela formação da nova nação.

Hobsbawm (1997) argumenta que o objetivo maior para a invenção das tradições é instituir uma sequência com um passado histórico adequado. Assim, tradição inventada pode ser definida como

[...] um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. (HOBBSAWM, 1997, p.9).

Porém, o passado histórico sobre o qual a tradição é inserida não precisa ser, necessariamente, remoto. Para o autor, até as revoluções, que, de certa forma, opõem-se ao passado, têm relevância. Entretanto, as relações entre o passado histórico e as tradições inventadas mantêm uma continuidade artificial, já que “[...] estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória.” (HOBSBAWM, 1997, p.10). Para essa repetição, a literatura ocupa uma posição fundamental a partir das histórias que são criadas e recriadas, quase sempre retomando uma suposta tradição, o que ocorre com *A casa das sete mulheres*.

O objetivo dessas tradições a que se refere Hobsbawn (1997) é a fixação do passado através da reprodução. Isso não impede que haja inovações, mas elas devem ser compatíveis com o que vem anteriormente, ratificando o que está expresso na história. É um processo de formalização e ritualização que ocorre quando uma alteração acelerada da sociedade aniquila o padrão das tradições já existentes, tornando-as incompatíveis. O autor verifica que nos dois últimos séculos houve transformações sociais especialmente relevantes, implicando formalizações de novas tradições. No Brasil, o período coincide com o processo de Independência, o que justifica a necessidade de invenção de novas tradições, que afastassem de vez o novo país das suas raízes portuguesas.

Hobsbawm (1997) considera interessante que na criação de novas tradições utilizem-se elementos antigos que sempre se encontram no passado de qualquer sociedade, compostos principalmente por práticas e comunicações simbólicas, sendo possível, portanto, incluir as novas tradições nas que já fazem parte do repertório social. Por outro lado, em certos casos, há a necessidade de se inventar novas práticas ou ampliar a simbologia já existente.

Naturalmente, muitas instituições políticas, movimentos ideológicos e grupos – inclusive o nacionalismo – sem antecessores tornaram necessária a invenção de uma continuidade histórica, por exemplo, através da criação de um passado antigo que extrapole a continuidade histórica real seja pela lenda [...] ou pela invenção [...]. (HOBSBAWM, 1997, p. 15).

O surgimento de movimentos chamados tradicionalistas, que defendem a restauração das tradições indica que houve rupturas. Segundo o autor, esse

tipo de movimento, comum entre os intelectuais do Romantismo, nunca pode se desenvolver nem, tampouco, conservar um passado que está vivo, já que não é necessário restaurar nem inventar tradições quando os velhos usos ainda permanecem. Muitas vezes, porém, os costumes, mesmo que disponíveis, não são utilizados. Há então, uma ânsia nostálgica de se recuperar a cultura, buscando nela uma identidade de classe que estabeleça uma distinção. O imaginário criado em torno da Revolução Farroupilha é, reiteradas vezes, utilizado para esse fim. Principalmente quando crises econômicas ou políticas atingem o Rio Grande do Sul, os ideais de resistência são retomados, buscando a identificação e o fortalecimento dos vínculos a fim de se enfrentar novamente os obstáculos ao progresso.

Hobsbawm (1997) classifica as tradições inventadas em três categorias básicas, que se interpenetram:

a) aquelas que estabelecem ou simbolizam a coesão social ou as condições de admissão de um grupo ou de comunidades reais ou artificiais; b) aquelas que estabelecem ou legitimam instituições, *status* ou relações de autoridade, e c) aquelas cujo propósito principal é a socialização, a inculcação de ideias, sistemas de valores e padrões de comportamento. (HOBSBAWM, 1997, p. 17).

No caso da Revolução Farroupilha e dos romances que a abordam – inclusive *A casa das sete mulheres* – detecta-se a predominância das tradições do primeiro e do último tipo. Ao mesmo tempo em que instituem a coesão social da comunidade (que é imaginada⁶), incutem nela ideias e padrões de comportamento, estabelecendo, então, identidades e diferenças. As tradições inventadas são, portanto, elos que unem um determinado grupo, utilizando a história para legitimar suas ações.

Inventar e propagar essas tradições traz uma consequência: a manutenção da aura em torno de determinados acontecimentos que permanecem vivos na memória social exatamente o que ocorre com a

⁶ Benedict Anderson (2008) define as comunidades imaginadas como aquelas ligadas por uma imagem viva de comunhão entre seus membros, mesmo que ignorem a existência uns dos outros. Apesar de as pessoas não se conhecerem, acreditam que todos pensam e agem de maneira semelhante.

Revolução Farroupilha, retratada no romance, e o imaginário que persiste em torno dela.

Walter Benjamin (1994) no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1935-36) explica que as obras de arte possuem o que ele chama de aura, “[...] uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante [...]” (BENJAMIN, 1994, p. 170). No texto, o autor estuda a obra de arte como tendo uma existência única que estabelece sua autenticidade, uma identificação que a diferencia de qualquer cópia ou falsificação. A aura também dá à obra um caráter religioso, de culto, uma espécie de magia ligada à tradição. Historicamente, muitas obras eram produzidas para serem cultuadas.

Com o advento da reprodutibilidade, porém, a obra de arte perde sua aura. A reprodução técnica permite a democratização e a aproximação da obra com o público, alterando a própria função social da arte. A fotografia, por exemplo, pode ser reproduzida infinitamente e a questão da autenticidade perde o valor ao não se poder dizer qual é o original e qual é a cópia. Susan Buck-Morss adverte, porém, que, ao contrário do que muitos intérpretes de Benjamin acreditam, o autor não lamentava a desintegração da aura. Pelo contrário, ele defendia que esta democratização e aproximação da obra de arte “[...] eram tendências intrínsecas ao meio e as considerava progressistas.” (BUCK-MORSS, 2002, p. 171).

Para Benjamin, é o valor de culto que dá à aura o poder de experiência e argumenta que a obra de arte, inserida no contexto de uma tradição, é, também, objeto de culto. Porém, quando a autenticidade não pode mais ser aplicada à obra de arte, a própria função social da arte se modifica, tornando-se, então, política. Valendo-se do argumento de Benjamin, mas deslocando-o da especificidade da obra de arte, é possível afirmar que existe uma aura de tradição inventada em torno da Revolução Farroupilha e essa aura é construída, mantida e reafirmada pelos romances que a abordam, desde o século XIX. *A casa das sete mulheres* contribui, então, com essa permanência e consolidação quando colabora para a manutenção do culto em torno dos ideais revolucionários e dos heróis presentes no imaginário, buscando reafirmar os valores do passado e a identificação da comunidade, no intuito de

mantê-la coesa. No entanto, não se pode esquecer que a ênfase do romance é nas mulheres e no mundo feminino, sendo a Revolução e o mundo masculino um pano de fundo, uma espécie de pretexto para falar das mulheres.

Georges Didi-Huberman (1988) estabelece uma relação com as pesquisas de Benjamin ao estudar as imagens. Para ele, no olhar há uma força recíproca, paradoxal, já que ver é uma ação que se desdobra em duas: “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha.” (DIDI-HUBERMAN, 1988, p. 29). Uma associação de ideias inevitavelmente remete a outra coisa. Ao ver um túmulo, por exemplo, vê-se o volume, a pedra, as inscrições. Mas, em contrapartida, o vazio nele contido – vazio de vida, vazio de corpo – olha reciprocamente, denotando, portanto, o que, na verdade não é visto. O autor argumenta que a crença cristã produz imagens para escapar do vazio inquietante da morte. A vida não mais está no túmulo, a alma, cheia de vitalidade, existe em outro lugar. Ele exemplifica com o Evangelho de São João, na passagem em que o discípulo chega ao túmulo de Jesus e, olhando para dentro, diz que viu e acreditou. Porém, o que ele viu foi o vazio, pois não havia mais corpo ali. Este vazio desencadeou a crença. “Nada ver, para crer em tudo.” (DIDI-HUBERMAN, 1988, p. 42). Assim, sempre existe algo muito além do que se efetivamente vê. A imagem, por mais simples que aparente ser, tem em si algo que não se esgota no que é visto. “Talvez só haja imagem a pensar radicalmente para além da oposição canônica do visível e do legível.” (DIDI-HUBERMAN, 1988, p. 95).

O mesmo autor relaciona a imagem à memória e à aura – elemento fundamental dos estudos de Benjamin e definida por ele como uma manifestação de algo longínquo. Para Didi-Huberman, se a distância se dá a ver, já é uma forma de aproximação. Porém, só se mostra justamente porque está distante. O objeto aurático presume, portanto, um ir e vir sem fim.

Sob nossos olhos, fora de nossa visão: algo aqui nos fala tanto do assédio como do que nos acudiria de longe, nos concerniria, nos olharia e nos escaparia ao mesmo tempo. É a partir de tal paradoxo que devemos certamente compreender o segundo aspecto da aura, que é o de um *poder do olhar* atribuído ao próprio olhado pelo olhante: ‘isso me olha’. (DIDI-HUBERMAN, 1988, p. 148, grifos no original).

O autor explica, ainda, que a aura é um conjunto de imagens provindas da memória e incorporadas a um objeto, que conserva em si algo dos olhos que o olharam, da contemplação que recebeu. Há neles, portanto, algo que não é visto, mas significa justamente por isso.

Aurático, em consequência, seria o objeto cuja aparição desdobra, para além de sua própria visibilidade, o que devemos denominar suas *imagens*, suas imagens em constelação ou em nuvens, que se impõe a nós como outras tantas figuras associadas, que surgem, se aproximam, e se afastam, para poetizar, trabalhar, *abrir* tanto seu aspecto quanto sua significação, para fazer delas uma obra do inconsciente. (DIDI-HUBERMAN, 1988, p. 149, grifos no original).

Portanto, em torno da aura entrelaçam-se o olhar e a memória. A partir do imaginário, a imagem ou o objeto aparece como um acontecimento único, com o poder de aproximar o que está distante. “Nesse momento, o trabalho da memória orienta e dinamiza o passado em destino, em futuro, em desejo [...]” (DIDI-HUBERMAN, 1988, p. 150-151).

Daisi Vogel (2009) atenta para o fato de que uma das perspectivas revolucionárias da teoria de Benjamin é a de que a história não existe sem o aporte da memória, de que ela não surge dos acontecimentos do passado, mas do movimento que os recorda e os reconfigura no presente. Para ela, a imaginação faz montagens e é anacrônica por excelência. É essa imaginação, portanto, que permite a criação do imaginário aurático em torno da Revolução Farroupilha. Pode-se pensar que, atendo-se somente aos fatos ocorridos entre 1835 e 1845, não haveria tanta comoção em relação aos acontecimentos e seus desdobramentos, sendo mais um período histórico a ser estudado. É a reconstrução desses fatos a partir da imaginação – e do imaginário por ela produzido – que os torna especiais e dignos de nota, fazendo-os lembrados e cultuados. Esse fenômeno adquire uma perspectiva especial ao se considerar que essa aura já vem sendo desenvolvida desde o século XIX e continua seduzindo um público que parece não se cansar dessa repetição, do que o romance *A casa das sete mulheres* se aproveita.

Benjamin (1994), no ensaio *O Narrador* (1936), explica que a reminiscência estabelece a tradição, tem o poder de transmitir os acontecimentos para as gerações futuras e corresponde à musa épica. “A memória é a mais épica de todas as faculdades” (BENJAMIN, 1994, p. 210), destaca. O interesse da narração é conservar o que foi contado, possibilitando que seja reproduzido. O autor verifica que o narrador é quem consegue criar uma rede de constituição das histórias e, partindo da experiência, tanto a sua quanto a que é relatada pelos outros, incorpora-a à experiência dos ouvintes, deixando nela a sua marca.

Porém, para Benjamin, a narração está em declínio, gradativamente substituída pelo romance, que é essencialmente vinculado ao livro e à solidão da leitura. Enquanto a narrativa pressupõe a formação de um grupo unido em torno dela, no romance o indivíduo se isola, apodera-se da matéria de sua leitura, e, no afã de torná-la sua, ele a destrói. Aquela permite uma continuidade, este, não. Seu final atrai o leitor e o leva a refletir sobre o significado da vida, centro em torno do qual se fundamenta o romance. Mas, o sentido da vida se revela a partir da morte. Se o leitor busca no romance o sentido da vida, ele participará da sua morte, que pode ser uma morte figurada, o fim do romance.

Em consequência, o romance não é significativo por descrever pedagogicamente um destino alheio, mas porque esse destino alheio, graças à chama que o consome, pode dar-nos o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino. O que seduz o leitor no romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro. (BENJAMIN, 1994, p. 214).

Há, portanto, com o surgimento do romance, uma perda de referências coletivas ao mesmo tempo em que se busca nele algo que o leitor não encontra na sua própria vida. Em *A casa das sete mulheres* identifica-se uma peculiar união dessas duas perspectivas que são, de certa forma, contraditórias. Enquanto resgata uma experiência coletiva que por muito tempo manteve-se viva também pelas narrativas orais, o romance preenche a vida do leitor solitário com o calor que não é possível encontrar-se atualmente. Valores

que se perderam na vida contemporânea são resgatados por meio da retomada salvadora do passado e da tradição.

Frederic Jameson (2004) estuda a contemporaneidade sob a ótica da pós-modernidade. Sua pesquisa é aqui utilizada para embasar a análise do romance *A casa das sete mulheres*, pois, ao considerar a lógica cultural do que define como capitalismo tardio, ele revela que o pós-modernismo é somente um estágio do próprio Modernismo, quando não do Romantismo mais antigo, justamente a afinidade entre o mais novo e o remoto, que se percebe existir no romance. Para o autor, no entanto, há no pós-modernismo uma falta de profundidade, uma superficialidade que conduz ao enfraquecimento das relações com a historicidade. Consequentemente, o pós-modernismo não é exatamente um estilo, mas uma concepção que se abre à presença e à convivência de características completamente diferentes. O autor cita os estudiosos da arquitetura, que falam em uma “[...] canibalização aleatória de todos os estilos do passado [...]” (JAMESON, 2004, p. 45) já que, para ele,

[...] os produtores culturais não podem mais se voltar para lugar nenhum a não ser o passado: a imitação de estilos mortos, a fala através de todas as máscaras estocadas no museu imaginário de uma cultura que agora se tornou global. (JAMESON, 2004, p. 45).

Nesse caso, a partir do conceito desenvolvido pelo autor, não há problema em se considerar *A casa das sete mulheres* como um romance contemporâneo, uma vez que ele incorpora elementos de estilos diferentes, mesclando-os.

Jameson (2004) constata ainda que, a partir da retomada dos estilos anteriores, surge o pastiche, uma espécie de paródia que propõe a imitação de um estilo singular, a imposição de uma dissimulação linguística. Não há nele, no entanto, as mesmas razões da paródia, o humor e a convicção que a caracterizam. Para ele, o pastiche equivale à noção de simulacro de Platão⁷, a cópia de algo que jamais existiu. A lógica do simulacro opera sobre a noção de

⁷ Jacques Derrida, em *A farmácia de Platão* (1997) faz uma profunda interpretação da obra de Platão, abordando, com propriedade, a questão do simulacro. Para o filósofo grego, não há origem nem verdade na escrita. Ela é cópia de cópia de cópia, num processo que se repete indefinidamente.

tempo histórico, modificando o passado. Nesse processo, Jameson chama a atenção para os filmes de nostalgia, que projetam a questão do pastiche a um nível coletivo e social e propõem a recuperação de uma realidade perdida, de um objeto de desejo.

O autor trata como simulacro, da mesma forma, a história inalcançável presente em alguns romances históricos, que não mais representam o passado efetivo, mas “[...] as ideias e estereótipos sobre o passado (que logo se transforma[m] em ‘história *pop*’).”⁸ (JAMESON, 2004, p. 52, grifo no original). Esses romances abrangem noções históricas precedentes, obtidas nos livros de história que foram concebidos para as intenções legitimadoras de uma determinada tradição nacional e instituindo, a partir deles, uma dialética entre o que ocorreu de fato e o que se verifica no romance, levando ao desaparecimento gradual do referente histórico, o que se pode observar também em *A casa das sete mulheres*.

Porém, há que se atentar para uma advertência do autor: nem toda a produção cultural contemporânea é pós-moderna⁹. Existe uma diferença entre analisar o pós-modernismo como estilo – entre outros à disposição e opcional -, e concebê-lo como uma dominante cultural da lógica do capitalismo tardio. Para ele, não é possível a volta a técnicas estéticas pensadas com base em conjunturas históricas e dilemas de outras épocas. É necessário que se desenvolva um arquétipo de cultura política apropriado à situação atual.

Com base na teoria de Jameson nota-se que no romance *A casa das sete mulheres* há justamente a tentativa de volta à estética de uma época anterior, o que é criticado pelo pesquisador. Porém, ao mesmo tempo, é possível considerar a obra um simulacro, uma vez que há nela uma reconstrução da história de maneira estereotipada, acarretando, em vários episódios, o desaparecimento do referente, restando apenas o imaginário. Dessa forma, “[...] estamos condenados a buscar a História através de nossas

⁸ Para Jameson (2004) história *pop* é aquela na qual o conteúdo histórico se perdeu. O que resta é apenas a reconstrução de uma história que permanecerá sempre inacessível.

⁹ É necessário observar-se que o autor diferencia contemporaneidade e pós-modernismo, diferenciação essa que não é feita pelos outros escritores estudados, que utilizam uma ou outra forma como sinônimos.

próprias imagens *pop* e dos simulacros daquela história que continua para sempre fora do nosso alcance.” (JAMESON, 2004, p. 52, grifo no original).

Linda Hutcheon (1991) discorda da posição de Jameson. Para ela, tanto a ficção quanto a história são discursos e é por meio delas que se dá sentido ao passado. Esse sentido não está nos episódios, mas em princípios de significação que transformam esses acontecimentos em eventos históricos presentes. Contrariando Jameson, Hutcheon argumenta que não há uma única forma de entender a historicidade e o que o pós-modernismo faz é problematizar a questão do conhecimento histórico ao reinserir o contexto como significante. A autora reconhece que não é possível ser completamente objetivo, em relação à história, como se pretende. A interpretação e a ideologia inevitavelmente transparecem e contaminam o histórico através de elementos discursivos. “O que vai desaparecendo [...] é qualquer fundamento sólido que sirva de base à representação e à narração, seja na ficção ou na historiografia.” (HUTCHEON, 1991, p. 125) Porém, ela observa que esse fundamento é reinserido na obra e depois subvertido, gerando um paradoxo e o que ela chama de metaficção historiográfica.

A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade. (HUTCHEON, 1991, p. 127).

O retorno à história não é simplesmente uma recuperação ou, ainda, uma nostalgia ou um reviver. Para a autora, a metaficção historiográfica analisa os deslocamentos históricos e suas implicações ideológicas ao mesclar o que é público e histórico com o privado e o biográfico. Assim, embora os fatos tenham efetivamente ocorrido, eles serão designados e instituídos como fatos históricos por uma seleção e de um posicionamento narrativo, ou seja, por meio de vestígios que permanecem no presente. Porém, a metaficção historiográfica pressupõe uma autorreflexão para repensar e reorganizar o passado: “[...] ela sempre atua *dentro* das convenções a fim de subvertê-las.

Ela não é apenas metaficcional; nem é apenas mais uma versão do romance histórico ou do romance não-ficcional.” (HUTCHEON, 1991, p. 22, grifo no original).

Entre as maneiras de narrar o passado, a metaficção historiográfica estabelece e, ao mesmo tempo, indetermina os limites entre a ficção e a história. Analisando os estudos de Lukács, Hutcheon (1991) verifica que, ao contrário dos romances históricos, em que os protagonistas deveriam representar uma composição entre o universal e o individual, oscilando entre tipo e estereótipo, as personagens da metaficção historiográfica de maneira alguma podem ser classificadas como tipos. Para ela, os protagonistas desses romances são geralmente aqueles que se afastam dos padrões, são vultos periféricos da ficção. Mesmo as personagens históricas são individualizadas e reconstruídas, enquanto que nos romances históricos elas são relegadas a papéis secundários. “Em muitos romances históricos, as figuras reais do passado são desenvolvidas com o objetivo de legitimar ou autenticar o mundo ficcional com sua presença, como se para ocultar as ligações entre ficção e história com um passe de mágica ontológico e formal.” (HUTCHEON, 1991, p. 152).

A casa das sete mulheres é citado como romance histórico por alguns autores, entre eles Elizabeth Rochadel Torresini (2007). Ela explica que, para que o romance seja considerado histórico, o romancista e o historiador devem dialogar. Ambos interpretam o mundo e sugerem novas formas de compreensão da vida social, das relações entre os homens, refletindo e analisando padrões de comportamento e contribuindo para a manutenção da memória histórica, social e coletiva. Para escrever um romance histórico, o escritor coleta acontecimentos, personagens, lugares e fatos políticos e, a partir deles, reconstrói o mundo – próximo, porém, único. “É necessário entrar no universo da pesquisa histórica, distanciar-se dos acontecimentos para pensá-los e recriá-los de outra maneira.” (TORRESINI, 2007, p. 42).

Essa definição, entretanto, tomada ao pé da letra, não permite que se aceite o romance *A casa das sete mulheres* como histórico. Nele não há a reflexão e análise dos comportamentos e nem a sugestão de novas formas de compreensão para a vida social. O histórico tem o papel de pano de fundo para

os fatos e nem sempre é determinante. Há o uso de eventos e personagens históricos, mas eles se distanciam, de certa forma, da realidade, que se passa fora da estância e da casa em que as mulheres vivem. É, então, somente uma representação simbólica que busca o imaginário coletivo e a manutenção deste. Nesse caso, em vez de classificá-lo como romance histórico, pode-se dizer que *A casa das sete mulheres* tem inspiração histórica, expressão também utilizada por Torresini (2007).

Se não é romance histórico, é possível analisar-se *A casa das sete mulheres* como um representante da metaficção historiográfica de que trata Linda Hutcheon (1991)? Afinal, é clara a reconstrução do passado, a intervenção do privado naquilo que é público, principalmente por parte da personagem Manuela, que corrompe o histórico com seu posicionamento em relação aos fatos que se estende ao narrador e, ousa-se afirmar, parte da própria autora, uma vez que a versão já se constituiu no imaginário coletivo. No entanto, essa obra se afasta do conceito estabelecido por Hutcheon (1991) uma vez que a reflexão, que é intrínseca à metaficção historiográfica, praticamente inexistente no romance em questão. Os fatos não são apresentados de maneira a questionar uma verdade, mas simplesmente repetem a versão que já permanece no imaginário coletivo desde o século XIX. Talvez a única personagem de *A casa das sete mulheres* que mais se aproxime da definição de Hutcheon (1991) em relação às personagens da metaficção historiográfica seja Mariana, a única em que se pode identificar uma crítica em relação aos costumes da época, como se verá posteriormente.

Erwin Theodor Rosenthal (1975), analisando obras literárias do século XX, considera que avaliar as novas formas do romance não é uma tarefa fácil, pois as categorias habituais da crítica literária não são suficientes para reunir a nova realidade que surgiu. Ele alega que os romances relativizam as teorias do saber e as definições instituídas de tempo e lugar. Segundo o autor, a literatura almeja a descoberta da realidade, que não é mais a mesma de tempos passados. Por isso, há uma prevenção em relação a obras que adotam arquétipos já ultrapassados e que transformam as figuras humanas em máscaras e fantoches de uma época decididamente superada. Para ele, o romance reinventa o real, o autor cria de acordo com sua concepção individual

de realidade e configuração de mundo. Indivíduo e realidade se interpenetram, a estrutura linear é suplantada pelos estados de consciência, formando o que o autor chama de realidade flutuante, que abrange também a fragmentação do tempo e a duplicidade do fio narrativo. “A solidão, o medo, o sofrimento, a angústia são temas que reaparecem constantemente.” (ROSENTHAL, 1975, p. 102). Não há um modelo definido, a estrutura do romance tornou-se menos rigorosa, com configurações específicas, espontâneas. As observações do autor permanecem válidas. O romance contemporâneo acentuou os elementos e as peculiaridades que Rosenthal (1975) já havia ressaltado anteriormente.

Da mesma forma como Rosenthal confessa a dificuldade de se avaliar o romance moderno¹⁰, a partir das obras estudadas por ele, analisar *A casa das sete mulheres* não é simples, nem óbvio. Ao mesmo tempo em que se encontram elementos que podem ser considerados contemporâneos, existe, de maneira bastante clara, a predominância de características que o aproximam dos romances publicados no século XIX.

Adam Abraham Mendilow (1972), em *O tempo e o romance*, observa que os autores românticos tinham necessidade de restaurar o passado e anexá-lo como um componente essencial de sua visão de mundo e de seus interesses.¹¹ Para ele, esse era o motivo pelo qual havia uma recorrência à infância do homem, da nação, da raça. O selvagem virtuoso ainda permanecia no homem civilizado, a criança no adulto, o mundo antigo sobrevivia no moderno, contribuindo para a determinação dos rumos seguidos pelos homens. A atitude romântica prezava o gênio criativo e valorizava a natureza e o progresso humano como elementos que alicerçavam o processo histórico, o desenvolvimento do indivíduo e o equilíbrio na conduta dos homens. A tradição era uma condição para a existência de qualquer civilização, uma parte intrínseca do presente.

O indivíduo e o grupo não tinham apenas passado por certas fases de desenvolvimento; estas fases estavam todas presentes ao mesmo

¹⁰ Rosenthal (1975), ao utilizar o termo romance moderno, refere-se a obras publicadas no século XX.

¹¹ O autor faz essa análise ao estudar a questão do tempo e sua abordagem no romance. (MENDILOW, 1972).

tempo no inconsciente individual ou coletivo, e modificavam constantemente o comportamento consciente. (MENDILOW,1972, p.6).

Para o autor, ao mesmo tempo em que a arte influencia a maneira de pensar e sentir, ela é influenciada pelo modo de vida do povo que a desenvolve. *A casa das sete mulheres* é um exemplo desse raciocínio. O romance contribui para a manutenção de um imaginário em torno da Revolução Farroupilha, reproduzindo-o, criando um círculo em que as ideias surgidas a partir do Romantismo permanecem em vigor na literatura do século XXI.

Observando-se os estudos de Rosenthal (1975) sobre o romance moderno e de Mendilow (1972) a respeito do romance romântico é fácil perceber que *A casa das sete mulheres* apresenta elementos também presentes nos estudos dos dois autores, em maior ou menor grau.

Enquanto que a aproximação com o Romantismo é nítida, a forma narrativa destoa completamente dessa influência. Não há apenas um narrador. Ao lado de Manuela, que registra nos cadernos o seu cotidiano, há também um narrador onisciente seletivo. Utilizando largamente o discurso indireto livre, cria-se uma variedade de pontos de vista, mas que são, em sua maioria, de certa forma, coincidentes. Ao mesmo tempo, diversos acontecimentos são apresentados por meio de cartas escritas pelas personagens, geralmente particulares e nas quais há um tom confessional. Ao lado dos registros de Manuela, a correspondência particular estabelece um efeito de intimidade, que permite até o acesso a documentos privados.

Enquanto a narrativa segue uma ordenação cronológica e cada capítulo corresponde a um ano da guerra, os registros dos cadernos de Manuela, apesar de relatarem os fatos ocorridos no ano correspondente ao capítulo, às vezes são escritos muitos anos depois. A leitura isolada dos cadernos lembra uma leitura sem objetividade, como se o caderno fosse aberto em qualquer página. Há, portanto, avanços e recuos no tempo, apresentando ora uma Manuela madura e sofrida, ora a adolescente apaixonada.

A multiplicidade de gêneros de textos confere ao romance uma estrutura que não encontra similaridade nos romances produzidos no século XIX e o

aproxima de um romance contemporâneo. É como se houvesse uma colagem de textos diferentes, sendo o ponto de união, o relato do narrador.

No entanto, apesar da colagem ser um recurso largamente utilizado em romances contemporâneos, a ideia não é nova. Walter Benjamin (2007) já observava a técnica da montagem, verificando como ela fragmentava o contexto no qual se inseria ou, ainda, fundia os elementos eliminando a contradição e a incompatibilidade. Aliás, foi justamente a técnica utilizada nas *Passagens*. E sua teoria era construída a partir de uma montagem de várias teorias, perpassando-as. Erico Verissimo¹² utilizou a mesma técnica narrativa em *O tempo e o vento*, publicado entre 1949 e 1961. Há, no romance de Verissimo, a intercalação da narrativa com pensamentos, correspondências e anotações em diários, além dos cadernos de pauta simples, de Floriano, que, ao final revela-se o próprio narrador. Não há, portanto, novidade na colagem que compõe *A casa das sete mulheres*. Assim como o tema, a forma também se volta para uma época anterior. É igualmente uma retomada, mesmo que realizada de maneira diferente. Não há mais o impacto do novo, porque já não é uma inovação.

O romance de Leticia Wierzchowski retoma, desse modo, períodos diferentes da história da literatura brasileira. Coincidentemente, essa retomada é feita justamente a partir de temas, romances e construções narrativas que, de uma forma ou outra, destacaram-se em determinados momentos. É a fórmula do sucesso. Resgatando o que agradou – e continua agradando – a um considerável número de pessoas, o romance torna-se confortável e previsível.

¹² A influência do autor rio-grandense na formação e no trabalho de Leticia Wierzchowski é explícita. Em entrevista publicada no *site* da Editora Record, a autora declarou: “Eu acho que *O Tempo e o Vento*, de Erico Verissimo é uma referência atávica para qualquer grande romance que tenha o Rio Grande do Sul como palco. Muitas vezes, enquanto eu escrevia, era como se visse, nas minhas personagens, um pouco da Bibiana, da Ana Terra, ou da Maria Valéria, as grandes damas do Erico.” Disponível em http://www.record.com.br/autor_entrevista.asp?id_autor=1437&id_entrevista=125. Acesso em 05/02/2012.

ECOS DO ROMANTISMO – O NACIONALISMO E O ÉPICO

É muito importante que o moderno [...] não apareça sozinho como marca de uma época, e sim como uma energia, graças à qual esta época se apropria imediatamente da Antiguidade. De todas as relações que a modernidade estabelece, a relação que mantém com a Antiguidade é especial.

Walter Benjamin

Machado de Assis, no ensaio *Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade*, publicado originalmente em 1873, já previa que a construção da ideia de nação iniciada no Romantismo, não seria tarefa fácil nem se encerraria em pouco tempo. Segundo ele, “[...] não será obra de uma geração nem duas; muitas trabalharão para ela até perfazê-la de todo.” (ASSIS in COUTINHO, 1974, p. 343). A análise acurada de Machado de Assis comprovou-se verdadeira. Em pleno século XXI surge um romance que pretende a manutenção de um imaginário coletivo – criado pelos românticos - que se fundamenta em princípios nacionalistas, valorizando um episódio a partir de uma perspectiva épica e de heróis que contribuíram para a criação da nação brasileira.

As ideias românticas, trazidas principalmente da Alemanha e da França, propunham uma conscientização histórica que procurava traçar a trajetória da nação e reforçava a necessidade de se prover o Brasil de uma história própria, rejeitando o passado em comum com Portugal. Para isso, fazia-se necessária a criação de símbolos nacionais que representassem a nova nação e sua grandeza. Uma literatura eminentemente nacional era, pois, imprescindível.

Coube, então, aos românticos, a tarefa de criar uma literatura que fosse essencialmente brasileira, de forma que se edificasse, em torno dela, um sentimento de identificação com a nação. Antonio Candido (2000a) observa que os autores “[...] conceberam a literatura do Brasil como expressão da realidade local e, ao mesmo tempo, elemento positivo na construção nacional.” (CANDIDO, 2000 (a), p. 25) Dessa forma, o autor considera que a importância

histórica da tarefa realizada pelos românticos é grande. Ela possibilitou o próprio desenvolvimento do Romantismo no Brasil, promovendo a identificação de obras e autores e confirmando o nacionalismo literário, peça chave no desenvolvimento da literatura, que, por consequência, deveria exprimir a realidade brasileira, celebrar a pátria, mostrar o Brasil para os brasileiros e contribuir para o progresso da nação, unindo-a em torno de um passado em comum. Para isso, heróis foram criados e fatos históricos recontados de forma a glorificar as ações dos brasileiros, estabelecendo um imaginário coletivo que representasse o Brasil e possibilitasse a identificação de todos com a nação que surgia. O resgate do sentimento épico tornou-se um recurso poderoso de que os autores lançaram mão, e, por meio de romances e poemas, elogiaram a nação e o povo. Formataram, assim, identidades e uma cultura nacional a partir de tradições que foram, em última análise, inventadas¹.

Agamben (2009) ressalta que a arte também é um dispositivo para controlar e determinar, inclusive, as opiniões e discursos dos sujeitos. Pensando assim, a literatura do século XIX fez nascer um dispositivo eficiente, capaz de controlar o processo de subjetivação e consequente identificação das pessoas, processo este a que elas se sujeitavam livremente.

Era, pois, deliberado o intento romântico de idealizar a nação. Porém, o romance *A casa das sete mulheres* comprova que esta intenção não se restringiu ao século XIX, mas ainda é colocada em prática atualmente. Retomando os recursos utilizados pelos autores românticos, torna-se, da

¹ Antonio Candido (2000)(b), analisando a figura do indígena presente na literatura romântica, ressalta: “O indianismo dos românticos [...] preocupou-se sobremaneira em equipará-lo qualitativamente ao conquistador, realçando ou inventando aspectos [...] que pudessem fazê-lo ombrear com este [...]” CANDIDO, (2000)(b), p. 19). Da mesma forma, ao analisar a formação do cânone literário, tarefa encampada por críticos literários do século XIX, Candido (2000) (b) destaca a imaginação como um dos elementos que compunham a construção das biografias. “Como a pressa era grande e nem todos possuíam o senso da exatidão, deixaram-se ir frequentemente ao sabor das inferências arriscadas, conclusões rápidas e, mesmo, imaginação pura e simples. [...] Pereira da Silva, quase ficcionista, inventava praticamente largos trechos da vida do biografado [...]. Assim eram eles, esforçados e levianos, pesquisadores e crédulos, animados de um desejo que primava tudo: estabelecer um passado ilustre [...]” (*ibidem*, p. 313). As atitudes dos românticos, observadas por Candido (2000) (b), são explicadas por Bernardo Ricupero (2004), para quem a consolidação do Estado, buscada a partir da Independência, no século XIX, dá-se com a formação da ideia de nação. “A formação da nação seguirá um duplo percurso: criar-se-ão os símbolos em torno dos quais ela será pensada e, a partir daí, se estabelecerá a identidade comum dos seus habitantes. Isto é, a nação é tanto um conjunto de tradições inventadas, ou, mais ainda, a invenção dessas tradições, como a crença nelas.” (RICUPERO, 2004, p. XXIII).

mesma forma, uma proposta séria de resgate dos valores que ficaram no passado.

Além disso, a escolha do evento histórico abordado na narrativa – a Revolução Farroupilha - evidencia a insatisfação da sociedade com o momento vivido pelo país. Crises econômicas e políticas reforçam o desejo de se buscar em um passado tido como glorioso o exemplo de coragem e luta por ideais, pela ética e pela lealdade, valores que faltam à sociedade contemporânea. É necessário reiterar, no entanto, que a Revolução Farroupilha retratada no romance é idealizada, o que não é uma inovação. Pesavento (2003), antes das comemorações do sesquicentenário da Revolução Farroupilha, já sinalizava que o descontentamento da sociedade poderia “[...] por uma forma de escapismo, tender a um saudosismo idealizado, na busca de um passado no qual o Rio Grande foi capaz de rebelar-se e afirmar sua autonomia frente a um poder que contestava.” (PESAVENTO, 2003, p. 13). Essa escolha é talvez a que mais se aproxima dos ideais nacionalistas românticos.

O romance *A casa das sete mulheres* destaca amiúde as boas intenções e a coragem dos homens na luta pelos seus ideais: “Mas era pelo bem do Rio Grande, pela liberdade.”² (p. 157). Essa passagem, entre outras, torna-se particularmente interessante quando se observa que ela é conveniente tanto no contexto do romance quanto em um contexto atual. Há um intuito determinado de adesão. Mais adiante, reafirma-se a necessidade de união em torno de uma aspiração, tanto durante a revolução quanto hoje: “O Rio Grande precisa de todos os seus homens.” (p. 168).

É importante, ainda, observar que autores como Benedict Anderson (2008), Stuart Hall (2006) e Eric Hobsbawm (1997) explicaram em seus estudos teóricos aquilo que os românticos do século XIX já haviam feito na prática: mostrar que o imaginário é um discurso elaborado, e isso pode ser feito por meio da literatura e, especificamente, das narrativas épicas³, recontando

² WIERZCHOWSKI, Leticia. *A casa das sete mulheres*. 6. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008. Todas as citações do romance *A casa das sete mulheres* na sequência serão retiradas da mesma edição.

³ Emil Staiger (1975) faz uma interessante consideração a respeito da confusão que se estabeleceu em torno dos conceitos de épico, lírico e drama, usados indiscriminadamente como substantivos e adjetivos. Para ele, os substantivos Épico, Lírico e Drama são utilizados

histórias de heróis que criam e recriam um universo simbólico e unem, em torno da mesma ideia, uma comunidade. Porém, enquanto no século XIX isto era uma necessidade política, hoje parece ser uma reafirmação de valores, uma forma de manter unida uma comunidade que é, naturalmente, imaginária. Essa reafirmação é recorrente no romance estudado. Em determinado momento, ao explicar por que os filhos também irão para a guerra, Paulo, marido de D. Ana, declara: “São homens, são rio-grandenses, serão donos destas terras, têm o direito de ir e de lutar por aquilo em que acreditam.” (p. 29). A afirmativa da personagem demonstra que todos são levados a se identificarem com os mesmos valores, desde cedo. O fato de serem homens e rio-grandenses lhes dá, segundo Paulo, um suposto direito de lutar. Não é, porém, exatamente um direito. Na declaração do pai infere-se, na verdade, um dever para com a comunidade. Ele não se pergunta se realmente os filhos acreditam na revolução e nos seus ideais. Pressupõe que eles acreditem - e pode-se até afirmar que eles provavelmente acreditem mesmo, já que nunca houve opção. Fugir à guerra implicaria covardia, o que seria inaceitável. Emil Staiger (1975) explica que os heróis épicos são determinados pelas suas emoções e se aprimoram por sua constituição e tradição. Para o autor, “[...] a honra os obriga e o prazer da luta os atrai.” (STAIGER, 1975, p. 105). Observa-se também que a exortação do pai, retirada do contexto da guerra, atualiza-se, incitando os jovens rio-grandenses a lutar pelo que acreditam, no caso, suas próprias tradições.

Outro aspecto também a ser levado em consideração para entender o argumento de Paulo é o fato de que, na história do estado do Rio Grande do Sul, as guerras foram uma constante. Desde a sua formação, os homens acostumaram-se a proteger as fronteiras e, principalmente, a defender os interesses que prevaleciam. Era lógico, portanto, que, mesmo a partir da

como denominação de um gênero a que pertence uma determinada obra literária, considerada por suas características formais. Por outro lado, os adjetivos épico, lírico e dramático são atributos que as obras podem ter, em maior ou menor grau. “Por isso, eles funcionam como termo designativo de uma obra, qualquer que seja seu ramo. Podemos falar de baladas líricas, romances dramáticos, elegias e hinos épicos. [...] Dizemos apenas que a essência do lírico ou a essência do dramático está aí expressa mais ou menos nitidamente, está aí de algum modo expressa.” (STAIGER, 1975, p. 186). Por esse motivo, apesar de *A casa das sete mulheres* ser um romance, muitas reflexões acerca do gênero épico serão retomadas, uma vez que se pode qualificar a narrativa em questão como *romance épico*.

infância, todos reconhecessem a necessidade de se envolver nos conflitos como um processo natural, com o qual inevitavelmente, mais cedo ou mais tarde, conviveriam. Esse raciocínio transparece no episódio em que os dois filhos mais novos de Bento, ainda crianças, decidem se engajar:

Marco Antônio e Leão fugiram numa manhã tempestuosa, porque na noite anterior tinham decidido ir em busca do pai e unir-se às suas tropas ainda antes da falada guerra. Não queriam mais restar naquela casa com tantas mulheres medrosas, vendo a mãe rezar horas e horas para a Virgem, pedindo vitórias e zelos, quando tudo o que o general Bento, o grande e forte guerreiro e pai, necessitava eram mais espadas para atacar os imperiais. (p. 81).

Claro que a travessura não tem o resultado esperado e uma tempestade surpreende os garotos longe de casa, sem alimentos ou abrigo. Marco Antônio se queixa de fome e o irmão mais velho ensina: “- Um bom soldado não reclama de nada! Tome aí esta laranja.” (p. 82). Em outra ocasião, Bento, outro dos filhos do general, ainda adolescente, ao ter sido impedido pela mãe de ir ao Rio de Janeiro com o irmão Joaquim para tentar a libertação do pai, reclama:

- Estes dias estão me custando a alma. Já sou um homem, não é certo que fique aqui, sem nada para fazer, enquanto os tios, os primos, todos os outros homens do Rio Grande pelejam por esses campos, e enquanto meu próprio pai está preso, lá na Corte. (p. 162).

Nas duas passagens evidencia-se a cisão entre o mundo feminino e o masculino. Os homens vão para a guerra, enquanto as mulheres ficam rezando, sem fazer nada - na visão dos meninos - o que, para eles, é insuportável. No entanto, da mesma maneira que os homens, as mulheres se reconhecem como integrantes de uma mesma comunidade, com uma sina em comum. D. Ana, em seu quarto, reflete que o sofrimento é quase permanente na vida das mulheres do Rio Grande do Sul. Sua angústia é igual à de todas as outras, o que parece aliviar sua aflição ou, pelo menos, permite que a divida.

A tristeza serena que era companheira constante das mulheres do pampa. Sim, pois não havia uma mulher que não tivesse passado pela espera de uma guerra, que não tivesse rezado uma novena pelo marido, acendido uma vela pelo filho ou pelo pai. Sua mãe conhecera

a angústia da espera, e antes dela sua avó e sua bisavó... Todas as mulheres da estância estavam na mesma situação [...] (p. 30).

Leyla Perrone-Moisés (2007) alerta que o nacionalismo é explicado quando serve para a conservação de um território, mas torna-se temerário se levar à xenofobia. Para ela, a literatura no Ocidente sempre foi supranacionalista e, sendo a literatura uma arte universalizante, ela supera os limites do nacionalismo e tende a relativizar a questão da identidade. A autora retoma Benedict Anderson (2008), lembrando que nação e identidade nacional são narrativas e considera um contrassenso que se use esses conceitos como positivos, empregados em relação a nações e culturas menores sem a noção de que eles são ilusórios para qualquer tipo de cultura. Ao lembrar que a busca por uma identidade nacional teve dois grandes momentos – o Romantismo e depois o Modernismo – Perrone-Moisés ressalta que as obras literárias ilustram, melhor que os discursos políticos, como são estabelecidas as imagens de nação e identidade nacional. Por isso, a literatura sempre teve uma função essencial na formação desta subjetividade, mas, atualmente, o cinema e a televisão obtiveram relevância nesse sentido. É interessante observar que *A casa das sete mulheres* segue esse caminho. Surge como romance, que depois é transformado em série televisiva, abrangendo, assim, as duas formas de formação de subjetividades a que Perrone-Moisés se refere: o romance e, mais recentemente, a televisão. Entretanto, há que se salientar que, em *A casa das sete mulheres*, embora o romance tenha surgido antes da recriação veiculada na televisão, foi esta que deu visibilidade a ele, tornando-o um sucesso. O recorde de vendas do livro só foi alcançado, portanto, depois da exibição da série.

No entanto, Perrone-Moisés adverte, ainda, que um sujeito cultural sempre está em formação e, por isso, a identidade não pode ser considerada fixa, imutável, já que, em um mundo globalizado e em constante transformação, ninguém poderá dizer como será qualquer cultura no final do século. Além disso, o nacionalismo exacerbado, se fundamentado da ideia de que uma cultura é estanque, pode estimular a procura do que é aparentemente autêntico e ao mesmo tempo repelir o que vem de fora, em um processo

regressivo inaceitável, já que as culturas, principalmente as latino-americanas, já são formadas por miscigenações evidentes e são essas misturas que constituem a originalidade das nações, em comparação com as culturas europeias, por exemplo. Outro aspecto levantado pela autora é o que ela chama de paradoxo nacionalista: se, para se afirmar, o nacionalismo assume uma tendência purista, corre o risco de cair no extremo oposto, e se tornar racista. E mais: no afã de se querer uma essência nacional e um lugar no conjunto das grandes nações, acaba-se reforçando o localismo, e, não obstante a finalidade seja evidenciar o valor universal da cultura, ela acaba se distinguindo como subalterna.

De certa forma, isso não ocorre de maneira explícita no romance em questão. Valoriza-se uma determinada região e seu povo na constituição da nação brasileira, mas não há, explícita, a desvalorização de outras regiões do país, nem uma posição de desigualdade em relação a elas. Em determinado trecho, Manuela tem o cuidado de esclarecer que, mesmo lutando contra o governo imperial, seu tio Bento Gonçalves valorizava o Brasil, e “[...] sempre quis bem ao imperador.” (p. 508). Em outra passagem, verifica-se que os ideais rio-grandenses encontravam adeptos por todo o país, não estando circunscritos ao Rio Grande e, ao mesmo tempo, deixa clara a existência de relacionamentos importantes fora dos limites da província. Manuela relata a organização que existia para a libertação de Bento e outros revolucionários, presos no Rio de Janeiro:

Sabíamos que um visconde no Rio de Janeiro estava tramando, junto com tantos outros, uma operação para libertar o presidente da República Rio-grandense da Fortaleza da Lage, e também Onofre Pires, Zambecari, o italiano, e Corte Real, que estavam na Fortaleza de Santa Cruz. Irineu Evangelista de Souza, o visconde de Mauá, estava na ponta de uma intrincada rede, segundo nos explicou D. Antônia, uma rede que ia muito além dos limites do Rio Grande, que se estendia por diversos estados do Brasil, até o Nordeste, e que ambicionava a república. Portanto, para eles, ajudar a causa rio-grandense era fundamental. (p. 161).

Parece ser essencial demonstrar a ligação entre os revolucionários e o restante do país, uma forma de esclarecer que a luta não era contra os conterrâneos e, ao mesmo tempo, reafirmar o ideal nacionalista. Sem isso,

haveria o risco de se apresentar a revolução como um movimento de cunho regional, perdendo-se, assim, o propósito de valorização do nacionalismo. Além disso, Sandra Jatahy Pesavento (2000) aponta que não há, na construção da identidade nacional brasileira através dos discursos históricos e literários, uma identificação profunda com a latino-americanidade.

Nação-continente, a identidade brasileira seria dada pela integração do múltiplo, pela capacidade ou não de absorção de elementos díspares e aparentemente caóticos numa nova totalidade de referência. É preciso afirmar que esta totalidade não é a América Latina, é o Brasil que se visualiza como o conjunto significativo em si próprio, ao mesmo tempo distinto dos hispano-americanos e dos europeus. Poder-se-ia argumentar que há uma situação concreta e histórica de semelhança com o restante da Latino-América, porém as representações do mundo social não se medem por sua veracidade, mas pela sua credibilidade, aceitação e capacidade mobilizadora. O Brasil não é a América Latina porque não se identifica com aqueles traços que lhe são peculiares e porque se vê como diferente, em tudo 'mais' e 'melhor'... (PESAVENTO, 2000, p. 12, grifos no original).

A relação entre brasileiros e estrangeiros é tratada de maneira interessante no romance. Por um lado, os argentinos e uruguaios, em alguns momentos, são inimigos, como se vê na carta escrita por Bento ao Duque de Caxias, em que o líder da revolução se preocupava com a ameaça do ditador argentino Rosas de invadir o território brasileiro. Segundo ele, se a paz não fosse selada o mais rápido possível e o exército não estivesse unido, o Brasil seria presa fácil das tropas argentinas, revelando, no trecho, um histórico de conflitos fronteiriços que constituiu a própria formação do estado brasileiro e que se viu de forma mais relevante no Rio Grande do Sul. Além disso, há a personagem Steban, o soldado morto por Bento Gonçalves na Província Cisplatina. Obviamente, isso fundamenta-se na história, uma vez que há uma alternância de momentos de conflitos e de paz nas fronteiras entre Brasil, Argentina e Uruguai. Pesavento (2000) atenta, porém, que se há um lugar no Brasil em que as relações de identificação latino-americanas ocorrem de maneira mais profunda é justamente no Rio Grande de Sul, devido à situação histórica peculiar delineada pela proximidade das fronteiras e pela facilidade de atravessá-las. A criação de gado e o comércio baseado no contrabando

propiciava uma relação de contiguidade que oscilava conforme o momento histórico. Segundo a autora,

[...] a semelhança de formação histórica, que possibilitou a construção de discursos assemelhados, forjou identidades muito próximas, baseadas na civilização pastoril e guerreira, apoiada nas virtudes militares, no machismo e nos padrões autoritários de mando. (PESAVENTO, 2000, p. 26-27).

Um fator interessante que comprova a proximidade entre os rio-grandenses e platinos e que se destaca no romance é a língua. Além de ser um meio de interação social, ela é também uma forma de identidade cultural e grupal, um elemento essencial na formação da identidade de uma sociedade. Segundo Jorge Espiga (2008), a situação de contato histórico e geográfico da região levou à interferência linguística e ao empréstimo, denominação que se dá ao uso de características ou de palavras de uma das línguas quando se utiliza a outra. Por isso, a região fronteira do sul do país tem como característica empréstimos do espanhol no linguajar do gaúcho, especialmente na linguagem utilizada no cotidiano da população rural. Isso se mostra de maneira explícita no romance, quando se observa que as personagens, mesmo falando português, utilizam palavras do espanhol, como *hablar*, *hay*, *después*, entre tantas outras.

Outro fator significativo, que comprova a proximidade entre brasileiros e seus vizinhos e que se observa no romance, é que Bento Gonçalves era casado com uma uruguaia. Ela “[...] movia-se entre todos com uma leveza de garça, alta e ereta como uma rainha. Caetana era, sem dúvida, uma das mais belas mulheres do Rio Grande.” (p. 25). Não deixa de ser irônico o comentário do narrador, uma vez que Caetana não era rio-grandense. Bento a conheceu “[...] em alguma tertúlia uruguaia, na casa de seu pai ou de um outro estancieiro chegado seu.” (p. 37). O trecho também demonstra que Bento Gonçalves era bem recebido no outro país, ao qual costumava ir e onde conhecia muitas pessoas. Não tinha, portanto, problemas pessoais com os platinos, ao contrário, cultivava relações de amizade e até intimidade.

A relação com os europeus também é contraditória. Por um lado, os italianos Giuseppe Garibaldi, Luigi Rosseti e Tito Zambeccari, o espanhol

Ignácio Bilbao, além do americano John Griggs, têm um papel importante nos planos de Bento Gonçalves e são recebidos como amigos, desfrutando de toda a hospitalidade, inclusive dentro da casa da família. “– Usted, esta noite, está convidado a jantar conosco, senhor Garibaldi. – prosseguiu D. Ana. – Mandarei que preparem os pratos da terra, para que o senhor os aprecie.” (p. 240).

Em outra passagem, Manuela relata que D. Antônia mandava pães e doces diariamente para o alojamento dos homens, que ficavam bastante satisfeitos. Porém, o tratamento dado a Garibaldi era especial. “Especialmente para Giuseppe, D. Antônia mandava bolo de milho, iguaria que ele muito apreciara – e assim soube que meu adorado andava já conquistando o duro e reservado coração de minha tia.” (p. 245). Apesar do carinho, é justamente D. Antônia quem escreve a Bento para alertar o irmão acerca dos sentimentos que envolvem Manuela e Garibaldi. Ela tem consciência de que o italiano quer se casar com a sobrinha e de que os sentimentos são recíprocos, mas, sabendo dos planos para a união de Manuela com Joaquim, ela duvida de que Garibaldi seja um bom marido para a moça.

Em vários momentos Bento Gonçalves destaca a coragem, a honra e a lealdade de Garibaldi e dos outros estrangeiros. Em orientação à família, ele observa que Garibaldi é “[...] um homem mui honrado e digno, um verdadeiro soldado, que deve ser tratado com toda a fidalguia [...]” (p. 217). Porém quando fica sabendo, por uma carta da irmã, que o italiano e a sobrinha estão apaixonados, não aceita o romance. D. Antônia revela temer Garibaldi, pois “[...] ele não nasceu para o pampa.” (p. 263). Bento concorda com seu julgamento: “É um bom soldado, mas não tem pouso. Vai atrás de aventuras. Apesar da coragem, não serve mesmo para Manuela.” (p. 263). É inegável a afeição que todos dedicam a Giuseppe Garibaldi, mas, ao mesmo tempo, ninguém o considera um bom marido, por saber que ele era aventureiro e que não se contentaria em ficar na fazenda com Manuela. Esse pensamento é reiterado na voz de diferentes personagens. D. Ana, ao saber por carta do filho que Garibaldi havia casado com Anita, conta a novidade a Manuela, ressaltando que o italiano é

[...] um corsário, um aventureiro, [...] o amor dele é instável como o seu paradeiro. Isso não o torna uma má pessoa, Manuela, vosmecê veja bem: ele é diferente de nós, só isso. [...] Ele nunca iria voltar, Manuela. Não é homem do tipo que pisa duas vezes a mesma terra. (p. 312).

Por outro lado, Bento Gonçalves nunca foi um homem caseiro. Sempre viveu mais tempo nas guerras do que na fazenda. “Caetana vira o marido desaparecer em invernadas penosas, viajando por meses inteiros a negócios. Quantas guerras e pelejas...” (p. 434). Os maridos de D. Ana e de D. Maria Manuela, irmãs de Bento também morreram na guerra, além de seus filhos terem sofrido ferimentos. O marido de Perpétua, Inácio, logo após o casamento deixa a esposa na fazenda de D. Ana e vai para a guerra. Assim, não se pode justificar a ausência em casa como um motivo forte para a não aceitação do casamento entre Garibaldi e Manuela. Os motivos, então, parecem ser o noivado com Joaquim, filho de Bento e o fato de Garibaldi ser estrangeiro. Entre casar com um estrangeiro ou com um homem que, mais do que ser conhecido, ser filho de Bento, prevalece a segunda opção, mais garantida. Eric Hobsbawn (1990), analisando o período de rivalidade crescente que antecedeu a Primeira Guerra Mundial, observa que “[...] nada estimula mais o nacionalismo, em ambos os lados, que um conflito internacional.” (HOBSEBAWN, 1990, p. 112). Neste caso, o conflito internacional residia na disputa por Manuela. Seria impossível uma vitória do estrangeiro. Mas isso porque Manuela era mulher, uma vez que Bento se casou com uma uruguaia e nunca houve qualquer problema ou contestação em relação a isso. Porém, ele se casou e a trouxe para o Brasil. No caso de Manuela casar-se com Garibaldi, sempre haveria a possibilidade de ele a levar para longe, para a Europa. No entanto, uma análise mais acurada permite constatar que o motivo para a não aceitação de Garibaldi vai além daqueles alegados pela família. Na verdade, ele não era adequado para casar com Manuela por não ter bens nem uma posição social comparável à de Bento Gonçalves. Garibaldi não possuía terras nem gado. “De mio, tenho apenas meus sonhos, minha coragem e minha vontade.” (p. 268). Esse problema aparece também em relação ao sentimento de Mariana e João Gutierrez, conforme análise que será apresentada no próximo capítulo. Beatriz Sarlo (1985) constata que, nas narrativas por ela

analisadas⁴, quando o homem e a mulher pertencem a classes sociais diferentes, o amor torna-se impossível. “El amor no es más fuerte que las barreras sociales.” (SARLO, 1985, p. 90). Essa característica também está presente em narrativas românticas de José de Alencar, como *Lucíola* (1862) e *Senhora* (1875). Nesta, o amor só se realiza quando todos os empecilhos financeiros são resolvidos. Em *A casa das sete mulheres*, Garibaldi tem consciência de que sua condição financeira é o motivo mais forte para seu afastamento de Manuela. Na última carta que escreve à moça, para se despedir, ele procura se mostrar resignado, até porque já estava vivendo com Anita.

[...] a vida me trouxe uma companheira mais capaz de seguir-me, uma que não conheceu nunca a riqueza e a paz da prosperidade, e que pode ir comigo per questo mondo sem levar saudades de qualquer rincão. Sei que vosmecê me tinha dito que seguiria al mio lado per sempre, e sei que falava la veritá. Mas a vida é molto diversa, e não almejei ver vosmecê infelice al mio lado, em terras distantes deste continente, passando por privações e trabalhos, onde la vostra mãe e le vostre companheiras não estivessem. (p. 367).

Garibaldi deixa claro que entende a preocupação da família em relação ao fato de Manuela viver longe de todos, mas também reconhece que a questão financeira é determinante. No entanto, verifica-se, ainda, a utilização desses motivos como um pretexto para encerrar definitivamente o romance com Manuela. Uma maneira de dizer que a culpa não era exatamente dele, mas das circunstâncias que impediram o relacionamento. O problema financeiro só é mencionado por Garibaldi e por Manuela, em uma suposição. Nenhuma outra personagem evidencia esse motivo, mesmo que ele seja claro.

Bento Gonçalves proibira nossa união. Talvez por Joaquim, talvez porque imaginasse em Garibaldi nada mais que um forasteiro sem pouso, um aventureiro dos mares, um sonhador. E Giuseppe é um sonhador. Não um descendente dos continentinos, como meu tio e toda nossa família, não um proprietário de terras, com escravos e ouro e influências políticas, mas um homem capaz de virar os mundos em busca de um sonho. (p. 283).

⁴ Beatriz Sarlo (1985) analisa, em *El imperio de los sentimientos*, narrativas de amor publicadas periodicamente no início do século XX e que, para ela, repetem os grandes motes da literatura do século XIX – a discrepância entre o homem e a sociedade e seu descontentamento com a existência prosaica e insatisfatória.

Mariana também viveu um romance secreto com o espanhol Ignácio Bilbao. Ao saber dos sentimentos da moça, o comentário de D. Antônia revela a maneira de pensar em relação aos estrangeiros: “Era um amor de divertimento. Que futuro teria a Mariana com o tal espanhol?” (p. 300). Novamente evidencia-se que os motivos alegados não são os mais importantes. O futuro financeiro de Mariana é a grande preocupação da tia. Isso fica mais claro ainda quando Mariana se apaixona por João Gutierrez. O peão é o que mais demonstra consciência da distância social que o afasta de sua amada. Porém, essas barreiras são, de certa forma, superadas em virtude das circunstâncias extremas por eles enfrentadas.

A valorização do homem brasileiro em detrimento do estrangeiro é claramente um preceito nacionalista. Esse preceito, que transparece em *A casa das sete mulheres*, materializa-se nas personagens heroicas e na utilização de um tom épico que se constata ao longo de toda a trama. Bento Gonçalves, seus familiares e até Garibaldi são caracterizados por sua coragem, hombridade, honra e lealdade. Essas características, essencialmente positivas e idealizadas, procuram retomar a tradição de força, altivez e de bravura do imaginário criado em torno do homem rio-grandense. João Adolfo Hansen (2008) verifica que os heróis épicos são dotados “[...] todos eles com as qualidades de ‘perfeitos cavalheiros’: nobres, fortes, corajosos.” (HANSEN, 2008, p. 39, grifo no original). Ao mesmo tempo, normalmente são solidários e unidos pela amizade e pelos mesmos ideais. Exemplo disso aparece no trecho em que, ao receber a carta em que Araújo Ribeiro oficialmente se posiciona contra os farroupilhas, declarando guerra, Bento Gonçalves dirige-se aos seus homens:

- Por causa desta guerra, derramaremos o sangue dos nossos irmãos. – A voz de Bento Gonçalves ecoou pelo campo e bateu asas como um pássaro, alçando-se para o céu azul. Tinha tanta força que parecia entrar por todos os poros de todos ali reunidos. – Que Deus nos perdoe, mas haveremos de lutar contra esses tiranos como se cada um de nós houvesse quatro corpos para defender a pátria e quatro almas para amá-la. (p. 92).

Beneduzi (2009) explica que o procedimento de dispor de uma personagem representativa dos ideais heroicos de uma comunidade forja o processo de identificação. A figura do herói representa, em uma dimensão simbólica, todo um grupo social.

Dessa forma, há uma comunidade de sentidos interligando a figura aos demais membros da coletividade, a ponto de que quando se enaltece a um, o todo se sente agraciado. Em cada ato bravio e heroico de um membro, toda a comunidade participa do triunfo, produzindo representações. (BENEDUZI, 2009, p. 66).

Manuela, ao descrever o tio, exalta o imaginário que se cria em torno de Bento Gonçalves e que começa dentro da própria família.

Meu tio Bento também é um homem marcante, de força. Quando pisa no chão é como se a madeira tremesse um tanto a mais, mas não por seu peso, nem que pise forte, é que tem nos olhos, nas carnes, no corpo todo um poder e uma calma dos quais não se pode escapar. Meu tio, mesmo não estando entre nós, marca-nos a cada uma com a força de seus gestos: é por um ideal seu que estamos aqui, esperando, divididas entre o medo e a euforia. Caetana, por certo, com sua digna beleza e seu espírito ao mesmo tempo tão frágil e tão forte, deve ter-se rendido a essa aura que de Bento Gonçalves exala. Aura de imperador, mesmo que nesse momento esteja ele lutando contra um. (p. 37-38).

Retomando o estudo de Georges Didi-Huberman (1988), que relaciona a aura à memória, observa-se que a figura de Bento Gonçalves tem em torno de si uma aura que é justamente a incorporação de todos os seus feitos heroicos que se conservam na memória dos que o veem. Ao se ver o general, imediatamente se retomam os acontecimentos que o levaram a ser como é – ou como é visto pelos outros. Há, portanto, em torno dele, um imaginário, que existe também dentro da própria família, mas que surgiu a partir das histórias que são contadas a respeito dele e de seus feitos. “A verdade era que a lenda sobre meu tio chegara já tão longe das nossas terras [...]” (p. 161). Walter Benjamin (1994), no ensaio *O Narrador*, explica que a experiência é a fonte das narrativas. Apesar de, no ensaio, o autor se referir especificamente à experiência do narrador, é possível estender-se o conceito à personagem das narrativas. Bento se torna herói por conta de sua vivência. Fora ele meramente um fazendeiro como outros, não teria em torno de si a aura a que Manuela se

refere. Além disso, Benjamin (1994) considera que é a memória que reconfigura os fatos, não existindo a história sem sua contribuição. Esse movimento de recordação (também presente nos cadernos de Manuela) contribui para a manutenção dessa aura – objeto de estudo de Benjamin (1994) em *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*.

Bento Gonçalves inspira respeito nos seus comandados. Sua simples presença é responsável, inclusive, pelo moral das tropas. “O retorno de Bento Gonçalves insuflara novos ânimos nas tropas farrroupilhas. Mais de três mil homens reuniram-se sob o comando dos generais farrapos.” (p. 212). Observa-se que Bento concentra em si as três funções, abordadas por João Adolfo Hansen (2008)⁵, que encarnavam as personagens das epopeias. Ele é, ao mesmo tempo, o grande líder que conduz seus companheiros, o responsável pela segurança de seu grupo, pertencente à elite militar e detentor de um grande poderio econômico, porém, colocado, em parte, à disposição do bem comum.

Bento Gonçalves era um homem alto, de barba cerrada e negra, e poses de fidalgo. Não aparentava os 46 anos que tinha, porque em tudo emanava energia, até nos menores gestos, mas era comedido, compenetrado, confiável. Por isso era o homem forte da revolução, um gaúcho, no más. Corajoso e sereno. Usava naquela manhã o dólma azul, bombachas escuras, o chapéu de barbicacho e, presas nas botas de couro negro, suas esporas de prata, muito bem areadas, brilhantes. O lenço vermelho de seda estava preso ao pescoço. (p. 64).

Em outro trecho, ao levar às mulheres a notícia de que Bento Gonçalves havia sido preso, o tenente, incumbido da missão, destaca o heroísmo do comandante: “Não houve outra saída, o coronel Bento Gonçalves teve de se entregar. Com seu gesto, salvou a vida de muitos homens.” (p. 135). Assim, mesmo em uma situação de derrota que culmina com a prisão de Bento, sua atitude é vista como um ato de abnegação, um sacrifício voluntário. Da mesma

⁵ Hansen (2008) observa que o mundo indo-europeu antigo era determinado por uma ideologia na qual três funções colaboravam harmonicamente: a soberania, a força e a fecundidade. Estas funções estavam presentes nas grandes epopeias indo-europeias e perduraram nas que foram produzidas no Brasil até a época do Romantismo. Na função de soberania concentram-se o sagrado e o poder, na segunda, a atividade guerreira e na terceira - econômica - agregam-se as atividades agropecuárias, a prosperidade e também os valores éticos. (HANSEN, 2008, p. 36-39).

forma, na narração da tentativa de fuga da prisão em que estava, novamente o caráter altruísta do comandante é destacado. Bento desiste de escapar porque seu companheiro não conseguiria acompanhá-lo.

Por meio de mil subterfúgios, os homens haviam de antemão conseguido uma cópia da chave das celas, cópia que tinham feito chegar às mãos de Bento Gonçalves e de Onofre. A noite e a hora haviam sido combinadas. Bento Gonçalves e Pedro Boticário, seu companheiro de cela, deviam abrir a porta e fugir para a praia, de onde seriam resgatados. No entanto, o barco ficara muito tempo esperando pelos dois, até que, na mira da Marinha, foram obrigados a seguir. Só muito depois é que souberam o que atrapalhara o general: a chave falsa não abrira a porta da cela. Bento Gonçalves e Boticário, no auge do desespero, começaram a limar uma grade da janela, grade esta que cedeu, abrindo um espaço suficiente para que Bento Gonçalves se esgueirasse por ali. Já no pátio, teria ele tentado puxar Pedro Boticário, mas o homem era muito gordo e ficou entalado na janela. Bento recusou-se a partir sozinho, abandonando o tal à sua própria sorte, e o barco teve de seguir rumo à Fortaleza de Santa Cruz. (p. 164-165).

Jorge Luis Borges (2000), em palestra proferida na Universidade de Harvard, refletindo sobre *A Ilíada*, de Homero, observa que o poeta narra a história de um herói que é vencido. Para ele, os homens buscam a proximidade com os derrotados e não com os vitoriosos. “Isso talvez porque haja uma dignidade na derrota que dificilmente faz parte da vitória.” (BORGES, 2000, p. 53). Esse pensamento pode explicar a caracterização de Bento, muitas vezes, como um homem enfraquecido, mas poderoso e respeitado mesmo na debilidade.

A humanização da personagem geralmente é encontrada em passagens relatadas pela personagem Manuela, em seus escritos. É, portanto, uma espécie de visão pessoal a respeito do homem Bento Gonçalves, que não condiz com o imaginário do líder da Revolução. Também há trechos desta humanização em cartas que Bento escreve à esposa e às irmãs.

Faz alguns dias, deixei Alegrete e rumei para Bagé, onde muitas decisões desagradáveis e problemas pendentes aguardavam uma solução que, mala suerte, dependem da minha pessoa. [...] Tudo isso me deixa mui desgostoso, pois o povo já não suporta mais tantas privações, e um ato desses é tudo o que a nossa oposição almeja para nos caluniar ainda más. Sinto dizer que essas calúnias das quais le falo desabarão todas sobre a minha pessoa, este seu esposo já mui cansado de pelejas e disputas, que aqui está como presidente

desta República. Peço assim que vosmecê reze por mim, pois le digo que já me faltam forças para tão penosa tarefa, e tudo o que eu mais almejava era me desligar deste cargo que já me traz tantos dissabores e nenhuma satisfação. A não ser pelo amor à pátria e à liberdade, le confesso que já teria partido, Caetana. Mas tenho uma promessa a cumprir que aqui me segura, mesmo estando eu tão alquebrado e com a saúde fortemente abalada. (p. 433).

Na carta que Bento escreve à esposa deixa clara sua discordância a respeito de situações que envolvem o cargo que ocupa. No entanto, reitera seu compromisso com a causa e o cumprimento de sua palavra, ainda que isso o desagrade e agrave o seu estado de saúde. Nota-se aqui uma semelhança com o herói de que trata Borges (2000). Mesmo consciente da proximidade da derrota, continua lutando por suas convicções. Um herói que é humano e que consegue estabelecer uma identificação com os leitores. Uma mescla entre o herói presente no imaginário e o homem comum.

Mário de Andrade (1993a), no artigo *Os heróis inconsequentes*, publicado em 1939, distingue o herói propriamente dito e a vida heroica. Ele acredita que, frequentemente, “[...] um indivíduo é compelido a viver uma vida heroica sem que seja ele mesmo um herói.” (ANDRADE, 1993a, p. 76) Em algumas situações essa diferenciação parece explicar o comportamento de Bento Gonçalves, que muitas vezes confessa ter sido obrigado a agir, mesmo sem querer, mas compelido pelas circunstâncias e pelos deveres assumidos.

- E usted queria derrubar um império, Bento?

Bento Gonçalves da Silva viu nos olhos de Antônia aquele mesmo brilho que sempre via, todas as manhãs ao fazer a barba, no seu próprio rosto. Tocou-lhe a mão magra, na qual um anel de esmeralda brilhava.

- Não queria, Antônia. Vosmecê sabe mui bien... Mas as cosas sucedem, as cosas cambiam, e eu estou no comando desses hombres. (p. 232).

Mário de Andrade (1993b) argumenta ainda que, para que haja romance, tem que haver um fracasso, seja ele no amor ou em uma luta social e demonstra que os heróis dos grandes romances são dotados de ideais, força moral e física, inteligência e ambição. De certa forma, as duas análises do autor têm pontos em comum. Os heróis são humanos, capazes de fraquejar,

mas não abandonam seus ideais, assim como as personagens de *A casa das sete mulheres*.

São, enfim, seres capazes, seres capacitados para se impor, conquistar, vencer na vida, mas que diante de forças mais transcendentais, sociais ou psicológicas, se esfacelam, se morrem na luta. E não estará exatamente nisto, neste fracasso, na luta contra forças imponderáveis e fatais, o maior elemento dramático da novela? (ANDRADE, 1993 (b), p. 181).

É possível, então, dizer que Bento Gonçalves é um herói e, ao mesmo tempo, tem uma vida heroica, pois, diz-se, muitas vezes, forçado a agir. Simultaneamente, ele é retratado, na maior parte das vezes, por sua força, grandeza de caráter e coragem.

Na época do Romantismo não era comum a construção de personagens com aspecto fragilizado. Se isso ocorria, eram passagens pontuais e com um objetivo específico⁶. Porém, não é necessário lembrar que *A casa das sete mulheres* não é um romance do século XIX. Stuart Hall (2006) relembra que a concepção de sujeito e os processos de identificação sofreram profundas mudanças ao longo dos séculos. De um sujeito concebido como único e imutável, que se mantém estável por toda a vida, vê-se, a partir do final do século XVIII, uma gradativa alteração nessa concepção, passando o sujeito a ser mais coletivo e social, definido no interior das estruturas sociais e na relação com as outras pessoas. Durante a vigência do Romantismo, portanto, ainda prevalecia a percepção de um sujeito de certa forma estabilizado e determinado por suas relações sociais. As personagens, nessa época, são coerentes com esse pensamento. Elas têm uma maneira de ver o mundo que se define pela vivência social, suas atitudes e modos de pensar são determinados pela sociedade em que vivem e geralmente são estáveis, não se modificam ao longo das narrativas.

No início do século XX, vê-se a contraposição de um sujeito isolado tendo como pano de fundo a multidão, as grandes cidades. Benjamin (1989)

⁶ Um exemplo desse tipo de personagem é o índio Timbira, de *I-Juca-Pirama* (1851), de Gonçalves Dias. Paulo Franchetti (2008), analisando o poema, destaca que a morte voluntária do herói permite “[...] produzir um herói sentimental, atualizando e abrandando o modelo de heroísmo primitivo por meio do destaque dado ao conflito de consciência e aos valores caros ao universo romântico.” (FRANCHETTI, 2008, p. 1117).

apresenta esse sujeito na figura do *flâneur*, que perambula pelas passagens de Paris, observando o espetáculo produzido pela metrópole impessoal. Na segunda metade do século XX o que existe é um deslocamento completo dessas concepções de sujeito. As velhas identidades, que eram estáveis, ruíram ao mesmo tempo em que despontaram novas identidades e o sujeito se fragmentou, não mais podendo ser considerado unificado. As identidades culturais de classe, gênero, etnia e nacionalidade - que forneciam estabilidade - se deslocaram, abalando a imagem de sujeito que até então vigorava. Essa concepção teórica permite, então, que Bento Gonçalves seja, ao mesmo tempo, um herói fragilizado e perturbado. Alguém que luta por uma causa com a qual nem sempre concorda. Um homem que admira Garibaldi mas não o aceita na família. Um homem contraditório como todos os outros, contemporâneo, coerente com a própria estrutura do romance.

Por outro lado, Emil Staiger (1975) destaca também a multiplicidade do herói dos textos épicos, que tem reunidos em si defeitos e qualidades, formando uma imagem global que se assemelha à própria vida nos seus diferentes aspectos. Estes textos sempre trouxeram em si o caráter identitário, assim como os mitos, que também eram, muitas vezes, utilizados como instrumentos que promoviam a identificação. “No épico acentua-se justamente a identidade.” (STAIGER, 1975, p. 81). Os discursos memoráveis, fabricados e repetidos indefinidamente, produziam sentidos e criavam heróis. As histórias continham vozes de tempos passados, de toda uma memória significativa acumulada ao longo dos séculos. No romance analisado, essa fórmula continua a ser utilizada. “Minha avó Perpétua dizia isso, disse-nos isso muitas vezes ao contar das guerras que meu avô lutara. É a voz dela agora que ecoa nos meus ouvidos.” (p. 77)

O discurso se repete e mantém o imaginário idealizado na época do Romantismo, quando personagens históricas que se destacaram na nova nação em desenvolvimento passaram a ser personagens de narrativas épicas, incitando, com seu exemplo, gerações que viriam. Assim, a personalidade do general apresentada no romance encontra fundamento tanto na tradição épica, presente na narrativa, quanto na própria concepção do homem contemporâneo, de acordo com a época de produção da obra literária.

Há, na personagem, uma mistura entre o que efetivamente ocorreu com Bento Gonçalves e o que poderia ter ocorrido, entre o real e o possível. Dessa forma, ao optar por uma narrativa com inspiração histórica, a autora faz uma opção também pela manutenção de certos episódios. A doença e morte de Bento Gonçalves, além de outros fatos históricos, são um exemplo disso.

Bento Gonçalves morreu exatamente como qualquer outra criatura sob o céu. Num dia qualquer, deixou de respirar o oxigênio, e o seu coração parou de bater. Tenho para mim que a pleurisia foi apenas uma desculpa que arranjou para explicar seu fim. (p. 509).

Evidencia-se uma aproximação com a realidade, porém, sem um compromisso explícito. Na carta que Bento escreve à esposa, no dia seguinte ao início da Revolução, é inegável a incorporação na narrativa dos fatos históricos. Entre palavras de afeto e recomendações à família, a personagem relata os primeiros movimentos da guerra que se iniciava.

Minha cara Caetana,
Escrevo estas linhas breves do gabinete do antigo presidente desta nossa província, Antônio Rodrigues Fernandes Braga, que, provando sua total incapacidade e falta de coragem, fugiu de Porto Alegre num navio antes mesmo da chegada das nossas tropas. Entramos na cidade ainda de madrugada, o que sucedeu sem muitas pelejas e quase sem derramamento de sangue. Peço então, a usted, às minhas irmãs, e às outras todas que fiquem calmas e tranquilas e que tenham fé em Deus, pois ele está do lado dos justos e nos guia nesta empreitada. [...]
Bento Gonçalves da Silva
Porto Alegre, 21 de setembro de 1835. (p. 45).

O discurso literário tem o poder de construir realidades, criar personagens, fatos e situações que poderiam ter acontecido, porém sem o compromisso de retratar o real. Isso não quer dizer que não haja um ponto de contato com o real. Apenas que não há a obrigatoriedade de comprovação. Tal discurso pode ser considerado, então, uma forma de representar a realidade, guardando efeitos de verossimilhança, mas com espaços abertos para a imaginação. “A narrativa literária não exige a ‘pesquisa documental’ [...] mas não dispensa o conhecimento/leitura daquele conjunto de informações que lhe dará o suporte para a contextualização da narrativa.” (LEENHARDT, PESAVENTO, 1998, p.11, grifo no original). Note-se que Pesavento (1998) se

refere, aqui, especificamente ao romance histórico. Para ela, nesse caso, o ponto de partida pode ser o real, mas a narrativa literária tem a permissão de buscar outros caminhos, mais amplos, relacionando estética, poesia e imaginação. Aristóteles (1997), na *Poética*, relaciona literatura e realidade através da *mimèsis*, termo normalmente traduzido por representação, imitação, mas também por verossimilhança e ficção. Para o autor, *mimèsis* é a verossimilhança em relação ao sentido natural, o que é possível. Porém, não é uma imitação da realidade, mas a produção de um elemento poético referindo-se à estrutura, ao arranjo dos fatos na produção de uma ficção verossímil, voltada essencialmente à linguagem. No entanto, é sabido que os autores interpretam e traduzem os textos fundamentais segundo a época em que vivem e sua visão de mundo. O conceito aristotélico sofreu, então, alterações em seu sentido. Deixou de ser imitação e passou à representação, o verossímil se tornou o que é aceitável pela opinião comum, visão esta associada, então, ao realismo. A literatura, vista dessa forma, teria o objetivo de representar a realidade. Não se pode esquecer, porém, que essa é uma maneira de se ver a literatura. Para Barthes (1992), por exemplo, não há relação entre literatura e mundo, e sim, entre um texto e outro. Segundo ele, a literatura fala somente de literatura e a realidade não é a origem do discurso. O verossímil, portanto, é um código partilhado entre autor e leitor.

Compagnon (2003) oferece um meio termo. Para ele, “[...] reintroduzir a realidade na literatura é [...] sair da lógica binária [...] – ou a literatura fala do mundo ou então a literatura fala da literatura [...]” (COMPAGNON, 2003, p.126). É possível então, falar da literatura e do mundo ao mesmo tempo. A literatura tem a permissão de misturar o mundo real e o mundo possível. A *mimèsis*, portanto, é uma “[...] imitação criadora [...] incisão que abre o espaço da ficção; ela instaura a literariedade na obra literária.” (COMPAGNON, 2003, p. 130).

João Adolfo Hansen (2008), analisando a relação entre a matéria histórica e a ficção épica avalia que o verossímil épico é um efeito de adaptação determinado pelo leitor, quando relaciona o ficcional com o discurso histórico, devendo aquele ser parecido com este, mas não idêntico, sob pena de não provocar o encanto ligado à criatividade. Acrescenta, ainda, que a presença da matéria histórica, a reprodução daquilo que está escrito e

guardado na memória é verossímil e não seria plausível ter, como exemplo de valores, heróis inexistentes e situações que nunca ocorreram. Por isso,

[...] a ficção épica não é nem deve ser lida como documento de coisas e ações empíricas, pois sua narração estiliza a matéria histórica numa maneira elevada, que põe em cena e celebra, por semelhança, a forma essencial ou universal da ação, caracterizando-a como heroica ou ilustre, grande e perfeita. (HANSEN, 2008, p. 42).

Particularmente interessante é verificar como episódios que efetivamente ocorreram tornam-se lendários por serem surpreendentes. É o caso, por exemplo, da fuga a nado do Forte do Mar. Bento Gonçalves tinha a permissão de nadar, acompanhado pelos guardas. Esse privilégio permite a elaboração de um plano de fuga.

Conforme nos narrou Joaquim, Bento praticava todos os dias um pouco de natação, sempre vigiado por um soldado da prisão. Pois, em certo dia que o forte estava mais desguarnecido do que de costume, o general saíra para nadar num passeio sem retorno. Havia um barco ancorado a pouca distância do forte, e Bento Gonçalves nadou até ele, pedindo aos pescadores que o levassem ao cônsul Pereira Duarte – um aliado da revolução e também maçom como o general. A casa do cônsul ficava em Itaparica, e assim obedeceram os pescadores, segundo a promessa de que seriam muito bem recompensados. (p. 197-198).

Não houve possibilidade de se impedir a fuga e o episódio tornou-se épico, sendo lembrado e recontado como um feito prodigioso. Do mesmo modo isso ocorre na passagem que reconta o transporte, por terra, dos barcos construídos por Garibaldi por terra, a fim de conquistar o porto de Laguna. Os farroupilhas estavam isolados pelos navios imperiais nas chamadas águas internas - a Lagoa dos Patos e o rio Capivari - e precisavam chegar a Santa Catarina. A solução estratégica elaborada por Garibaldi é levar as embarcações sobre carretas puxadas por bois até a barra do Rio Tramandaí, um percurso de quase cem quilômetros por campos, areais e terrenos alagadiços, percorridos em aproximadamente sete dias. As dificuldades enfrentadas tornam a aventura ainda mais extraordinária.

Duzentos bois foram requisitados em segredo pelos soldados de Davi Canabarro. A madeira necessária foi recolhida das matas e forjada

em fogueiras, nas quais, depois, se assava a carne. Garibaldi mandou construir duas grandes carretas, cada uma com quatro rodas, que tinham mais de três metros de altura e quarenta centímetros de largura. [...]

Numa tarde cinzenta e fria, começou a tarefa de colocar os barcos sobre as carretas. Garibaldi mandou que a primeira carreta fosse submersa num pequeno arroio, depois os homens suspenderam o primeiro lanchão até a quilha e o fizeram repousar sobre o duplo eixo da carreta, sempre deslizando-o nas águas geladas do rio. [...]

Com a ajuda de muitas parselhas de bois, no dia seguinte as carretas submergiram com sua carga impressionante. Os homens urraram de alegria. [...]

Começava, naquele gélido princípio de julho de 1839, a travessia por terra dos barcos republicanos.

Choveu muito naqueles dias. As carretas atolavam constantemente, mas sempre havia parselhas de bois descansados, e sempre havia a crua energia de Giuseppe Garibaldi, incansável na sua tarefa. Foram 86 quilômetros de travessia pelo pampa coberto de relva, aqui e ali empoçado de água, mas o pequeno exército seguiu firme, e por onde passava era aplaudido pelo povo. Nunca se havia visto no pampa uma cena igual. (p. 293-294).

Aristóteles (1997), na *Poética*, afirma que “[...] o impossível se deve preferir a um possível que não convença.” (ARISTÓTELES, 1997, 48). Para ele, as narrativas não podem conter episódios irracionais ou absurdos e o autor deve reproduzir o fato como ocorreu, como parece ter ocorrido ou como deveria ser. No caso desses episódios, a realidade tem mais força épica do que a ficção e assume, por isso mesmo, o *status* de lenda. Assim como na antiga Grécia, em que os feitos eram contados e cantados por poetas e aedos, isso também ocorre em relação a esses episódios. Não há quem não os conheça, em uma ou outra versão. Os músicos Luis Coronel e Sérgio Rojas, por exemplo, registram em versos o feito de Garibaldi.

O passo manso dos bois
avança em onda perfeita.
Marujo se fez tropeiro,
o barco virou carreta.
Canga de boi é leme
Para o marujo gaudério,
guerreiro dos sete mares,
o pampa não tem mistério.
Em vez de velas bandeira,
pelos mares da coxilha.
Nos ventos da liberdade,
a esquadra farroupilha.
Uma tropa de navios
pelo pampa a navegar.
Nas aguadas da esperança
se reflete a ruiva estampa

desse herói de campo e mar.
(CORONEL, ROJAS, 1994).

A reinvenção da história é que permite a criação do imaginário que existe em torno de todo o acontecimento, que se iniciou ainda no século XIX, por influência de José de Alencar e que se mantém até hoje. Jorge Luis Borges (2000) avalia a necessidade da narrativa épica para os homens. Segundo ele, os antigos poetas narravam histórias de coragem e esperança, histórias essas que continuam vivas, porque as pessoas ainda se interessam por elas. Os enredos se repetem, são contados e recontados e continuam ilimitados. São preenchidos com detalhes e com criatividade, mas não precisam ser novos.

De certo modo, as pessoas estão famintas e sedentas de épica. Sinto que a épica é uma das coisas de que os homens precisam. Mais que todo lugar [...] foi Hollywood que abasteceu o mundo de épica. Por todo o globo, quando as pessoas assistem a um faroeste – observando a mitologia de um cavaleiro, e o deserto, e a justiça, e o xerife, e os tiroteios, etc. - , imagino que resgatem o sentimento épico, quer tenham consciência disso ou não. (BORGES, 2000, p. 60).

O resgate do sentimento épico dá-se durante todo o romance *A casa das sete mulheres*. As batalhas são caracterizadas como grandiosas lutas em que a coragem nem sempre é a maior das virtudes. Na descrição da tomada de São José do Norte, por exemplo, os homens mais uma vez são exaltados. Não são apenas homens, porém. São fortalezas personificadas, poderosos centauros mitológicos.

A cavalaria toma as ruas, sacudindo suas lanças, gritando palavras que são engolidas pelo vento. Crescêncio, Teixeira, Netto e Bento Gonçalves são como baluartes, o vento não os verga, a chuva não os atinge, míticos centauros desse pampa. (p. 379).

Essa passagem é particularmente interessante. A expressão *centauro* para se referir ao homem rio-grandense foi cunhada por José de Alencar, no romance *O gaúcho* (1871). Alencar recorre à mitologia e descreve o gaúcho e seu cavalo como partes de um mesmo ser. Um não existe sem o outro.

O peixe carece d'água, o pássaro do ambiente, para que se movam e existam. Como eles, o gaúcho tem um elemento, que é o cavalo. A

pé está em seco, faltam-lhe as asas. Nele se realiza o mito da antiguidade: o homem não passa de um busto apenas; seu corpo consiste no bruto. Uni as duas naturezas incompletas: este ser híbrido é o gaúcho, o centauro da América. (ALENCAR, 2006, p. 48).

É inequívoca a relação entre *A casa das sete mulheres* e o romance de José de Alencar, assim como também o é a influência de José de Alencar na construção do imaginário em torno do homem rio-grandense, evidência de que o projeto romântico idealizado no século XIX se consolidou. Além disso, também é notório que a intuição romântica de que a literatura seria capaz de criar a ideia de nação era plausível.

Antonio Candido (2000a), ao explicar os conceitos de que se valeu para escrever *Formação da literatura brasileira*, destaca sua pretensão de acentuar a ideia de movimento, de continuidade e influências que vinculam um escritor a outro. Isso porque a leitura de um texto não é um ato isolado. O leitor, ao tomar contato com uma obra, aciona outras leituras, outros conhecimentos que fazem parte de seu ser. Assim também o escritor concebe sua obra a partir de tudo aquilo que já traz em si. Portanto, ler e analisar uma obra pressupõe um trabalho de interação em que se fazem presentes diferentes visões de mundo.

O homem constrói-se nos textos e a partir deles, estabelecendo assim a sua concepção dialógica. Para Bakhtin (1999), os textos são objetos significantes, produtos de ideologia e definidos pelo diálogo entre os interlocutores – que são seres sociais - e com os outros textos, mantendo relações entre eles.

Sendo a natureza da linguagem dialógica, toda palavra literária está contaminada pelo olhar do outro, que lhe dá sentido, porém, um sentido que não é fixo, mas se constitui em uma interseção entre várias escrituras, de contextos diferentes, situando-se na sociedade e na história. Cada escritura reflete, assim, o escritor, o leitor, seus percursos de leitura e suas visões de mundo. “Bakhtin considera a escritura, leitura do *corpus* literário anterior; o texto, absorção e réplica a um outro texto.” (NITRINI, 2000, p. 160).

A partir da leitura de Bakhtin, Julia Kristeva concebe a teoria da intertextualidade. Para ela, “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.”

(KRISTEVA *apud* NITRINI, 2000, p. 161). Dessa forma, cada texto se constitui a partir de outros, porém, não é uma mera reprodução, mas uma releitura. Tudo o que um autor lê, vive, sua história e sociedade são escritos, produzindo um novo texto. Não é simplesmente uma somatória de leituras que transparecem, mas a assimilação e a alteração que contribuem para a formação do sentido, agora unificado, instituindo uma nova maneira de ler o texto, ampliando assim seu espaço semântico.

Barthes (2004) ressalta que

um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a 'mensagem' do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas de mil focos de cultura [...] o escritor pode apenas imitar um gesto sempre anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar as escrituras, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras, de modo que nunca se apoie em apenas uma delas; [...] (BARTHES, 2004, p. 62).

O diálogo entre os textos é evidente no romance analisado. Não é possível negar, por exemplo, a influência de Erico Verissimo, especialmente nas inúmeras referências ao vento: "Ouviu o uivo do vento que nascia lá fora, ainda leve, acossando sutilmente as árvores. Conhecia bem aquele ruído surdo. Teriam minuído pela frente. O vento da angústia..." (p. 107). Em outra passagem, Manuela se refere às mulheres do Rio Grande do Sul com palavras que poderiam, sem dúvida, ter estado na obra de Erico Verissimo, na voz de Ana Terra ou Bibiana.

Sim, sempre os homens se vão, para as suas guerras, para as suas lides, para conquistar novas terras, para abrir os túmulos e enterrar os mortos. As mulheres é que ficam, é que aguardam. Nove meses, uma vida inteira. Arrastando os dias feito móveis velhos, as mulheres aguardam... Como um muro, é assim que a mulher do pampa espera pelo seu homem. Que nenhuma tempestade a derrube, que nenhum vento a vergue, o seu homem haverá de necessitar de uma sombra quando voltar para a casa, se voltar para casa... (p.77).

Essa passagem também ratifica a aproximação do romance com a mitologia grega, especialmente com o episódio da *Odisseia*⁷, em que Penélope permanece à espera da volta de Ulisses. A remissão é explícita em vários trechos, como, por exemplo, quando Manuela compara a tia à Penélope: “[...] e D. Ana chorou um pouco, sentada na cadeira de balanço, tecendo furiosamente um xale ao qual nunca punha fim, como uma Penélope dos pampas.” (p. 196).

Outro momento em que se percebe uma vinculação explícita a outro texto do poeta grego é ainda naquele em que se narra a tomada de São José do Norte, semelhante a uma sequência da *Ilíada*, mencionada por Borges (2000) quando caracteriza o herói com o qual o leitor se identifica, aquele que é derrotado. Ele endossa que Homero narra

[...] a história de um homem, um herói, que ataca uma cidade sabendo que jamais irá conquistá-la, [...] e a história tanto mais instigante de homens defendendo uma cidade de cuja desgraça já têm consciência, uma cidade que já está em chamas. (BORGES, 2000, p. 52).

Em *A casa das sete mulheres* os mesmos elementos estão presentes: a cidade sitiada e defendida, o fogo e a consciência de que a empreitada não terá futuro, ao mesmo tempo em que a defesa não tem muito sentido naquelas circunstâncias. Mesmo tendo sido a cidade tomada, os soldados que a defendem não se rendem. “A coragem habita dos dois lados daquela guerra.” (p. 380). Subitamente, o depósito de armas explode, uma manobra dos imperiais para ganharem tempo até a chegada dos reforços. A batalha ganha força e alguém sugere a Bento que a única opção é colocar fogo na vila, destruindo a cidade e todos os que nela estão, soldados e moradores. Mas Bento não aceita e recua.

Tem um rígido código de honra. Nem pela guerra, nem pela República, haverá de matar inocentes e civis. Destruir tantas casas,

⁷ Na entrevista publicada no site da Editora Record Leticia Wierzchowski evidenciou a aproximação com o poema de Homero: “Imaginei que elas eram como a Penélope, da mitologia grega, esperando eternamente seu Ulisses...” (Disponível em http://www.record.com.br/autor_entrevista.asp?id_autor=1437&id_entrevista=125. Acesso em 05/02/2012.

uma cidade inteira. Mesmo tendo viajado tantos dias sob a chuva e o frio, mesmo tendo visto seus homens morrerem de fome, voarem na explosão do fortim, caírem naquele mar de águas cinzentas. Não fez uma revolução para chegar a esse ponto. Sob as ordens do grande general, os republicanos organizam sua retirada. Há coisas impossíveis de serem feitas por determinados homens. Meu tio fizera uma guerra pela liberdade e pelos direitos dos estancieiros. Aceitara lutar contra um imperador que, na verdade, nunca chegara a odiar. Tinha feito muitas coisas que nunca ousara imaginar. Mas não mataria civis. Mesmo que perdesse aquela cidade, aquela batalha, a República inteira. (p. 381-382).

Explorado também pelos românticos, o teor épico que se sobressai na narrativa, da mesma forma que nas epopeias tradicionais, tem caráter modelar. As atitudes, a conduta e o exemplo fornecido pelas personagens são arquétipos a serem seguidos por todos os homens. A força da tradição contida no imaginário recriado pelo romance revela a capacidade de superar todos os desafios que surgem, da mesma forma como os heróis dos textos antigos. Para Staiger (1975), o autor épico consegue tornar vivo um acontecimento e apresentá-lo ao leitor. Este não somente reconhece as qualidades das personagens, mas reconhece em si – e como distintivas - essas qualidades.

Mil cavaleiros marchando oito dias sob a chuva. O frio desse continente lhes entra sob a pele como agulhas de gelo, o vento gruda no corpo os andrajos ensopados. A maioria tem os pés descalços, pisa na terra gélida que engole seus dedos como a boca ávida de um morto. O frio entrando pelas solas dos pés não é nada. Há uma força nesses homens. Há uma centelha de coragem que arde no peito de mui poucas criaturas sob esse céu. Que *animus* os move? Por qual sonho morreram tantos, nessa manobra e em outras da guerra? Qual o assombro que mantém viva a chama em seus olhos cansados, molhados de chuva, em sua carne faminta e emagrecida e mutilada? Há alguma coisa nesses homens.

Algo de sobre-humano, de celeste, de bestial. Algo para além das fronteiras dessa carne. Vem do chão, viva energia que os alimenta a cada língua, que insufla em seus corpos a força para prosseguir contra todas as tempestades, a despeito do mais rigoroso dos invernos [...]. (p. 375).

Essa energia que sustenta está presente no romance. Ela eterniza, por meio da arte, a memória dos valores e convicções elementares do povo. O passado é rememorado, mas permanece afastado e imutável. “O longínquo é trazido ao presente, para diante de nossos olhos, logo perante nós, como um

mundo outro, maravilhoso e maior.” (STAIGER, 1975, p. 79). Ivan Teixeira (2012) ressalta ainda, que essa forma de apresentação, característica dos textos épicos, tem a finalidade de ser, para o leitor, fonte de prazer e, ao mesmo tempo, de conhecimento, propondo a imitação dos exemplos e o culto às boas ações, o que se reconhece, com relativa facilidade, no romance *A casa das sete mulheres*. Além disso, as narrativas épicas buscavam a edificação da história mediante o texto artístico, objetivo declarado dos autores do século XIX. Para Hansen (2008) “[...] a epopeia constituía a mundaneidade de seu mundo como arte que punha em cena as figuras relevantes da experiência do passado e da expectativa de futuro.” (HANSEN, 2008, p. 19).

Staiger (1975), analisando as epopeias, observa que o poeta épico não é solitário. Ele está sempre em um círculo de ouvintes para o qual relata suas histórias, contando-as assim como as imagina. Essas histórias vão se espalhando e seu público se multiplica, tornando-se todo um povo, que as reconhece porque elas representam exatamente tudo o que as pessoas estão acostumadas a ver, desde sempre. Dessa forma, segundo Teixeira (2012), a poesia épica não fala somente da guerra, mas também do amor, do trabalho, das tradições, da perseverança e da vontade. O autor ressalta, ainda, que a fúria guerreira convive com a ternura e a moderação, enquanto Hansen (2008) relembra que Torquato Tasso afirmava que “[...] o amor é uma virtude tão heroica quanto a guerra [...]” (TASSO *apud* HANSEN, 2008, p. 32) Nos escritos de Manuela se reconhece essa característica épica: “Restei eu, como um fantasma, para narrar uma história de heróis, de morte e de amor, numa terra que sempre vivera de heróis, de morte e de amor.” (p. 353).

A narração de *A casa das sete mulheres* não é unicamente feita por Manuela, conforme já foi mencionado. Há a presença de um narrador onisciente seletivo, que frequentemente dá voz a outras personagens por meio do discurso indireto livre.

D. Ana pensou em mandar um pouco do doce até Viamão, para os filhos, para os sobrinhos e para Bento. Precisava mesmo que Manuel fosse lá, sondar Bento sobre uma venda de gado, e comprar uns mantimentos que estavam mui difíceis de serem encontrados. A guerra complicava tudo. Ela pensou em escrever um bilhete contando que Antônia estava acamada, coisa dos pulmões. Depois mudou de

ideia. Não era bom preocupar Bento com coisas assim, que ele devia estar com a cabeça cheia de assuntos e problemas. Además, Antônia não gostaria. Era muito reservada em tudo na vida, até em assuntos de saúde. D. Ana mandaria o doce e pronto. Um pote bem cheio, o maior de todos. (p. 373).

A organização narrativa do romance adquire significado quando analisada em relação aos efeitos de sentido provocados por essa estrutura e à luz de determinadas peculiaridades do gênero épico. Teixeira (2012) observa que os princípios para a caracterização das antigas epopeias⁸ determinavam a *mimêsis* mista. Esse preceito, válido para epopeias, reaparece, de maneira literal, em *A casa das sete mulheres*. Falam personagens e fala também o narrador. Os escritos de Manuela, as cartas e o discurso indireto livre oferecem múltiplos pontos de vista, coincidentes, sim, mas mostrando a adesão de todos ao mesmo imaginário. Simultaneamente, permitindo a manifestação das personagens, o narrador procura se mostrar imparcial, como se não fosse a visão dele, mas a daqueles envolvidos no episódio que prevalecesse. Isso se torna coerente com uma das características narrativas dos textos épicos, que é justamente a objetividade do narrador, particularidade fundamental já que ele se propõe a narrar fatos que efetivamente ocorreram, apenas recordando-os. Da mesma forma, não julga ou analisa as ações dos personagens, apenas apresenta-as, imparcialmente. Segundo Staiger (1975), o ânimo do narrador permanece inalterado e ele se conserva inabalável perante os acontecimentos. “Ele próprio não participa, não se imiscue (*sic*) no acontecimento.” (STAIGER, 1975, p. 77). No entanto, Teixeira (2012) lembra que o cantor épico conhecia tanto o coração das pessoas quanto as diferenças dos grupos sociais. Era, pois, um narrador onisciente, da mesma forma que no romance analisado.

⁸ O autor retoma os tratadistas das antigas epopeias, que recomendavam, em relação à técnica, dois aspectos relevantes para que um enunciado fosse aceito como épico: a *mimêsis* deveria ser mista e ter integralidade. Baseando-se nas classificações de Platão e Aristóteles Teixeira entende que a *mimêsis* por meio da palavra compreenderia a imitação em que fala somente o poeta, em que falam apenas as personagens e a mista, em que falam tanto o poeta quanto as personagens. Assim, a imitação em que fala apenas o poeta atualmente compõe o gênero lírico, aquela na qual falam apenas personagens compreende o gênero dramático e o modo misto abrange o gênero narrativo, que inclui tanto as antigas epopeias quanto, hoje, o romance, que ainda é considerado, por alguns autores, imitação épica do real. Já o preceito da integralidade prevê a unidade da ação épica, isto é, ela deve ter princípio, meio e fim.

Em crítica à *Confederação dos Tamoios* (1856), de Gonçalves de Magalhães, Alencar (1974) afirma que Homero, Virgílio e Camões tiveram o cuidado de se referir à origem heroica do povo que cantaram e essa deve ser uma preocupação de qualquer autor de narrativas épicas. Para ele,

[...] já não é o poeta que fala; é uma época inteira que exprime pela sua voz as tradições, os fatos e os costumes; é a história, mas a história viva, animada, brilhante como o drama, grande e majestosa como tudo que nos aparece através do dúplice véu do tempo e da morte. [...] Não se evocam as sombras heroicas do passado para tirar-lhe o prestígio da tradição; [...]. (ALENCAR in COUTINHO, 1974, p. 88).

Como os românticos já haviam intuído, nada melhor, certamente, para criar um imaginário de um povo do que a valorização de seus homens ilustres, que se destacam por feitos heroicos, pela grandeza de caráter e pela bravura demonstrada em situações de conflito. O passado, as tradições e as vivências unem-se em um universo simbólico estabelecido a partir da historicidade.

O imaginário, segundo Pesavento (2006), é uma elaboração da mente humana com uma finalidade. Para a pesquisadora, o mundo percebido é arquitetado socialmente pelo pensamento, um mundo legitimado pelos homens e pelo qual se luta. O imaginário é produzido pelo real e pelo social, composto por representações do mundo vivido e pelos desejos e sonhos de cada época, capaz de modificar ou extrapolar a realidade e se torna real para quem o vivencia. É “[...] sistema de ideias e imagens de representações coletivas que os homens constroem através da história para dar significado às coisas.” (PESAVENTO, 2006, p. 50).

É possível, portanto, dizer que o imaginário se estabelece de forma coletiva, criando uma visão de mundo em comum e que passa a ser a visão que as pessoas têm de si mesmas e das outras, e ainda, como são vistas pelas outras. Ele institui princípios de valores históricos, culturais e de ideais referentes a instituições sociais ou comunidades, sendo carregado de emoções e afetividade.

A literatura contribui para a manutenção dessas lembranças quando reconta vezes e vezes as mesmas histórias. Estas permanecem presentes e significam no interior das comunidades. O leitor, durante seu percurso de

leitura, recria as suas lembranças e as reconstrói no contato com o texto, surgindo daí o imaginário. A verossimilhança permite uma identificação mais completa, envolvendo o leitor em uma teia de acontecimentos já conhecidos que, recriados, surgem renovados. Segundo Hansen (2008), “[...] os personagens épicos são heroicos da mesma maneira que toda virtude é heroica.” (HANSEN, 2008, p. 52). Cada homem, pois, assume o papel de um guerreiro, corajoso e honrado, lutando por seu povo e por seus ideais, mesmo que, muitas vezes, tenha que superar a fragilidade e eventuais fraquezas. Cada qual, um herói da própria vida.

ECOS DO ROMANTISMO – AS MULHERES

[...] toda tradição, mesmo a mais recente, torna-se a tradição de algo que já se passou na noite imemorial dos tempos. Com isso, a tradição assume o caráter de uma fantasmagoria, na qual a história primeva desenrola-se nos palcos sob a mais moderna ornamentação.

Walter Benjamin

Umberto Eco (1991), em *Obra aberta*, defende que uma obra surge de uma organização intrincada de influências, o escritor é inspirado e formado pela tradição estilística dos que o antecederam, muitas vezes mais do que pela sua ideologia ou pela conjuntura histórica em que vive. Isso acarreta uma visão de mundo particular e a “[...] obra que irá produzir poderá ter fraquíssimas conexões com seu próprio momento histórico [...]” (ECO, 1991, p. 34), o que se observa no romance em questão. Este capítulo pretende verificar de que maneira os princípios românticos são retomados e conservados em *A casa das sete mulheres*, relacionando-os especificamente às personagens femininas.

Em pleno século XXI vê-se um sucesso de vendas de um livro que se volta para o passado. A temática, o modelo de construção de personagens e até o discurso recuperam os padrões românticos do século XIX. Trata-se de uma narrativa superficial, com linguagem simples e leitura facilitada, sem ambiguidades. Nem por isso, a obra deixou de ser lida, como comprovam as sucessivas edições.

Porém, em um momento histórico em que os índices de educação permanecem em patamares baixíssimos e comprar livros não faz parte do cotidiano da maioria da população em virtude de fatores como o preço e a presença da televisão e da *internet* em grande parte dos lares, não é qualquer ficção que atrairia um grande número de leitores. A maioria das pessoas busca na leitura um passatempo e não a cultura. Por isso, a leitura fácil, que não exige um esforço intelectual intenso, torna-se atrativa. Aliada a isso, a escolha do mote – o amor – também parece atrair uma gama de leitores a quem

interessa a evasão da monotonia cotidiana. O sucesso das novelas televisivas comprova que as histórias românticas ainda seduzem uma parcela enorme da população, assim como ocorria no século XIX.

Beatriz Sarlo (1985) defende que as narrativas de amor produzidas no princípio do século XX, que foram analisadas por ela em *El imperio de los sentimientos*, reproduzem temas comuns abordados pelo Romantismo, como a insatisfação perante a realidade da vida cotidiana e a oposição entre o sujeito e o mundo social. Para a autora, esse tipo de história traz a felicidade aos leitores, mesmo falando de amores infelizes e afetados pelo conformismo, porque

[...] el amor es la más interesante de las materias narrativas, diseñan un vasto pero monótono imperio de los sentimientos, organizado según tres órdenes: el de los deseos, el de la sociedad y el de la moral. Estos órdenes deben entrar necesariamente en conflicto para que las narraciones sean posibles. (SARLO, 1985, p.11).

Em *A casa das sete mulheres* é evidente a repetição dos temas mencionados pela autora. Em um mundo dominado pela guerra e por seus desdobramentos, as personagens femininas atentam-se fundamentalmente aos interesses de meninas ingênuas que são, comportamento evidenciado pela descrição feita por Manuela, a personagem narradora: “A prima Pérpeta e minhas irmãs não se cansavam de falar em bailes, em passeios de charrete, em moços de Pelotas e de Porto Alegre.” (p.13).

Manuela, porém, não se identifica com as companheiras. Faz questão de esclarecer logo de início que é mais reservada e madura, a ponto de prever os acontecimentos que viriam. “Só eu, sentada em minha cadeira, ereta, mais silenciosa do que de costume, somente eu, a mais jovem das mulheres daquela mesa, pude ver um pouco o que nos aguardava.” (p. 13). Considerando-se personagens concebidas por autores românticos do século XIX, percebe-se a semelhança entre elas e as jovens de *A casa das sete mulheres*. Inexiste, em geral, uma preocupação com os problemas sociais. As mulheres são idealizadas, donas de uma beleza incomum e invariavelmente sofrem por amor.

Na lógica do Romantismo, a subordinação à família, inicialmente, e ao marido, depois do casamento, regula a vida das personagens. Uma vez que as mulheres românticas devem ter um comportamento social irrepreensível, aquelas que se afastam dos padrões, normalmente, não têm um final feliz. Para elas, a solidão e a morte tornam-se um desfecho bastante comum. Além disso, as personagens que não se adaptam à vida dos homens por quem se apaixonam não conseguem a felicidade como recompensa. Há, na construção destas personagens uma intenção clara: elas devem servir como modelos para as leitoras. Luis Filipe Ribeiro (2008) evidencia que José de Alencar procurava denunciar a hipocrisia da sociedade e, ao mesmo tempo, conservar os padrões morais, defendendo os valores de uma sociedade que, para ele, estavam esquecidos.

Em Alencar o que há não são mulheres, são imagens de mulheres — como em qualquer ficção —, mas imagens idealizadas e distantes da chã e comezinha humanidade cotidiana. Suas heroínas, mesmo quando contraditórias, pairam num plano de idealização que as distancia dos seres humanos normais. Elas são convocadas a desempenhar um papel: serem exemplos de comportamento social aceitável e inatacável. (RIBEIRO, 2008, p.98).

Essa postura pedagógica aparece, assim, de maneira frequente em várias obras do autor e, da mesma forma, em obras de outros autores do século XIX. Beatriz Sarlo (1985) também evidencia essa característica nas histórias sentimentais analisadas por ela, verificando que, se os desejos das personagens se opõem à ordem social, só há duas soluções exemplares: a morte ou a decadência, a prostituição. Há, portanto, uma ideologia que constitui tanto o romance quanto suas personagens, promovendo um processo de identificação que consolida as normas sociais mais valorizadas.

En efecto, la ficción y también la poesía no sólo se construyen con materiales ideológico-experienciales que, de algún modo, forman parte de un patrimonio común transformado estéticamente, sino que los textos mismos funcionan como formadores activos de fantasías sociales. Identificaciones morales y psicológicas se suscitan en el proceso de lectura y es posible pensar que tengan una permanencia más duradera que la del momento del consumo y el placer. (SARLO, 1985, p. 23).

O interesse maior das personagens, normalmente, é a vida social e o casamento, o que se verifica no romance analisado, em que a guerra é lamentada mais pelas perdas sofridas em termos de vida social. Rosário, principalmente, deplora a impossibilidade de conhecer pretendentes e de frequentar os bailes:

Rosário era a mais cidadina de todas: quando a mãe fora lhe dizer que deixariam Pelotas para ficar uns tempos na Estância da Barra, trancara-se no quarto por uma tarde inteira e chorara amargas lágrimas. Queria conhecer Paris, Buenos Aires, Rio de Janeiro, queria os bailes da Corte, as danças e a vida alegre que as damas deviam levar, e agora, enquanto os homens pelejavam por sabe-se lá que sonhos, ela tinha que retirar-se ao campo, ao silencioso e infinito campo onde tudo parecia eternizar-se junto com o canto dos quero-queros. Rosário de Paula Ferreira não tinha amores às paragens do pampa, e agora estava ali, com as outras, destinada a um exílio cujo fim desconhecia. (p.27).

A personagem Rosário é seguramente a que menos se aproxima da família ou se preocupa com o destino dos homens, é individualista e não evidencia o amor pela terra e o orgulho pelo heroísmo demonstrado pelos homens, como há nas outras personagens. Para ela, a guerra é um empecilho que a prende a um isolamento forçado. Em um determinado momento, ela lamenta a vitória dos revolucionários em uma batalha.

Aquela vitória significava mais tempo na estância, mais espera. Às vezes, desejava simplesmente que perdessem a guerra, que tudo voltasse a ser como era antes e que ela pudesse retornar a Pelotas. Mas os gaúchos eram teimosos, e por conta disso ela via seus melhores anos escorrerem naquele limbo sem fim. (p. 170).

D. Ana, a tia, vê em Rosário uma moça “[...] frágil, não herdara a força dos Gonçalves da Silva, talvez ainda sofresse muito nessa vida campeira. [...]” (p.33), pensamento reiterado ao longo da narrativa. Analisando-se as descrições de Rosário que são feitas no romance, é possível verificar que, independentemente de quem é a voz, a visão é sempre a mesma, de maneira que a personagem torna-se bastante previsível e seu comportamento adquire, então, uma lógica que confirma os valores que lhe são impostos.

Anatol Rosenfeld (1987) observa que as pessoas, no mundo real, são de uma multiplicidade infinita, da qual só podemos ter uma visão fragmentária. No caso de uma personagem ficcional, esta visão é ainda mais fracionada, determinada pelo narrador, que, na obra em questão, ressalta a fraqueza de Rosário em oposição às outras mulheres. Desta maneira, ele já dá indícios do futuro reservado à personagem, que, insatisfeita com o seu cotidiano, refugia-se em um mundo à parte e apaixona-se por um fantasma – um oficial castelhano – morto por Bento Gonçalves na província Cisplatina. Beatriz Sarlo (1985) nota que, comparado com o mundo real, o da ficção é muito mais sedutor. Para ela, os leitores “[...] buscan en la literatura ese lugar de la ensoñación, de la evasión o de la aventura.” (SARLO, 1985, p 15). É interessante observar como essa afirmação torna-se verdade, do mesmo modo, dentro do mundo ficcional, já que, para Rosário, refugiar-se na imaginação é mais atraente do que viver sua realidade insatisfatória. Rosário foge completamente de seu mundo, escondendo-se no escritório. Ao mesmo tempo, há uma evasão para um mundo imaginário, em que a personagem se encontra com um homem perfeito para ela, gentil e afetuoso, totalmente diferente da maneira como são, para ela, os homens que a rodeiam. Steban opõe-se tanto que nem é brasileiro. Ele é castelhano, inimigo histórico dos rio-grandenses e de Bento Gonçalves, particularmente. Como o tio é o responsável pela infelicidade de Rosário, parece coerente sua felicidade vir de alguém que não está ligado diretamente à família. “E teve raiva, então, [...] do pai, da barba negra e espessa de Bento Gonçalves, teve raiva do charque, do sal, de todas aquelas pequenezas que agora a faziam sofrer.” (p. 50).

A mística que está presente na relação entre Rosário e Steban foi explorada nos primórdios do Romantismo. Carpeaux (2011) destaca que “Sentimentalismo e mística acompanham, durante todo o século XVIII, o Pré-Romantismo.” (CARPEAUX, 2011, p. 158). Para ele, a mística é a temática do romance gótico, surgido antes do Romantismo e que durante o século XIX adquire vitalidade e cai no gosto popular. O sobrenatural, característico dos romances góticos, encontra, portanto, seu correspondente na paixão que surge entre as personagens Rosário e Steban. O ambiente é sempre soturno. “Que se ponha esse maldito sol!” (p. 49) é o desejo manifesto de Rosário. O

escritório geralmente está na penumbra, iluminado apenas pela luz de lampiões a querosene ou dos candelabros. Cheira a coisas guardadas, madeira e segredos. Steban surge sempre das sombras e tem um ferimento na fronte, coberto por uma bandagem ensanguentada. Invariavelmente apresenta-se pálido, com aparência febril. Seus olhos são tristes, assim como o sorriso. O sangue geralmente é abundante e não estanca. Às vezes, a hemorragia parece ceder, mas ressurge à simples menção do nome de Bento Gonçalves. Além disso, o fantasma nunca aparece se o general está na fazenda.

Para os encontros com o oficial morto, Rosário arruma-se cuidadosamente, “[...] passa muito tempo ao toucador, penteando os cabelos, trançando-os, até mesmo se lava e se perfuma para esses momentos...” (p.59). Para ela, os momentos vividos não são irreais e sim uma fonte de alegria que a faz isolar-se no escritório por horas, distante da família e de todos os problemas que a rodeiam. Importante observar também que Steban a seduz com a leitura, fonte de fuga da realidade¹.

Ele virou-se para a estante, procurando alguma coisa. Gastou alguns momentos, até que retirou dali um livro. Abriu numa página e, com voz sussurrante, começou a ler um trecho para Rosário. Em seu espanhol morno e pausado, contava de uma noite sob um céu de estrelas. Rosário suspirou e deixou-se levar. (p.74).

Roland Barthes (2004) cita um episódio de Proust em que o narrador se tranca para ler. O autor afirma que “[...] ao fechar-se para ler, ao fazer da leitura um estado absolutamente separado, clandestino, no qual o mundo inteiro é abolido, [...]” o leitor se compara com um sujeito apaixonado, “[...] marcado por uma retirada da realidade, desinveste-se do mundo exterior.” (BARTHES, 2004, p. 37). O leitor, portanto, partilha do desejo romântico de evasão, ele próprio fugindo de sua realidade para um mundo idealizado. Há, no romance analisado, portanto, múltiplas fugas: Rosário isola-se no seu mundo imaginário, refugia-se na leitura, enquanto que o leitor também foge de sua realidade para o mundo da ficção, muito mais agradável, talvez, do que as angústias trazidas pelo cotidiano. Coutinho (1986) ratifica que “[...] o desejo do romântico de fugir

¹ Essa é uma – dentre outras formas – de se conceber a leitura.

da realidade para um mundo idealizado, criado, de novo, à sua imagem, à imagem de suas emoções e desejos, e mediante a imaginação” (COUTINHO, 1986, p. 9) é um aspecto presente na produção literária do século XIX.

Assim como era comum nas narrativas românticas, para as personagens de *A casa das sete mulheres* o mundo é injusto. Sua felicidade está ancorada no casamento e, sem ele, não há a possibilidade de realização pessoal. Para Rosário, inicialmente havia a esperança de que seu amor por Steban pudesse ser aceito pela família. Várias vezes, ela sugere um encontro com a mãe ou com o tio. Porém ao perceber a impossibilidade, o desencanto toma conta dela.

Perpétua casou, está feliz, ama o marido. Agora tem essa filha. E ela, Rosário, nada tem. Faz muito tempo que Steban deixou de vir vê-la... Steban, com seus brios, com seus ares translúcidos e sua beleza fluida que muitas vezes a exaspera, quando desperta alagada em suores e sente que ele a está vigiando no escuro, como um gato, como um fantasma. Mas Steban é um fantasma, é preciso acostumar-se com isso. (p. 295).

As narrativas tradicionais exigem que haja “[...] resolución del conflicto, que de la situación de tensión extrema de un amor contrariado se pasará a la bonanza de su realización o a la ya tranquila calma de su demostrada y final imposibilidad.” (SARLO, 1985, p. 140). Incapaz, portanto, de ter Steban como gostaria, Rosário encontra outro recurso. Ela se arruma, colocando o vestido de casamento da prima e vai ao encontro do amado. Sente-se bonita, suave e perfeita:

Nem parece ser deste mundo. Talvez, vestida assim desse modo, Steban volte para buscá-la. É justo que ela, Rosário, não pertença a esta terra dura, gélida, cruel. Ela se mira com tanta emoção que de seus olhos escorrem lágrimas grossas. Mas são lágrimas de felicidade. (p. 296).

Para a família, Rosário havia enlouquecido. A solução encontrada é o isolamento em um convento: “[...] ela partiu rumo ao silêncio que havia de recompor o frágil equilíbrio de sua alma [...]” (p. 349). Em vários romances do século XIX, o convento ou a morte eram o castigo para as jovens que não se casavam ou que ousavam desafiar as convenções.

De modo geral, o amor romântico característico enfrenta barreiras que não estão colocadas entre o homem e a mulher, mas geralmente entre eles e o mundo. Desafiando o mundo, o casal tem a possibilidade de se unir. Porém, Beatriz Sarlo (1985) adverte que o mundo nunca é um espaço que pode ser modificado de maneira radical. Separados pelo tempo e pela morte, a barreira que Rosário e Steban têm de enfrentar torna-se, então, intransponível no mundo natural. Na impossibilidade de o casamento realizar-se em vida, ele ocorrerá no céu:

Steban anunciou que vão, enfim casar. Rosário sabe mui bien o que isso significa. Mas está preparada. Ama Steban mais que a tudo [...]. E quer livrar-se daqueles muros, das horas mortas de oração, do eterno badalar dos sinos, do gosto das hóstias e do cheiro de incenso. Sabe que ao lado de Steban vai ganhar o mundo, não este mundo de árvores, coxilhas e sangue; mas outro, muito maior e mais bonito, onde só haverá paz e aquele amor imenso que os une. Um mundo só deles, onde ambos viverão para sempre. (p. 475).

Em relação à narrativa da qual Manuela é a personagem principal, Rosário, logicamente, permanece em segundo plano. Por isso mesmo, vê-se, desde o princípio, uma fatalidade que se revela em uma sequência temporal, sem peripécias ou efeitos de suspense. Os encontros entre Rosário e Steban são sempre no mesmo lugar – inicialmente na biblioteca e depois, quando ela vai para o convento, na capela - e ocorrem da mesma forma. Em decorrência disso, o final da personagem é absolutamente previsível, a única solução possível é a morte, que vem por meio do suicídio, a derradeira fuga.

Rosário sabia bem o que devia ser feito. [...] Steban soltou a espada da cinta. Era uma espada pesada, com cabo de prata. Entregou-a para Rosário. [...] A espada pesava bastante. Ergueu-a com as duas mãos, bem na altura do peito. Steban sorria a seu lado. Agora faltava pouco, faltava muito pouco para que estivessem juntos para sempre. (p. 537).

O suicídio marcou a literatura romântica. Grandes autores como Goethe e Vitor Hugo utilizaram-no como solução para o amor impossível. A invocação da morte como desejo de fuga assinalou uma visão pessimista para a qual a própria existência assemelha-se ao mal e o sentimento amoroso é constantemente associado à morte. No Brasil, o chamado Ultrarromantismo,

influenciado pelas ideias de Lord Byron e representado por autores como Fagundes Varela e Álvares de Azevedo, valeu-se também da temática da morte e do fantástico, focado no episódio de Rosário e Steban². No romance de Rosário e Steban existe uma tentativa de exploração do fantástico, porém o que há na maior parte do tempo é uma narrativa ingênua, com traços que revelam artificialidade e inverossimilhança. De certa forma, despertam mais a incredulidade e a desconfiança no leitor do que uma certa hesitação, que permite classificar os acontecimentos como fantásticos, conforme a definição de Tzvetan Todorov, para quem “[...] o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural.” (TODOROV, 2004, p. 31). Para o autor, esse conceito só pode ser explicado no confronto entre o real e o imaginário e é necessária a integração do leitor com o mundo das personagens para que haja esta hesitação. Se houver uma crença absoluta ou, por outro lado, uma total incredulidade, abandona-se o espaço do fantástico e volta-se ao mundo do estranho ou do maravilhoso. Além disso, o autor adverte para o perigo da interpretação, que ameaça o fantástico, levando-o para o alegórico ou para o poético.

O episódio do encontro do corpo de Rosário, ao lado do qual havia uma espada antiga, de origem uruguaia, está mais próximo do sobrenatural. Não há uma explicação lógica para o fato. É, pois, o mistério da morte da personagem que traz à tona o culto ao fantástico, ao sobrenatural, preceito romântico cultivado no século XIX. Ao não dar uma explicação natural para o fato e provocar no leitor uma hesitação, a narrativa aproxima-se da acepção de fantástico apresentada por Todorov.

Ao aparecer pela última vez, para finalmente levar Rosário, Steban está totalmente curado, não há mais sinal do ferimento. Durante todos os anos em que se encontram, o soldado diz à moça que o tempo de ficarem juntos não havia chegado. Esta ocasião chega somente com o final da guerra. “A pobre

² Porém, Massaud Moisés (1985) analisando a obra de Álvares de Azevedo, critica o fato de que o fantástico presente em *Noite na Taverna* e *Macário* é “[...] inverossímil, artificioso, europeu e de segunda mão [...]”. (MOISÉS, 1985, p. 151). Para ele, existe uma inautenticidade porque o fantasioso é colocado nas obras mais por causa da influência de outros textos literários do que propriamente em virtude de um contexto sociocultural.

Rosário faleceu com a República que ela mesma tantas vezes reprovou.” (p. 351).

Nesses fragmentos também é interessante observar a linguagem, que se assemelha à utilizada pelos românticos, a utilização de metáforas, e a busca de uma força expressiva que retrate a emotividade. Compagnon (2003) critica o senso comum que defende ser a língua literária definida por seu estilo, sendo assim uma espécie de norma, a que o escritor deve se curvar. Para ele, o estilo é um conjunto de traços peculiares de uma obra, “[...] uma escolha entre várias ‘escrituras’.” (COMPAGNON, 2003, p 194, grifo do autor). Barthes (2004) defende que a escrita é “[...] uma reflexão do escritor sobre o uso social de sua forma e a escolha que assume.” (BARTHES, 2004, p. 14). E complementa argumentando que

[...] a escrita permanece ainda cheia da lembrança de seus usos anteriores, pois a linguagem nunca é inocente: as palavras têm uma memória segunda que se prolonga misteriosamente no seio das significações novas. A escrita é precisamente esse compromisso entre uma liberdade e uma lembrança [...] (BARTHES, 2004, p.15).

Pensada deste modo, a utilização de uma escrita em que se encontra uma similaridade com a utilizada no século XIX não é uma coincidência, mas uma escolha feita pela autora, que condiz com as decisões por ela tomadas em todo o processo de produção do romance, resultado de experiências de leitura e vivências históricas e sociais que se relacionam. Ribeiro (2008), analisando a produção de enunciações, revela que o enunciador seleciona e combina, entre as opções possíveis, aquelas que são, conscientemente ou não, as mais adequadas ao seu objetivo. Para ele, as opções rejeitadas são encobertas pelas escolhas realizadas, que caracterizam o texto, o resultado final, único que é acessível ao leitor e que reflete, inclusive, os valores e os pontos de vista que deram origem àquela produção.

Assim, não há como pensar o texto como um produto neutro e seus valores como elementos exteriores e, de algum modo, acidentais. O próprio texto constitui um valor, na medida mesmo que resulta de opções derivadas de preferências diante de possibilidades divergentes. (RIBEIRO, 2008, p. 34).

São, portanto, os valores presentes na produção do romance ora analisado que podem relacioná-lo a certas concepções, no caso, as do Romantismo.

O desejo de escapismo romântico também está presente na personagem Manuela, que se refugia em seus cadernos e busca na solidão e nos seus pensamentos, a libertação de seu cotidiano. Para Manuela, escrever é mais do que um prazer ou um passatempo, é uma necessidade.

Risadas chegam da sala. E eu estou aqui, quieta, escrevendo estas linhas. Para quem? Para que eu as leia, anos mais tarde, e lembre deste tempo aqui na Barra, destes dias silenciosos que gastamos à beira do Camaquã? Não sei por que escrevo, mas algo me impele, uma vontade toma meus dedos, empurra a pena para a frente... (p.76).

Constantemente Manuela procura escapar do momento presente e viver sua imaginação. Isso ocorre desde o princípio, quando tem uma revelação dos acontecimentos futuros, vê uma estrela de sangue e toma consciência dos sofrimentos que viriam a atingir as pessoas. “E foi então que vi, para as bandas do oriente, a estrela que descia num rastro de fogo vermelho. [...] era sangue, sangue morno e vivo que tingia o céu do Rio Grande, sangue espesso e jovem de sonhos e de coragem.” (p. 14). Em outra ocasião, dançando na sala com as irmãs, a personagem sai de si, imaginando-se com um homem que a faz sentir-se feliz e bonita como nunca se sentira anteriormente. Acabando a música, volta repentinamente à realidade, percebendo-se entre as irmãs. Recebendo uma reprimenda da mãe, pega novamente seu bordado no chão e procura ajeitá-lo.

Manuela é uma típica personagem romântica em todos os sentidos, portanto, nada mais coerente do que oscilar entre a realidade e a imaginação. Apesar de ser, entre as jovens, a que parece ter mais discernimento e consciência da realidade, também é a que mais busca na sua imaginação a fuga desse real que é completamente insatisfatório. Como Rosário, Manuela vive seus momentos de delírio, porém, por se apaixonar por um homem que era real e, por não expor seus sonhos e sua imaginação como Rosário o fez, não foi considerada louca. Além disso, é importante ressaltar que, como

personagem narradora, é a sua versão que é apresentada ao leitor. Dessa forma, há uma empatia maior por ela do que ocorre com Rosário, reforçada também pelo narrador, que contribui para o posicionamento do leitor.

Candido (2000b), ao analisar a obra de Joaquim Manoel de Macedo, verifica que “[...] os personagens são apresentados por meio de avaliações, como era corrente entre os românticos (o bom, o mau, a leviana, o tolo) [...]” (CANDIDO, 2000b, p. 125). Em *A casa das sete mulheres* ocorre algo semelhante. As personagens não sofrem muitas mudanças no decorrer da narrativa. As poucas variações decorrem muito mais de influências externas do que propriamente de um crescimento ou de uma densidade psicológica. Mesmo Manuela, que procura se apresentar com mais profundidade, não luta por seus desejos e por seu amor. Aliás, os únicos momentos em que realmente se mostra ocorrem justamente nos seus cadernos. Porém Derrida (1997), retomando as ideias de Platão, assinala que para o pensador grego a escritura é muito mais aparência do que verdadeiramente essência, produtora de opinião e não de verdade. É o que se pode distinguir nos registros de Manuela e, por analogia, no próprio romance *A casa das sete mulheres*. A versão que se tem dos acontecimentos é a que interessa ao narrador, não a realidade. É um simulacro da verdade, imitando a memória, que é, porém, deslocada. Percebe-se, tanto na personagem quanto no romance, uma fusão da postura e da própria concepção de vida do Romantismo. Além disso, na narrativa, o conteúdo, da mesma forma, segue os padrões iniciados no século XIX.

Como as lembranças em seus cadernos, às vezes, são escritas anos depois, Manuela confessa que eventualmente a compreensão dos acontecimentos é prejudicada e a imaginação toma conta dos relatos, como em um registro que a personagem data de 1867 e que se refere a fatos de 1837, ou seja, uma nota escrita após 30 anos:

Fechadas naquela casa em que a vida se regia pelas horas de comer e de rezar, era impossível que compreendêssemos os intrincados caminhos daquele sonho. Tudo para nós se baseava na simplicidade da carne com arroz, da hora da sesta, dos banhos de sanga. Imaginar que, na Corte, tramavam-se coisas tão misteriosas, como nos romances que líamos nas longas tardes de modorra? Nem sempre eu podia acreditar... Mas a verdade é que Joaquim estava no Rio de Janeiro, também ele tentando libertar o pai. A verdade era que

a lenda sobre meu tio chegara já tão longe das nossas terras, e eu imaginava homens vestidos de negro, reunidos num local ermo, ao redor de uma mesa na qual tremulava uma vela, como piratas noturnos, tramando passo a passo um plano para arrebatam o general daquele forte e mandá-lo de volta ao Rio Grande, onde era o seu lugar. (p. 161).

Maurice Halbwachs (2004) explica que a memória é um ponto de vista, que se altera conforme a posição ocupada por quem participa do acontecimento e o rememora. Assim, as lembranças nunca são exatamente iguais, nem fiéis ao fato. O que se recorda com mais facilidade são os fatos que envolvem um grupo e que significam dentro desse grupo. Porém as lembranças contêm as impressões de cada pessoa e modificam e são modificadas pelo presente. Segundo o autor, “Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado.” (HALBWACHS, 2004, p. 55). Em algumas recordações de Manuela verifica-se a pertinência das observações de Halbwachs (2004). As lembranças são mediadas pela compreensão que ela adquire com a experiência:

Noites de vigília como a que narrei me marcaram a vida... A minha mocidade latejava de medo e ânsia. [...] Nessas esperas, os minutos escoavam com lerdeza, eram densos, teimosos e imprecisos. Envelhecia-se assim. Quando a calma se restabelecia, todas nós estávamos mais gastas, mais sofridas, mais frágeis. Aprendia-se assim. (p. 481).

Em vários momentos, as recordações são simplesmente narrativas. Embora bastante claras, somente se ouve a voz da personagem. No entanto, em outras, até os diálogos são rememorados. Não deixa de ser inverossímil pensar-se que Manuela poderia, depois de muitos anos, lembrar e transcrever até as palavras que foram ditas. As lembranças mais marcantes, entretanto, são as que envolvem Garibaldi, o grande amor de Manuela. É a chegada dele que modifica a vida da personagem e só a sua presença poderia fazer seus sonhos se tornarem realidade. Em suas fantasias, Manuela já o via, antes mesmo que ele chegasse ao Brasil. Via um homem no mar, de cabelos loiros e olhos doces. Beatriz Sarlo (1985) chama a atenção para o fato de que, nas histórias de amor, a vida da heroína está sempre em outro lugar e a monotonia

do cotidiano só é quebrada pela imaginação e pela sensibilidade. "Românticas, 'espirituales' y sensibles esperan que un acontecimiento imprevisto (una llegada desde afuera, un gran amor) induzca un cambio fulgurante en su destino." (SARLO, 1985, p.24).

As personagens dos romances quase sempre têm uma vida entediante, que é simplesmente a repetição da vida de suas mães e avós. Normalmente, esses costumes são aceitos como normais pelas mulheres com mais experiência, mas parecem intoleráveis para as jovens. Há, para elas, a certeza de que tudo que há de atraente na vida está longe de si, em um horizonte social ou geográfico diferente. Não há, pois, novidade na vida das personagens. Essa melancolia, que é tema frequente nas obras do Romantismo, também é analisada por Benjamin (1989) na obra de Baudelaire³. Há nela uma característica fragmentação do tempo, um tempo que é vazio e que busca um eterno retorno. Sem fé no futuro, o tédio só pode levar à morte, que representa o novo, o desconhecido. Em *A casa das sete mulheres*, o novo, naturalmente está longe, no tempo e no espaço. Por isso, as jovens sonham com a chegada de alguém que as redimiria da solidão e as tiraria daquela existência vazia, levando-as de volta para a cidade, onde reencontrariam a vida anterior.

Manuela também já tinha seu destino traçado: casaria com Joaquim, seu primo, filho de Bento Gonçalves. Sua vida seria a repetição da vida de todas as mulheres da família. Casamento, filhos e netos. Uma rotina aparentemente aceita de bom grado, pelo menos até o aparecimento de Garibaldi.

Às vezes me ponho a espiar o horizonte para muito além das coxilhas, e fico pensando: virá algum dia esse homem dos meus sonhos, verei a face que ora me visita em pensamentos, ou meu destino é mesmo casar com meu primo Joaquim, ter filhos seus, distribuir ordens às negras, cujas mães também obedeceram às mulheres mais velhas desta casa, dar netos ao coronel Bento Gonçalves, netos parecidos com o que já somos nós, com este mesmo sangue correndo nas veias e estas mesmas visões de campos e de alvoreceres na alma? (p.138).

³ Há que se ressaltar que Baudelaire (1821-1867) foi um dos precursores do Simbolismo. No entanto, a referência aqui se faz ao tema desenvolvido por ele: a melancolia, que também é característica do Romantismo.

Como na maioria das personagens femininas do século XIX, o destino era o casamento. Se viesse acompanhado do amor, seria melhor, mas isso não era indispensável. O casamento, em grande parte das vezes era tratado pelas famílias, sem a anuência das jovens. Parte do conflito residia, portanto, em uma paixão que não estava pré-estabelecida e, muitas vezes, não tinha a aprovação da família. Cabia, então, aos amantes lutar pelo seu amor ou admitir sua inviabilidade.

Garibaldi representa para Manuela tudo aquilo com que sempre sonhara e, ao mesmo tempo, a libertação de uma vida imutável. Beatriz Sarlo (1985) cita o pesquisador e escritor argentino José Ingenieros, para quem a paixão sempre é literariamente interessante e só surge quando o sentimento de amor encontra algum entrave para sua realização, do qual retira sua natureza trágica e a sua altivez. A paixão é, portanto, a resistência dos amantes contra as circunstâncias externas que os separam.

Manuela narra, em 1883, as dificuldades pelas quais Garibaldi passou antes de chegar ao Rio Grande do Sul, e das quais ela só tomou conhecimento anos depois. Ele foi exilado, quase sofreu um naufrágio, foi ferido em batalha. Sem o saber, já parecia haver um vínculo entre os dois, enquanto a jovem vivia sua rotina no isolamento da estância.

Enquanto ele navegava, eu bordava lençóis e colchas. No dia em que foi ferido por soldados uruguaios que iam em sua perseguição, em águas de Jesús-Maria, já perto de Montevideú, descuidada, perfurei meu dedo com a agulha de bordar, e o sangue que jorrou da minha carne ferida tingiu de vermelho o linho de meus trabalhos como deveria ter-se tingido a frente de meu Garibaldi. (p.200).

Há constantemente a sugestão de uma ligação mística entre Manuela e Garibaldi, pelo menos para a moça. Desde o princípio, ela se sente unida a este homem a quem não conhece, muito mais do que a seu primo e noivo Joaquim, com quem convive desde a infância. Para ela, o amor que os prenderia já estava definido por uma força superior, que movimentara o mundo a fim de que se encontrassem.

Eu ainda não sabia, mas, enquanto sofriamos aquela derrota que deixou meu tio na cela por mais algum tempo, uma grande

engrenagem começava a mover-se como um sol que vinha na minha direção. A República Rio-grandense traria para mim o único homem da minha vida, e esse homem não era Joaquim [...]. Pelo mar, de muito longe, chegava aquele a quem eu pertenceria por todos os meus dias. [...] Eu amava Giuseppe Garibaldi desde muito antes de conhecê-lo [...] eu já o amava desde que o pressentira, no começo de tudo, naquela primeira noite de 1835, ainda na varanda de minha casa, num arremedo de futuro que meus olhos tinham podido captar por graça de algum bom espírito. (p. 172-173).

Há, em várias obras do século XIX, exemplos de amores e paixões definidos pelo destino. Se esses amores seguiam o ideal de pureza e as regras sociais, eram recompensados com o casamento e a felicidade eterna. Caso contrário, o destino era a morte, para que o amor permanecesse puro, como ocorre em *Inocência* (1872), de Visconde de Taunay, *Iracema* (1865) e *Lucíola* (1862) de José de Alencar.

Para Manuela, a chegada de Garibaldi trouxe a certeza de que era ele o homem com que sonhava. Seus modos gentis, o sorriso e a simpatia conquistaram imediatamente todas as mulheres da casa, apesar de trazer preocupação para as mulheres mais velhas. “As cosas aferventavam, decerto. Era impossível deitar um olhar sobre aquele italiano elegante, garboso, e não pensar nas três moças lá dentro.” (p. 239).

A diferença entre a vida de Garibaldi e a de Manuela é nítida desde o princípio: “Depois da sobremesa, Garibaldi encantou as senhoras com histórias de além-mar, das terras italianas e francesas, e com aventuras de guerra. Era um homem cheio de sonhos. Lutava pela liberdade.” (p. 241).

O italiano é a própria imagem da aventura. Ele personifica os heróis dos livros que as mulheres liam⁴. É natural, portanto, que ele as encante com suas narrativas. Tudo o que as fascina e que sempre esteve distante, aproxima-se delas no rosto, na voz e nas histórias de Garibaldi, levando-as para um mundo de sonhos e liberdade, um mundo utópico, não-vivido. Os estudos de Didi-Huberman (1988), afirmando que a aura se constitui por imagens que estão na memória, podem ser utilizados para explicar como estas imagens, advindas

⁴ No Romantismo, o público leitor dos romances e novelas era, basicamente, formado pelas mulheres. Elas tinham o tempo disponível para o passatempo, o que ocorre também no romance analisado.

das leituras, se unem em torno de Garibaldi e o tornam fascinante aos olhos das mulheres que o escutam. Há nele, algo além do que é visto e que passa a fazer parte do imaginário de cada uma delas, em especial de Manuela. Além disso, ele também representa os alegados ideais da Revolução na qual se engajou, conforme Manuela registra: “Sim, aquele era um sonho pelo qual se merecia lutar até a última gota de sangue: a liberdade de uma terra e de um povo, a criação de uma nação igualitária, onde não houvesse imperador ou escravo.” (p. 215).

Manuela continuamente exalta os princípios da Revolução e os homens que nela lutaram, porém, anos mais tarde, admite que foi ensinada a sonhar com a glória e a desejar a abolição, mesmo vivendo na dependência do trabalho escravo. O sonho, portanto, nunca foi dela, – como também não o foi de todos os homens que lutaram – mas foi incutido nela e nas outras personagens.

De algum modo, para nós, era o estertor da revolução, da revolução como a havíamos sonhado – ou como nos tinham ensinado a sonhar –, nunca mais a glória, nunca mais a euforia da renovação que, se sequer podíamos compreender, ainda assim nos alegrava. Nós, que éramos servidas por escravas em todos os momentos, que, para vestir um espartilho ou prender os cabelos, necessitávamos daquelas mãos negras a nos auxiliar, tanto vibramos com a ambição republicana sobre a abolição da escravatura. (p. 507-508).

É interessante observar que a reflexão em relação à escravidão só surge quando Manuela já atingiu a velhice e pôde pensar sobre isso por muitos anos. Inexiste a pretensão de crítica social, é mera constatação que advém do amadurecimento. É também uma referência ínfima, ao final da obra, em um registro datado de 1890 e revela a decepção de uma mulher amargurada, que tem consciência de que a guerra arrancou dela a juventude e o amor.

Roberto Schwarz (2000), no ensaio *As ideias fora do lugar*, analisa o fato de que a sociedade brasileira do século XIX absorvia com sofreguidão as novidades vindas da Europa, entre elas, a questão da liberdade. Enquanto que a ideologia europeia estava fundamentada no problema da exploração do trabalho e buscava uma ampla mudança social, o Brasil se mantinha por meio do trabalho escravo. Havia, então, uma contradição gritante: de um lado, a

Independência proclamada sobre princípios de liberdade e igualdade e de outro, a convivência pacífica com um regime escravocrata. A literatura da época reproduzia esse paradoxo e transplantava os modelos europeus – manifestação de modernidade – para um cenário brasileiro em que “[...] as ideias estavam fora de centro [...]” (SCHWARZ, 2000, p. 30). Essa contradição ocorre também no romance *A casa das sete mulheres*, observada até por Manuela. Exaltam-se os ideais de liberdade ao mesmo tempo em que as propriedades e a própria revolução se mantêm por meio do trabalho escravo e, curiosamente – e coerente com a situação social retratada por Schwarz – isto não incomoda as personagens, assim como não incomodava parte dos escritores românticos, especialmente José de Alencar, que notoriamente defendia a escravidão.

O trecho citado acima demonstra, ao mesmo tempo, um dos motivos pelos quais não se pode classificar *A casa das sete mulheres* como um romance representativo da metaficção historiográfica de que trata Linda Hutcheon (1991). Para a autora, o que distingue os romances históricos tradicionais da metaficção historiográfica é a reflexão que reorganiza o passado e os efeitos ideológicos dos deslocamentos históricos nela presentes. Há uma subversão das convenções. Isso não ocorre nas reflexões de Manuela, uma vez que não há profundidade nem subversão. O que move a personagem, portanto, aproxima-se muito mais do pensamento romântico do que propriamente do contemporâneo, do qual claramente se afasta.

Manuela nunca desistiu de seu amor. Várias vezes ela reitera o fato de que esse sentimento, para ela, é eterno.

Decerto, assim o soube desde o primeiro instante, e esse amor não me veio como chuva, mas era um manancial, era um oceano tão igual ao que Giuseppe nos narrara que soube ser verdadeiro e eterno – até hoje ainda o amo com a mesma faina, mesmo gasto o tempo, mesmo passadas tantas coisas, mesmo que esse oceano já se tenha evaporado e dele só me reste o seu sal e alguns escombros de sonhos, como fósseis mui antigos que eu acarinho com cuidado para que não virem pó. (p. 243).

A visão do amor único e indissolúvel é constante nas obras românticas. A nobreza do sentimento, sempre ressaltada, torna-o perfeito e objeto de

desejo de qualquer jovem. Na maior parte dos romances do século XIX esse amor, muitas vezes inalcançável é o mote que guia e perpassa toda a narrativa. Como a personagem Inocência, do romance homônimo de Visconde de Taunay (1872), Manuela está decidida a permanecer fiel a seu sentimento.

Fui talhada para ser de um único homem, e serei dele eternamente. Mesmo que nunca nos casemos, mesmo que a guerra ou o destino o leve para longe de mim, permanecerei esperando-o até quando for necessário, até a eternidade. (p. 285).

Beatriz Sarlo (1985) ressalta que o amor, quando é impossível, pode enobrecer-se ou degradar-se. Ele se enobrece com a renúncia e se degrada com a materialização. No caso de Manuela, a renúncia marca sua relação com Garibaldi quase que desde o princípio. Ela já sabia que ele logo iria embora. Ao mesmo tempo, o sentimento que no início os unia tinha que ser disfarçado, afinal, Manuela estava comprometida. A mãe fazia questão de lembrar-lhe constantemente, já pressentindo o envolvimento da filha: “- Vosmecê tem compromisso, minha filha – foi o que me disse. – Joaquim é como se fosse seu noivo. Vosmecês hão de casar brevemente, seu pai deixou tudo acertado com seu tio, não esqueça...” (p. 246).

Sarlo (1985) lembra, ainda, que, mesmo que homens e mulheres enamorados sejam cegos e imaginem que possam violar todas as convenções sociais, as conveniências e disposições institucionais são obstáculos quase que intransponíveis. Ingênua, Manuela não pensava que seria somente mais uma na vida do aventureiro italiano. Seduzida por seu sorriso, por seus olhares e por suas histórias, a jovem recebeu e aceitou com alegria a proposta de casamento, que seria feita ao tio. Proposta, porém, que foi recusada por Bento Gonçalves antes mesmo de ser realizada, alegando-se o compromisso anterior.

Garibaldi, a princípio, demonstra ser sincero em suas declarações, ficando até angustiado ao saber que teria que ir embora, cumprindo as ordens do general. “Garibaldi sentiu no peito um misto de emoção e de angústia. A aventura de uma nova missão o chamava com sua voz sedutora, mas isso o afastaria de Manuela.” (p. 269). Chega mesmo a reiterar seus sentimentos para o tio da moça. “- lo amo la vostra sobrinha, general.” (p. 269). No entanto, não

insiste e parte. Na carta de despedida, ele pede que Manuela não o espere, mas jura que voltará e ficará com ela. De certa forma, essa declaração é cruel – e até egoísta - , pois basta para que a moça o aguarde infinitamente, mesmo depois de saber que ele já havia se envolvido com Anita. Ainda que angustiado, o que se nota, no entanto, é que Garibaldi demonstra sua ânsia pela guerra e pelas aventuras que a ela são intrínsecas, o que comprova que, por sua natureza, o italiano não conseguiria, mesmo apaixonado pela jovem, permanecer ao lado dela. Da mesma forma, reitera a opinião dos familiares, para quem “[...] por mais que bons sorrisos tenha, não foi feito para usted. É um homem sem casa, sem pouso. Um pássaro. Sabe-se lá de onde vem e para onde vai. É um aventureiro.” (p. 246). Por outro lado, Manuela se diz disposta a segui-lo, mas também não se esforça para isso. Inconformada - mas também acomodada - ela aceita seu destino e, mais tarde, fica sabendo, por carta do primo José para D. Ana, que Garibaldi estava comprometido com Anita.

Para que a senhora saiba como vai tudo, ouça que até mesmo o italiano Giuseppe Garibaldi, tão honroso soldado, e a quem tanto nós devemos, cometeu a sua falta, tendo se apaixonado e tomado para si uma moça da vila que era casada, e cujo marido está na guerra junto com as tropas inimigas. Pois o nosso valoroso Garibaldi, que furou o bloqueio imperial aqui na barra de maneira tão engenhosa quanto corajosa, levou em seu barco a tal moça de nome Anita e rumou para o litoral de São Paulo, com o intento de fazer capturas nas águas. Esta vila está mui ofendida com esse amor impudico assim consumado em plena luz do dia [...]. (p. 308).

No discurso de José a reprovação é explícita na ironia demonstrada, relembando os feitos heroicos de Garibaldi em contraposição a sua atitude indigna, de se envolver com uma mulher casada, cujo marido está também em combate. Há, nesse caso, uma subversão da imagem heroica da personagem. Ela deixa de ser nobre, pois sua postura não condiz com a imagem de perfeito cavalheiro, antes exaltada inclusive pelo narrador. Além disso, o jovem ressalta o fato de Garibaldi ofender toda a comunidade, que não aceita o romance. Ao contrário do envolvimento com Manuela, que foi escondido na maior parte do tempo, agora com Anita ele se dá às claras, à vista de todos. É notória, pois, a diferença entre Manuela, considerada e tratada, de certa forma, com a

deferência de ser uma jovem de família e Anita, que não recebe a mesma consideração.

Luis Filipe Ribeiro (2008), analisando a personagem Diva, de José de Alencar, observa que é dever do homem cuidar da imagem da mulher, sob pena de comprometê-la e condená-la a nunca mais ter uma posição de destaque social. Para o autor, a heroína não tem, necessariamente, o dever de ser pura e reservada, mas ainda assim o é, o que a diferencia das demais.

A mulher ideal está toda nos domínios do céu, da alma, do puro, do limpo e do amor. Seu contacto com os domínios da terra, do corpo, da sensualidade, do sujo, do pecado, fá-la-á perder o caráter imaculado que a define. (RIBEIRO, 2008, p. 120).

Evidenciando a diferença entre Manuela e Anita, o autor também ressalta a maneira como elas foram tratadas por Garibaldi. Mesmo assumindo Anita como mulher e mãe de seus filhos, ela nunca chegaria próxima ao caráter idealizado de Manuela. No entanto, ele deixa claro que Anita é a mulher mais apropriada para segui-lo. Há, então, uma conveniência. Ele escolhe aquela com quem teria a possibilidade de conviver sem abrir mão de sua vida aventureira e desregrada. O próprio amor que ele alega sentir é, nesse caso, posto em dúvida. Quem ou o quê ele amava mais: Manuela, Anita ou suas aventuras? Na carta em que tenta se justificar, Garibaldi reafirma a pureza do seu sentimento, mas também ressalta a vantagem de ter Anita como companheira.

Ao vostro lado, eu fui felice, e dividi um amor puro que muito me acalmou a alma. Mas a vida, as exigências superiores e o destino me levaram para longe de vosmecê. Nem sempre, Manuela, a vida nos dá aquilo que almejamos, mas nos dá outras e novas cosas com as quais aprendemos a viver. Questo sucedeu comigo. [...] E conheci Anita, que hoje é mia companheira e amorosa esposa. Anita, que atravessa comigo as batalhas e os sofrimentos e que deixou tutto para estar ao mio lado. (p. 367).

Para Sarlo (1985), no caso de uma paixão impossível por subverter as normas da sociedade, a sublimação do amor é necessária para que tudo volte ao seu lugar e cada um deve casar com quem é mais adequado à ordem

social. Assim, Garibaldi encontra a esposa mais apropriada, mas Manuela se recusa a degradar seu amor, casando-se com Joaquim.

O único momento em que Manuela se revolta é quando a tia a chama e mostra-lhe a carta de José, contando sobre o novo relacionamento de Garibaldi. Ela, a princípio, acha que é mentira, pois acredita sinceramente que Garibaldi a ame. “Giuseppe não ama essa tal Anita, eu sei. Vi nos olhos dele quanto me amava. É um homem de honra, tia. Não iria fazer isso comigo, não iria...” (p. 312). Sozinha no quarto, Manuela aos poucos toma consciência da realidade.

É tola e burra como qualquer outra moça. Tão tola quanto Rosário, que ama um homem que não existe. E sempre se achou diversa, mais esperta, mais terrena que as outras, que só fazem sonhar... No entanto, cometeu também seu erro: amou um Giuseppe diferente, um príncipe, um herói, um homem bom e delicado e romântico que lhe dissera galanteios e jurara coisas lindas para um futuro que agora está morto. (p. 315).

É irônico que Manuela se veja como mais racional e astuta do que as outras, uma vez que constantemente ela mesma confessa ter sonhos e visões. De certa maneira, parece uma tentativa de se convencer disso, mesmo consciente de não ser essa a verdade.

Segue-se a descrição de uma cena dramática e ambígua. Manuela pega uma tesoura preta e pesada e pensa na impossibilidade de viver sem seu amor. Aparentemente, há uma ideia suicida, mas o que se vê adiante é o corte dos cabelos. “Sente as mechas se derramando pelo chão, libertas, mortas, perdidas de si.” (p. 316). A jovem quer ser corajosa como a rival Anita e o corte dos cabelos simboliza, para ela, a liberdade por que ansiava. “Leva as mãos ao pescoço. A pele nua arrepiava-se. Manuela sente uma liberdade estranha, masculina, quase animal.” (p. 317). Coragem e liberdade não são, em geral, predicados atribuídos às heroínas românticas. Manuela só se sente corajosa e livre quando se aproxima de um visual masculino, o que parece coerente, já que os homens sempre têm essas características. Por alguns momentos, portanto, a moça se afasta dos ideais românticos, criando uma falsa aparência de uma mulher moderna, que luta por seus objetivos. É falsa porque logo em seguida D. Antônia entra no quarto e, ao ver o que a sobrinha havia feito,

procura mostrar-lhe quem era realmente Garibaldi. Reitera o caráter aventureiro da personagem e declara: “Não lutou por vosmecê. E ele é um lutador.” (p. 318).

D. Antônia diz a Manuela que as outras mulheres não devem saber a respeito do corte dos cabelos, uma vez que já estão bastante fragilizadas por causa de todos os outros acontecimentos. E resolve disfarçar, prendendo nos cabelos da jovem as mechas que haviam sido cortadas.

D. Antônia pega um punhado de grampos. Vai prendendo os cabelos de Manuela na altura da nuca, vai acomodando os fios. Depois pega a trança. Com duas presilhas, ata-a à cabeça da sobrinha como um aplique, disfarçando o trabalho dos grampos. Quando era moça, tinha jeito para os penteados. Manuela mostra um sorriso triste.

- Está quase tão bom quanto era antes, tia.

D. Antônia acaricia seu rosto.

- O que eu quero que fique bom como antes é esse seu coração, vosmecê não me descuide dele. Quanto aos cabelos, vou ajudar a prendê-los como deve ser. Com o tempo você pega o jeito. – Suspira. – Isso vai ser um segredo nosso, Manuela. E agora vamos jantar antes que as outras desconfiem. (p. 319).

Os cabelos longos sempre foram símbolo de feminilidade. No caso de Manuela, se cortá-los representa para ela a libertação dos padrões impostos pela família e pela sociedade e, ao mesmo tempo, a coragem (ou a falta dela) que almeja ter para seguir Garibaldi ou até para tirar sua própria vida, recolocá-los e fingir que nada aconteceu comprova que realmente Manuela não tem a proclamada coragem, nem sequer para se impor diante da família.

Na verdade, a única decisão de Manuela que contraria a vontade da família é a de não se casar com Joaquim. Mesmo assim, não é uma resolução que se caracterize por libertá-la ou que permita o domínio de si, uma vez que a mantém presa eternamente a Garibaldi, abrindo mão de sua vida à espera de um sonho que ela mesma sabe que dificilmente se realizará. Em registro de 1890, recordando o passado e refletindo sobre ele, Manuela confessa:

Apesar de tudo, a revolução fora um tempo feliz na minha vida. O que veio depois, pouca ou nenhuma importância teve. [...] Envelheci esperando Giuseppe. E ele nunca veio. No entanto, jamais perdi minhas esperanças. [...] Hoje sou feita de lembranças. As pessoas me apontam na rua, sou como uma lenda, uma coisa entre o grotesco e o misterioso: a ‘noiva’ de Garibaldi. O quase. Sou aquela que não se concretizou. (p. 510-511).

Manuela utiliza, mais de uma vez, o verbo gastar para se referir à passagem de sua vida - e também das outras, durante o tempo da revolução. Ora, a escolha das palavras nunca é um gesto aleatório. Ela reflete, até mesmo inconscientemente, o pensamento de quem as enuncia. Mikhail Bakhtin (2003) explica que o conteúdo de um enunciado nunca é imparcial, ele sempre veicula determinadas posições:

[...] um enunciado absolutamente neutro é impossível. A relação valorativa com o objeto do discurso (seja qual for esse objeto) também determina a escolha dos recursos lexicais, gramaticais e composicionais do enunciado. O estilo individual do enunciado se define acima de tudo por seus aspectos expressivos. (BAKHTIN, 2003, p. 289).

Vista dessa forma, a vida de Manuela não lhe trouxe alegria ou satisfação. Não teve sequer sentido. Foi uma vida desperdiçada, foram anos perdidos, “[...] estéreis, gastos na contemplação das alegrias alheias [...]” (p. 510). Sarlo (1985) relata que, nos romances por ela analisados, a vida das personagens solteiras resumia-se ao cotidiano e não variava muito. Segundo ela, “[...] sentimentalismo romântico y monotonía son los dos polos entre los que transcurren los años de soltería de estas chicas [...]” (SARLO, 1985, p. 27). Manuela constata que “[...] é preciso fingir que se vive, é preciso.” (p. 39). Além disso, Sarlo (1985) também verifica que os problemas enfrentados pelas personagens têm valor narrativo. Nesse caso, se as jovens não estivessem confinadas e reféns do destino que lhes era imposto, não haveria motivo para que suas histórias fossem contadas. Os obstáculos tornam-nas interessantes e, por consequência, literárias. “Los hombres felices no tienen historia.” (SARLO, 1985, p.82).

Mariana, irmã de Rosário e Manuela, é a mais estouvada das meninas. Apesar de Rosário a considerar feliz na estância, a jovem é inconstante e deslumbrada, demonstra, como as outras, a preocupação com a possibilidade de não conseguir se casar. No decorrer da narrativa, Mariana se apaixona, ou pelo menos, se sente envolvida por pessoas com quem convive ou tem algum contato. Fica fascinada por Corte Real, a quem “[...] vira num baile certa feita e

nunca lhe esquecera [...]” (p. 98) e, algum tempo depois, “[...] encantou-se com o tenente André [...]. Desde que o vira na varanda, ainda sujo e cansado da viagem, uma nova luz se acendera nos [seus] olhos [...]” (p. 139). Ao saber da chegada de Garibaldi à estância, a personagem não contém a curiosidade: “Quantos homens são?” (p. 217) e logo é cativada por Ignácio Bilbao, um espanhol que chegara com o marinheiro italiano. “Mariana já o tinha visto de longe algumas vezes, e em todas sentira o mesmo formigamento pelo corpo, a mesma angústia que agora a impelia a seguir em frente, mesmo sabendo que a mãe e as tias desaprovavam a sua curiosidade.” (p. 257).

Mariana demonstra uma sensualidade que não é tão evidente nas outras. A necessidade física é manifestada várias vezes. “Imaginou suas mãos fortes [...] Teria ele cheiro de mar [...]?” (p. 257). Além disso, ela também tem o costume de sair escondida para ficar observando Ignácio Bilbao trabalhando nos navios. Ao ser descoberta, mostra ousadia, flertando com o espanhol. Num diálogo entre Mariana, Garibaldi e Ignácio o duplo sentido explicita seu atrevimento:

- Por estas bandas, signorina Mariana? A voz de Garibaldi era alegre. [...] O que acha da nossa pequena frota?
- Impressionante – respondeu a moça, sentindo os olhos do espanhol fitos no seu rosto. [...]
- [...] Vim estar com tia Antônia para o almoço e tive curiosidade com os barcos.
- E gostou do que viu? – intrometeu-se Ignácio Bilbao. Tinha oblíquos olhos negros.
- Mariana corou levemente.
- Vosmecê saiba que gostei muito do que vi. [...]
- Vou apreciar que a señorita venha mais vezes ver os barcos da República – e afastou-se lentamente, deixando Mariana queimar em seu próprio ardor. (p. 258-259).

Somente quando Mariana fica sabendo da morte de Ignácio - no naufrágio do lanchão Farroupilha - e se desespera, as outras descobrem os sentimentos da jovem.

A personagem Mariana é a que menos parece ter características românticas. Por sua inconstância e pela incapacidade de seguir as regras estabelecidas para o comportamento feminino, a personagem se afasta dos

padrões vigentes tanto na sociedade do século XIX quanto na literatura daquele período.

O maior deslize de Mariana é, seguramente, seu relacionamento com João, um peão chegado à estância para ajudar no serviço, uma vez que a maior parte dos homens está na guerra. O jovem conquista o afeto e a confiança de todos, pois, além da conversa fácil e de ser bom domador, ele é violeiro e distrai os companheiros à noite, com sua música. Em pouco tempo, consegue conquistar Mariana.

Esse sorriso foi o toque morno daqueles dedos rudes. Sim, João logo a abraçou, assim que se cruzaram numa tarde perto da sanga, quando Mariana tinha ido levar Ana Joaquina, a filhinha de Caetana, para tomar banho por lá. Ana Joaquina ficou brincando, quietinha, enquanto João e Mariana se abraçaram e se tocaram e se beijaram e venceram aquela fronteira misteriosa e escarpada. A menina não perguntou dos cabelos desgrenhados da prima, nem daquele rubor em seu rosto, nem reparou os botões mal arrançados do seu vestido um pouco sujo de terra.

Depois daquela tarde, viram-se amiúde. Na sanga, na charqueada, no capão. (p. 396).

Logo Mariana se entrega ao peão e os dois passam a se encontrar frequentemente, passando juntos, inclusive, noites inteiras. De certa forma, a falta de cuidado da mãe e das tias parece inverossímil. É de se questionar como, em um tempo de guerra, tendo sido as mulheres isoladas para que ficassem a salvo dos perigos, a jovem tenha encontrado tamanha liberdade para ir e vir constantemente. Também se observa que João, que fora trazido para ajudar no trabalho braçal em virtude da falta de pessoas que o fizessem, consiga encontrar tanto tempo para estar com Mariana, seja durante o dia ou à noite. Ora, será que ninguém os veria, ou desconfiaria dos sumiços simultâneos em um local com tão poucas pessoas?

O fato é que, independente de convenções sociais, o casal desfruta de seu romance alheio a quaisquer questões cotidianas, vivendo quase que em um mundo – e até em um tempo – à parte. Mariana não se preocupa em nenhum momento com o futuro ou com o fato de perder o bem mais precioso para uma jovem de sua época, a virgindade. Ela vive como qualquer jovem moderna, livre para dar vez a seus desejos, o que se torna incoerente para os

padrões da época. É ela, inclusive, que opta por viver a situação como ela se apresenta, consciente de que um casamento com João não seria facilmente aceito e ela sofreria as consequências de seus atos.

- Ainda não, João. – Enrolou-se no xale. – Minha mãe anda mui estranha. Se souber de nós, se desconfiar, há de trancar-me num convento até que esta maldita guerra finde. Vosmecê não é exatamente o marido que ela imagina para mim... (p. 413).

João tem consciência da distância que o separava de Mariana. No entanto, seu amor aparentemente é sincero. Massaud Moisés (1989) reitera que, nos romances do século XIX, os problemas enfrentados pelas personagens muitas vezes estão ligados à questão financeira. “Romances de intriga, de entretenimento, de namoro adolescente, giram em torno de duas forças igualmente poderosas: o amor e o dinheiro.” (MOISÉS, 1985, p. 91). Esse conflito também ocorre no romance entre Manuela e Garibaldi, mas, de certa forma, pela posição de Garibaldi, ele se apresenta de maneira mais velada do que em relação a João Gutierrez. Este se diz consciente do seu lugar, embora tenha ultrapassado as convenções sociais e lutado por Mariana. Em determinado momento, sua visão a respeito do problema também é muito clara:

Mariana saiu. Ele olhou-a da pequena janela. Logo Mariana estaria em seu quarto de moça rica, com as negras para servi-la, e a mãe a lamuriar-se por isso ou aquilo. Para ele, João Gutierrez, cabia a lida. O dia inteiro na faina, na labuta, trabalhando na estância, domando os potros. Sabia bem o seu lugar. Mas tinha se apaixonado pela moça rica, e viveria aquele amor, ali ou em qualquer outro pago. Sabia que D. Ana, que era boa e gentil com toda a peonada, se soubesse daqueles encontros, correria com ele da estância. Decerto mandavam meter-lhe uma bala nas guampas para silenciar o caso. Depois voltariam às missas, aos bordados. Ele sabia. Mariana era sobrinha do general Bento Gonçalves da Silva, o homem mais importante do continente. E ele, ele não era nada. Filho de uma índia charrua com um uruguaio qualquer, criado naquele pampa, para cima e para baixo, sem teto nem família. Era bom com a cavalhada, conhecia o chão como a sua palma, mas não era estancieiro, nem fidalgo, nem cosa alguma que o valesse. (p. 414).

A situação de João e Mariana chega ao ápice quando Maria Manuela, a mãe da moça, descobre a gravidez. Emocionalmente abalada desde a internação de Rosário no convento e o romance entre Manuela e Garibaldi, o

choque ao perceber sua falha em afastar a filha dos problemas a torna bastante violenta. Maria Manuela agride a filha e, ao ser contida pela cunhada, tranca a jovem no quarto. Mesmo inconformadas, as outras, embora façam tudo para manter Mariana confortável, não se empenham em enfrentar a mãe enfurecida e intransigente.

Para Beatriz Sarlo (1985), o sentimento que é guiado por um instinto sexual é visto como uma indisciplina ou como rebeldia e torna-se um pecado e uma imoralidade se não acatar as normas impostas. Nesse sentido, o comportamento das mulheres em relação ao isolamento de Mariana é coerente com os padrões sociais a que também estão sujeitas. A autoridade da mãe não é contestada, mesmo que seus métodos não sejam aceitos. Sarlo (1985) menciona os estudos de José Ingenieros, para quem os transgressores são pessoas a frente de seu tempo. Segundo o autor, as personagens mais reprimidas se resignam e renunciam ao amor, enquanto que os corajosos se apaixonam e juram vencer ou morrer. Mariana se submete às ordens maternas, mas não desiste de seu amor e de seu filho. João se alista e vai para a guerra, na esperança de um dia voltar e buscar Mariana.

Para Manuela, Mariana ainda tinha um futuro, pois teria seu filho, uma prova viva do sentimento que a unia a João. Além disso, por ser mãe, não estaria condenada à solidão como ela mesma. Manuela lamenta ainda o rancor e a falta de amor de Maria Manuela, que jurou nunca aceitar o neto. Para Manuela, as perdas com a guerra já são imensas e não é necessário que outra vida seja arruinada.

É um episódio triste, decerto. Talvez mais triste do que tantos outros que vivemos aqui nesta estância durante estes anos. Tivemos mortes. Tivemos malogros de amor. Eu mesma perdi meu Giuseppe. [...] Tivemos a loucura de Rosário, cuja vida ceifou-se no auge dos seus anos, e que agora se gasta naquele convento, nem mais longe dos seus desatinos, nem mais perto de Deus do que quando estava aqui entre nós. Mas, de tudo isso, o que mais me dói é esse amor de Mariana. Porque retribuído e intenso. Porque fazedor de uma nova vida. Estamos carentes de vida, e essa que nos chega encontrou poucos braços abertos, rostos tristes, silêncios pesados. Não há festa para recebê-la, e talvez o destino nos castigue por isso. Somos como coxos que renegam novas pernas, preferindo andar com velhas e gastas muletas porque foi assim que nos ensinaram desde que o mundo é mundo, e a maioria de nós valoriza mais a honra do que a vida. (p. 454).

Manuela critica não só a hipocrisia em relação à gravidez de Mariana, mas também, indiretamente, a própria revolução. Nessa época, já é evidente que o orgulho masculino se sobrepunha às vidas que estavam sendo perdidas na guerra. Ao mesmo tempo, a personagem confessa que também age e pensa da mesma maneira como os outros, como foram ensinados, reproduzindo um código aceito e seguido por todos, que condena quem o transgride a uma punição exemplar. Sarlo (1985) verifica que nas narrativas românticas a realização do amor também está presente, mas serve como advertência às jovens. “El amor físico es peligroso antes del matrimonio y suele conducir a la desgracia a la joven soltera; sin embargo, cuando ésta se entrega, puede vivir instantes de goce (que jamás olvidará, excepto que el arrepentimiento los ocluya).” (SARLO, 1985, p. 14).

No entanto, os tempos eram de guerra e o que não seria aceito em uma situação normal, eventualmente poderia ter uma flexibilização. É o que pensa Caetana:

[...] numa época de tantos sofrimentos e perdas, qualquer amor merecia respeito e auxílio. Tinham perdido tanta gente na família, era certo, pois, que aceitassem de braços abertos aquela criança que Mariana gerava. Para Caetana, aquilo tudo era um grande pecado que talvez ainda acarretasse uma desgraça maior... (p. 449).

Sozinha, ela não toma qualquer atitude, mas resolve falar com D. Antônia, que teria maior influência sobre Maria Manuela. Esta, por sua vez, discute com a irmã e leva Mariana para sua casa, além de permitir que ela se encontre com João. A justificativa para as atitudes é justamente a circunstância especial em que vivem. “Noutros tempos, eu desaprovava isso tudo. Mas sei o que é sofrer por amor. Además, essa guerra mudou muitas das coisas em que eu acreditava...” (p. 487). D. Antônia toma para si a responsabilidade pelo filho de Mariana, Matias, a quem passa a tratar como neto. Também aceita de bom grado o relacionamento da sobrinha com João, mesmo que não estejam casados. A mudança de *status* do peão contribui para isso. Ele passou a ser “[...] um soldado da república.” (p. 464).

Mariana já subvertera todas as normas socialmente aceitáveis: entregara-se de bom grado a João, um homem muito abaixo de sua condição

econômica e social; engravidara; ainda solteira, tivera um filho e, por várias vezes, recebera a visita do peão, até mesmo em seu quarto, depois do nascimento do filho, sem ser casada. Porém, quando João volta da guerra, a situação ainda se torna mais emblemática. O homem, que era inaceitável e imperfeito para a sobrinha de Bento Gonçalves, volta da guerra sem a mão. Ou seja, volta ainda mais imperfeito, pois, sendo domador e violeiro, está incapacitado para as duas coisas. No entanto, agora ele é aceito e casa-se com Mariana, pois é o pai de Matias e um soldado farrroupilha. A perda da mão torna-se, na verdade, um troféu. E, impossibilitado de realizar o trabalho de antes, mas, já um membro da família, ele deixa de ser peão e passa a administrar a estância.

Dos males, portanto, o menor. Antes um marido sem mão do que nenhum marido. Antes o casamento com um peão, do que o rótulo de mãe solteira. Mariana consegue, assim, mesmo contrariando todos os princípios, a felicidade e o casamento com o homem por quem havia se apaixonado.

Analisando-se até aqui, seu destino é bastante diferente de uma heroína romântica. As subversoras, como já foi visto, estavam destinadas à morte e à solidão, sina reservada à Rosário e Manuela. Estaria Mariana livre disso e, por consequência, o romance se afastando completamente dos preceitos românticos que o nortearam até aqui? Na hipótese de considerar-se esse o final da história, aparentemente sim. No entanto, *A casa das sete mulheres* tem uma continuação. É o romance *Um farol no pampa* (2010), que tem como subtítulo *A casa das sete mulheres – parte 2*. Nesse, a autora narra a história de Antônio Gutierrez, neto de Mariana, que, após a morte do pai, Matias, recebe a Estância da Barra como herança e vai do Rio de Janeiro, onde vivera toda a sua vida, para o Rio Grande, a fim de conhecê-la. Durante a infância sempre ouvira do pai as histórias a respeito da família e do Rio Grande do Sul, mas nunca havia ido até lá. Ao chegar a Pelotas, Antônio entra em contato com Manuela e, por meio dela e do narrador, tanto personagem quanto leitor passam a conhecer a vida de Matias e o destino da família de Bento após o término da revolução, além de abordar outro conflito: a Guerra do Paraguai.

A estrutura assemelha-se à primeira parte, intercalando a narração com relatos de Manuela e capítulos intitolados “Olhos de vidro”, nos quais o

narrador, por meio do discurso indireto livre, dá voz ao menino Matias, que em sua visão infantil, tenta entender o intrincado mundo dos adultos. No primeiro desses capítulos, já se fica sabendo a respeito do amor que une seus pais, João e Mariana. No segundo, a criança relata, sem entender bem, um aborto sofrido pela mãe. O terceiro capítulo - com o mesmo título - narra a morte de Mariana, vítima de uma infecção ocasionada pelo aborto. Encerra-se aqui a subversão de Mariana. Ela tem o mesmo destino reservado às heroínas românticas - especialmente de José de Alencar - que não se mantiveram puras como deveria ser a mulher idealizada. Foi o que ocorreu com a personagem Lúcia⁵ e também com Iracema⁶. A morte de Mariana é bastante significativa, uma mescla do destino das duas personagens de Alencar. Como Lúcia, ela sofre um aborto. No caso da personagem de José de Alencar, a morte é a purificação dos pecados. Para Mariana, é o destino a ela reservado desde o princípio, por nunca ter sido a menina recatada que deveria ser. Assim como Iracema, ela dá à luz a próxima geração, o responsável pela continuidade da família. No entanto, só Matias, o primeiro filho, sobrevive. Ele é o neto de D. Antônia, a alegria de sua velhice e o herdeiro da estância. Com o nascimento dele, o destino de Mariana enfim pode se concretizar.

Para Luis Filipe Ribeiro (2008), a personagem feminina do século XIX, “[...] mesmo superior, seja pela inteligência, seja pela beleza, pela riqueza, pela educação ou pela sensibilidade – bem de acordo com o receituário romântico – ao errar não encontra caminho de volta.” (RIBEIRO, 2008, p. 98). Assim como ocorre em *Iracema* e seguindo os preceitos estabelecidos pelo Romantismo, o amor que une Mariana a João só permitiria que tivessem o primeiro filho, um

⁵ Lúcia morre em decorrência de um aborto, solução encontrada por José de Alencar para sua redenção, conforme análise de Luis Filipe Ribeiro (2008). O corpo impuro da cortesã nunca poderia dar à vida uma criança nascida do amor sublime e puro. “Não há como pensar na legalização do amor que há entre eles. Os preconceitos são mais fortes e estão arraigados nas próprias personagens. Assim, a relação perde sua dimensão social e, como estamos no reino de uma ficção, entre outras coisas, pedagógica, o exemplo que pode ficar é apenas um: a punição irrevogável da mulher transgressora.” (RIBEIRO, 2008, p. 97-98).

⁶ Iracema, a índia virgem, desafia seu destino e toda a tradição na qual foi criada ao se entregar a Martim, um português que chega à tribo e se apaixona pela guardiã do segredo da jurema. Iracema passa a viver com Martim e fica grávida. Um dia, o português parte para a guerra e, enquanto a índia o espera, dá à luz Moacir, seu filho. Quando Martim volta, a jovem apresenta o menino ao pai e morre. Moacir é o primeiro cearense, fruto da união entre o português e o índio e um símbolo do projeto nacionalista de José de Alencar.

legítimo gaúcho, uma combinação do índio, do descendente de espanhóis e de portugueses, a exemplo de Moacir, filho de Iracema e Martim. Depois desse nascimento, só o castigo pelos pecados cometidos, condizente com o caráter educativo que se insinua na obra e, principalmente, na época que ela retoma.

A quarta jovem, Perpétua, filha de Bento Gonçalves e Caetana, é a boa moça. Como as outras, é alegre e anseia pelo casamento. Desde o início, manifesta a preocupação de que a guerra poderia mantê-la solteira por muito tempo.

Não imaginava ela o que o futuro estava reservando à província, nenhuma das mulheres o imaginava naquele princípio manso de primavera nos pampas. Perpétua Garcia Gonçalves da Silva tinha esperanças de que o verão já lhes trouxesse a paz. A paz e a vitória. E os bailes elegantes nos quais desfilaria os vestidos vindos de Buenos Aires e os sapatos de veludo que mandara buscar na Corte. (p. 26).

Mesmo acostumada ao luxo que a posição do pai lhe proporcionava, Perpétua se adapta relativamente bem ao isolamento na estância. Filha obediente, carinhosa e prestativa, ela não questiona a necessidade de proteção. Em apenas um momento, quando Bento levaria Caetana a um baile em Pelotas, Perpétua insiste, não aceitando a decisão do pai e acaba recebendo uma reprimenda.

Perpétua pediu muitas vezes à mãe para que pudesse acompanhá-los ao baile, dançaria com o conde, queria muito ir à festa, valsar, dançar a chimarrita, ver gente e ouvir música. Bento Gonçalves irritou-se. Chamou-a de tola, disse que não estavam de divertimentos, que tinha uma província às suas costas. Ia a Pelotas para resolver um assunto pendente. Perpétua saiu correndo da sala, acho que chorava. (p.74-75).

Em mais de uma ocasião, Bento valoriza a religiosidade da filha e solicita a Perpétua que interceda por ele. “E peça para que Perpétua reze por mim também, que suas orações são fervorosas.” (p. 46). Alegre, bonita, religiosa, obediente e prestativa. Segundo preceitos românticos, Perpétua possui todas as qualidades que permitem a ela desfrutar de um destino feliz, diferente das primas. Assim como Ribeiro (2008) constata a respeito da personagem Emília, de *Diva* (1864), Perpétua também “[...] não revela nenhum

tipo de comportamento que possa ferir, de alguma forma, os padrões de moralidade vigentes.” (RIBEIRO, 2008, p. 103). Natural, portanto, que, dentre as meninas, ela seja a única a ter um casamento aprovado pela família e a felicidade decorrente desta união.

No entanto, para que sua história seja literariamente interessante é preciso haver um obstáculo a ser ultrapassado. Esse entrave é uma esposa. Perpétua se apaixona por Inácio José de Oliveira Guimarães, marido de Teresa, uma moça que, para D. Antônia, era “[...] mirrada, pálida. Não tinha boa saúde, decerto.” (p. 106). Ao contrário da esposa, Inácio é saudável, além de ser educado, gentil, bem falante e simpático. Perpétua, como qualquer outra personagem romântica, apaixona-se à primeira vista. Mesmo consternada com o enterro do tio, não consegue deixar de notar o fazendeiro que viera prestar homenagens ao vizinho:

Perpétua caminhava rapidamente, a tristeza pela morte do tio misturava-se a uma euforia estranha: quem era aquele homem? Sentiu que seu coração batia mais rápido, sob o peitilho de renda negra do vestido. Fez o sinal-da-cruz. Devia ser pecado pensar nessas coisas num momento daqueles. Alguns metros à sua frente, Inácio José de Oliveira Guimarães prosseguia com seu passo firme. Perpétua admirou-lhe a nuca de pele clara, os cabelos negros bem-compostos. Era um homem garboso. (p. 122).

Algum tempo depois, Inácio também se sente afetado pela jovem: “Os olhos de Inácio José Oliveira Guimarães beberam as feições da filha mais velha de Bento Gonçalves. Uma leve inquietação assomou-lhe o peito.” (p. 130).

Proprietário de uma estância, Inácio também é delegado de polícia, além de estar engajado na revolução. Sua condição social é comparável à de Perpétua, o que é um ponto a seu favor. Essa situação privilegiada se evidencia na maneira como o narrador e as outras personagens o tratam. Ele é, no mínimo, *Senhor* Inácio e, frequentemente, apresentado pelo nome completo, como nos excertos anteriores, diferente, por exemplo, de João Gutierrez, que viria a se casar com Mariana. O peão, na maioria das vezes, é apenas João. Há, portanto, uma distinção social explícita até no tratamento, tanto de parte do narrador quanto da própria família de Bento. Aliás, essa

distinção social é óbvia em vários momentos, por exemplo, quando o general, ao levar Caetana ao baile em Pelotas, recomenda: “Quero que estejas linda como nunca. Para que saibam quem somos.” (p. 74).

A esposa de Inácio, Teresa, constantemente está adoentada. Ela é o empecilho que impede a união do casal. Desde o princípio, todas as menções à mulher são relacionadas à sua doença. “Inácio sentiu um calor pelo corpo. Teresa era uma pedra fria em seu peito, a coitada, sempre entre compressas e febres; o rosto anguloso e jovem de Perpétua o aquecia.” (p. 193). Por isso, há certa naturalidade no sentimento que une Inácio e Perpétua, resultado da inexpressividade de Teresa na vida do marido. Ele deixa claro que seu relacionamento com a esposa nunca foi atrativo. No entanto, apesar das demonstrações eventuais da atração existente entre Inácio e Perpétua, o contato entre os dois nunca passa dos olhares e trocas de livros, interesse que têm em comum e que se torna um pretexto para conversas. E, embora tentem disfarçar, o sentimento é conhecido por todos e, admiravelmente, não há reprovação.

Durante a convalescença de José, o senhor Inácio veio nos visitar muitas vezes. Não escapava a nenhuma de nós o motivo real daquelas suas aparições: estava ele enamorado de Perpétua, e era por ela plenamente correspondido, embora essa paixão não passasse de alguns olhares trocados, de rubores súbitos no rosto da prima, e de uns empréstimos de livros que os dois promoviam entre si, mais com o intuito de conhecerem seus gostos do que com o desejo de ter leitura para as horas vagas do dia. D. Antônia ou Caetana vigiavam esses serões, pois o senhor Inácio era casado, muito embora, a cada visita, tivesse uma notícia triste a nos dar: a saúde de sua esposa, Teresa, não cansava de piorar. (p. 196-197).

Beatriz Sarlo (1985) analisa as várias linguagens do amor presentes nas narrativas sentimentais. Ela destaca, principalmente, as flores, as cartas, os movimentos das mãos e os olhares. “Estos lenguajes participan de una semiótica social, necesaria para la manifestación del imaginario colectivo: la forma en que la gente puede enamorarse y de quién tienen el marco de este sistema de significaciones y prácticas simbólicas.” (SARLO, 1985, p. 122). Para a autora, a semiótica corporal marca a forma como as relações podem começar, quais são os pontos do corpo em que o contato é permitido e quais

são as regiões que devem ser reprimidas e proibidas. Isso diferencia a conquista fácil daquela que é considerada especial. Nesse sentido, os olhos são um instrumento essencial para a comunicação amorosa, além de serem elementos fundamentais para a beleza feminina. Há, portanto, nas narrativas sentimentais, a convicção de que os olhos dizem mais do que as palavras.

[...] sobre todo hablan cuando las palabras, a causa de diferentes obstáculos, no son posibles entre quienes aún no se conocen, pero pueden manifestar, por los ojos, la voluntad de conocerse; son también mensajeros entre aquellos que no deben enviarse mensajes sentimentales, por razones morales, sociales, de parentesco, etcétera. (SARLO, 1985, p. 123).

Essa lógica do olhar é aplicada no relacionamento entre Inácio e Perpétua. Na impossibilidade de falar sobre seus sentimentos, a troca de olhares se faz a portadora das mensagens amorosas. Isso também distingue as atitudes das jovens primas e mostra que, enquanto Mariana permitiu um contato físico rapidamente, Perpétua mantém a distância apropriada, justificando-se, assim, que, mesmo tendo se enamorado de um homem casado, a felicidade esteja ao seu alcance.

É interessante ressaltar o fato de que Manuela é rapidamente afastada de Garibaldi, e Mariana, ao ter sua gravidez revelada, é isolada das outras pela vergonha causada à família. No entanto, não há uma preocupação muito grande da mãe e das tias com o relacionamento de Perpétua. Ela é constantemente vigiada, mas não proibida de encontrar Inácio, como acontece com as outras. Há, assim, uma distinção também no tratamento dado às jovens: o que foi negado às primas, é permitido à Perpétua. Provavelmente isso decorre do fato de ser necessário evitar que ela fique solteira, uma vez que é mais velha que as primas, e da posição social e econômica de Inácio, que era superior à dos outros.

A jovem, naturalmente, sente-se culpada por ter se apaixonado pelo marido de Teresa. Sua personalidade bondosa e prestativa determina que assim o faça.

Eu vi Perpétua soluçando pelos corredores da casa muitas vezes: estava ela presa de um amor cujo êxito implicava o sofrimento de

outrem. E disso ela tinha muitos remorsos, por causa dos quais não se cansava de mandar unguentos e xaropes para a senhora Teresa, que se hospedava na fazenda de parentes, não muito longe de nós. Foi Rosário quem um dia lhe disse:

- Não seja boba, não chore por isso. Vosmecê nada fez além de receber as visitas do senhor Inácio, e de prosear um tanto com ele. Não seja tão ingênua, prima: na guerra e no amor, tudo é permitido. Afinal, não foi vosmecê quem envenenou os pulmões da senhora Teresa. (p. 197).

Beatriz Sarlo (1985) destaca que é bastante frequente nas narrativas sentimentais que o homem ou a mulher estejam unidos a alguém enfermo, louco ou mesquinho. Nesse caso, os impedimentos de ordem moral distinguem os sentimentos legítimos dos ilegítimos, esses últimos tendo como consequência o adultério. “La legitimación moral de un sentimiento no puede producirse jamás por su intensidad o su necesidad subjetiva, sino únicamente por la eliminación del obstáculo: por ejemplo, la muerte de un cónyuge [...]” (SARLO, 1985, p. 85). No caso de Perpétua, o entrave é removido e Teresa morre em pouco tempo. Era comum, nas narrativas românticas, que houvesse uma alteração brusca no rumo dos acontecimentos, que ajustava tudo e permitia o desfecho esperado. É o que ocorre com a morte de Teresa, que abre caminho para o casamento de Perpétua.

Apenas um mês depois do falecimento da esposa, Inácio já visita a Estância da Barra.

[...] era justo e correto que começasse a cortejar Perpétua, de quem pediria a mão assim que fosse possível. Ademais, em épocas de guerra, o tempo perdia seu significado, tudo era instável. E um viúvo, mesmo recente, jovem como ele, tinha o direito de se casar novamente. (p. 206).

O casamento é prontamente aceito tanto por Perpétua, quanto pela mãe e pelas tias. O tempo de noivado – seis meses –, considerado adequado para “[...] honrar a memória de Teresa [...]” (p. 207) e preparar o enxoval da moça. A guerra novamente torna-se o motivo que justifica o que não seria próprio em tempos normais. Não há inconveniente num casamento realizado com tanta rapidez, assim como ninguém questiona o fato de os noivos estarem apaixonados logo após a morte da esposa. No casamento de Inácio com Teresa, não havia amor. “Casara cedo com Teresa, eram primos, coisa

arranjada pelas famílias [...]” (p. 207). Assim, não se vê nenhum problema nesse novo relacionamento e, além disso, o fato de Inácio ser um estancieiro certamente torna-se determinante. “Inácio era um viúvo muito bem-apegoado, alto, elegante. Não era um campeiro apenas. Sabia se portar nos salões. Um cavalheiro.” (p. 209). Um marido, portanto, adequado para a filha de Bento Gonçalves. Em tempos de guerra, dificilmente Perpétua encontraria alguém melhor. Inácio, da mesma forma, tem todas as características das personagens dos romances do século XIX: é bonito, simpático, corajoso, pertencente à classe social privilegiada e apaixonado pela noiva, a quem respeita tanto quanto à falecida esposa. Um homem, enfim, perfeito.

A atração sexual é evidente. Casada, Perpétua pode dar vazão aos seus desejos.

Perpétua fitou o marido com um brilho de fogo nos olhos negros. [...] Agora estava casada. Iria embora da Estância da Barra, iria viver no Boqueirão, dormir na mesma cama daquele homem moreno, de olhos misteriosos e sorriso doce, sentir seu cheiro salino, dividir com ele a sua vida. Corou levemente. [...] Viu as lágrimas que desciam pelo rosto bonito da mãe, viu as tias, com seus vestidos de festa, os sorrisos alegres, o olhar beato do padre, que pensava em quantos filhos eles dariam para o rebanho do Senhor. E sentiu de tudo isso um arrepio na alma, um gosto bom na boca, uma vontade de ser mulher nos braços fortes daquele homem. (p. 226).

Beatriz Sarlo (1985) destaca que as narrativas sentimentais cultivam um erotismo muitas vezes explícito, mesmo que ingênuo: “el erotismo del lugar donde el vestido se entreabre: el erotismo del lenguaje de las miradas, de los roces, de las caricias furtivas, de los besos robados que anticipan y potencian el placer de la entrega.” (SARLO, 1985, p. 14). A atração manifesta existente entre o casal reforça a perfeição do casamento bem realizado. Os dois são bonitos, apaixonados e felizes tanto no aspecto sentimental quanto físico. A intenção pedagógica evidencia-se novamente. A jovem que se preserva e espera o marido adequado e aprovado pela família consegue alcançar a felicidade.

Mesmo casada, Perpétua continua a conviver com as outras mulheres. Logo depois do casamento, ao se descobrir grávida e ante a necessidade de Inácio voltar aos deveres de soldado, ela é deixada aos cuidados da mãe e das

tias, uma vez que não poderia permanecer sozinha no Boqueirão. Assim, a narrativa continua com as mulheres convivendo na mesma casa.

As mulheres mais velhas são Caetana, a esposa de Bento Gonçalves e D. Ana e D. Antônia e D. Maria Manuela, irmãs do general. D. Antônia é dona de uma estância próxima à de D. Ana e por isso, mesmo não morando junto com as outras, sua presença junto a elas é constante. Diferente das irmãs, D. Antônia desde cedo assumiu responsabilidades, inicialmente pelos irmãos e depois, ao perder o marido, sobre a estância. Ao descrever a tia, o respeito e a admiração de Manuela pela senhora são evidentes.

D. Antônia contava, naquele ano de 1835, a sua 49ª primavera, era apenas três anos mais velha do que seu irmão Bento e, como ele, tinha também aquela consistência firme de carnes, os mesmos olhos negros, espertos e doces, a mesma voz calculada, e idêntica capacidade de rejuvenescimento. Era uma mulher alta e magra, ainda de rosto liso, cabelos negros sempre presos no mesmo coque de três grampos, vestia-se sempre em tons discretos, mas seus vestidos eram campeiros: nunca fora afeita das cidades, vivendo sempre em sua estância, com seus cavalos, seus pomares e seus pássaros, desde que ficara viúva do casamento com Joaquim Ferreira, a quem amara com todo o seu espírito, advogado, e que morrera numa carreira de cavalos, tendo caído da montaria e, com a espinha partida, vindo a falecer assim, na mesma hora. D. Antônia tinha então 27 anos e nenhum filho, e assim continuara a sua vida inteirinha. (p. 18).

Sendo viúva, D. Antônia tem prerrogativas que não são comuns à maioria das mulheres de sua época. Ela administra sua fazenda e toma decisões que, normalmente, caberiam a um homem. “D. Antônia despediu-se no fim da refeição: precisava voltar para a estância do Brejo, cuidar dos afazeres da casa, da venda de uma ponta de gado.” (p. 34).

Joana Maria Pedro (2010) explica que no resto do Brasil, à época da Proclamação da República, predominavam as ideias liberais, enquanto que no Rio Grande do Sul fermentavam os ideais positivistas de Augusto Comte, recomendando a educação das mulheres, responsáveis pela educação dos filhos. Além disso,

[...] a existência de inúmeros conflitos e batalhas realizadas neste território deu aos homens destaque nas atividades políticas e nas guerras. Entretanto a ausência masculina no lar exigiu que as mulheres assumissem a direção dos empreendimentos e mantivessem a sobrevivência familiar, transpondo assim os limites

das tarefas definidas usualmente para seu sexo. (PEDRO, 2010, p. 280).

Por ser a irmã mais velha, sua opinião tem bastante valor para Bento Gonçalves, que, muitas vezes, recorre a ela antes de deliberações importantes.

Bento Gonçalves da Silva tinha muito respeito pela irmã mais velha, boa de tino, estancieira das sábias, que tanto lhe recordava D. Perpétua com suas decisões bem pensadas, com sua voz calma, com as mesmas certezas de uma vida inteira. Falaram amenidades, falaram do campo, do gado das dificuldades que se avizinhavam com a guerra. [...]

O irmão virou-se de repente para ela.

- Antônia, quero que vosmecê saiba: se esta guerra estourar, vou necessitar de seus ajudatórios.

- Pode contar comigo, Bento. A voz dela era firme. – Le disse isso no primeiro dia, pois repito agora. (p. 69-71).

Episódios em que Bento procura a ajuda da irmã são recorrentes na narrativa, demonstrando que o fato não é incomum. Por várias vezes o general busca conselhos, solicita favores e confia suas preocupações e angústias. A influência de D. Antônia é inegável.

Na lógica dos romances do século XIX eventualmente algumas personagens femininas tinham o domínio sobre as suas vidas. Mas isso geralmente ocorria com mulheres de mais idade, viúvas e com uma posição social elevada, que lhes permitia o poder de decisão. É o que ocorre com D. Antônia: tendo perdido o marido ainda jovem e assumido, por necessidade, a administração dos bens, ela tem opiniões ouvidas e decisões respeitadas por todos. Além disso, sendo a irmã mais velha, ela também influencia o irmão - acostumado a consultá-la em diversas situações - e as irmãs, que não têm a mesma independência.

- [...] Por isso vim aqui. Hay que resolver essa crueldade. Bateu as mãos nos joelhos. A voz ganhou outro tom. – Vá chamar Maria Manuela para mim. Diga que vim vê-la. – Ergueu-se. – Vou esperar no escritório.

Maria Manuela achou na expressão facial da irmã mais velha a lembrança vívida da falecida mãe. Mas a mãe não a olharia com aqueles olhos frios e negros, tão secos. [...]

D. Antônia olhou-a gravemente. Os mesmos olhos de Bento. A mesma ânsia de corrigir, a mesma responsabilidade sobre tudo, sobre todos. (p. 458-459).

Dessa forma, é natural que tenha sido D. Antônia a enfrentar a irmã, Maria Manuela, no episódio da gravidez de Mariana. Só poderia ter sido uma mulher que se impõe e é respeitada, mesmo pelos homens, a responsável por assumir a responsabilidade por uma moça grávida e solteira e afrontar os costumes da época e da sociedade, permitindo o contato da sobrinha com o pai de seu filho, mesmo que não fossem casados.

Também é D. Antônia quem consola Manuela e arruma-lhe os cabelos, quando esta os corta. É ela quem dá a ordem de esconder das outras o acontecido, para que não se crie outro problema.

Sua palavra sempre é uma ordem, seguida sem discussão pelas outras. No entanto, com o passar do tempo, sua força se esvai e ela tem a consciência de que não conseguiria continuar assumindo as responsabilidades. E ela sabe, também, que nenhuma das outras poderia dar continuidade ao seu trabalho. “D. Antônia tinha lhe dito: quando voltasse, João poderia administrar a propriedade, pois ela já andava velha e cansada para os assuntos do charque e da cavahada. Precisava de um homem para manejar os negócios.” (p. 510).

A vida da velha senhora torna-se, com o fim da guerra, tranquila. Com a companhia da sobrinha e de Matias e o auxílio de João na administração da fazenda, ela pode, enfim, descansar e aproveitar a presença da criança. “Matias trouxera-lhe um novo gosto pelas coisas da vida.” (p. 510).

D. Ana, irmã de Bento e proprietária da fazenda onde todas se refugiam, é uma senhora doce, preocupada com o bem-estar da família e de todos que se encontram sob seus cuidados, por ser a dona da casa. Esposa e mãe dedicada, ela é apresentada ora na cozinha, ora bordando ou, ainda, rezando, além de tocar piano para alegrar as outras. Com palavras sábias e uma personalidade calma, D. Ana parece ser a imagem do equilíbrio, que poucas vezes é abalado. No entanto, geralmente quando está sozinha, demonstra toda a sua inquietação com o destino do marido e dos filhos.

E agora D. Ana estava ali. Seus três homens, tudo de seu, estavam talvez nos arredores de Porto Alegre, na Azenha, conspirando, afiando as adagas, limpando as baionetas, [...].
Precisava se ajeitar para o almoço; afinal de contas, não era caso de tristezas, não ainda. Teriam pela frente muitos dias de angústia, à

espera de uma notícia, de boa sorte ou de malogro, e então, só então, se fosse o caso, viria a tristeza a estar com elas. [...] Todas as mulheres na estância estavam na mesma situação, e ela, Ana Joaquina da Silva dos Santos, era a dona da casa. Levantou, abriu o armário de madeira escura e tirou dali um vestido. (p. 30).

Às vezes, quando está nervosa, ela perde a calma e deixa a fúria transparecer: “D. Ana tinha o rosto sisudo, estava rabugenta, era o seu modo de esconder a angústia. Reclamou com as negras, achou a carne dura, a abóbora salgada demais.” (p. 87). Note-se que, mesmo quando foge à habitual tranquilidade, a personagem liga-se às questões domésticas. Quando ela fica sabendo que o marido, Paulo, havia sido ferido, sua reação não difere muito do que ela costuma fazer:

Quando Maria Manuela cessou a leitura, com os olhos rasos d’água, todas nós procuramos o rosto de D. Ana. Ela estava sentada a um canto da sala, ereta e lívida, as mãos cruzadas no colo, e lágrimas grossas escorriam-lhe pelo rosto, [...]. Corri e ajoelhei-me aos seus pés, deitando a cabeça sobre seus joelhos, que estavam trêmulos. [...]

- Esteja calma, minha Manuela. Deus está conosco... – suspirou, parecendo buscar forças para terminar o seu dito. – Paulo chega aqui vivo [...]

Depois ergueu-se com jeito, me pondo de lado, e olhando todas nós no fundo dos olhos, com um aviso mudo para que permanecêssemos calmas, falou que ia até a cozinha dar ordens para o jantar e que voltaria em breve para tocar um tanto de piano. (p. 112-113).

Da mesma forma, logo após a morte do marido, ela busca forças nas providências que precisam ser tomadas:

Preciso avisar Antônia. Preciso mandar Zé Pedra levar a notícia ao padre. Preciso mandar as negras prepararem de comer e de beber; mesmo na guerra, alguém pode vir, um vizinho ou outro, e nesta casa sempre estivemos prontos para receber as visitas. Preciso parar de chorar. (p. 120).

É importante ressaltar que, apesar da aparência de frieza ao enfrentar as situações, D. Ana, na verdade, esconde seus sentimentos por acreditar que esse é o seu dever. Assim fora ensinada e sempre vivera. O cumprimento das tarefas diárias é a maneira de manter o equilíbrio e a lucidez em meio aos problemas vividos, tanto com relação à guerra quanto ao comportamento das

sobrinhas, por quem se sente responsável. Sua filosofia é simples: a vida continua.

D. Ana fizera questão de que comemorassem a virada do ano, que fizessem uma boa ceia e que mandassem carnear um novilho para o pessoal da fazenda. Dizia que a tristeza era feito pó, quando se entranhava numa casa, não saía mais. Era preciso cuidar para que a alma permanecesse arejada, apesar de tudo. Ela mesma chorara de saudades do seu Paulo, enquanto se arrumava para a festa; porém, logo depois limpava as lágrimas e fora estar com as cunhadas e os sobrinhos. Afinal, a vida seguia como um rio. E era preciso remar. (p. 149).

D. Ana exige que as sobrinhas tenham a mesma conduta. Em determinada ocasião, durante o ataque ao estaleiro, as mulheres ficam muito nervosas, uma vez que o combate ocorre a pouca distância da casa onde estão.

Mas D. Ana não deixa que chorem, que se desesperem. É preciso que se mantenha a calma, que a vida prossiga atrás das janelas cerradas, enquanto Manuel e Zé Pedra ficam de tocaia, armados, para qualquer surpresa. Mariana soluça baixinho, num canto da sala, [...]. D. Ana a repreende. É preciso dar o exemplo para as meninas pequenas. É preciso ser forte. (p. 276).

Há, portanto, coerência entre o que ela exige das outras e sua maneira de agir. Isso mantém certa estabilidade naquele momento de crise. Certamente, se as mulheres mais velhas não tivessem o bom-senso, a situação na casa seria ainda pior.

D. Ana é uma personagem complexa na sua simplicidade. Apesar do comportamento em público ser bastante previsível, ela se revela em sua intimidade. Há um contraste entre a maneira de ser que lhe foi inculcada durante toda a vida e as emoções que afloram em virtude dos acontecimentos trágicos, como a morte do marido e do filho na guerra. Mãe dedicada, obviamente ela não poderia ficar impassível ao enfrentar as situações mais dramáticas ocorridas com as personagens durante o período de reclusão. Além de perder o marido, ela sofre com a morte do filho, não tendo a oportunidade sequer de saber onde ele fora enterrado. A ela é reservada uma grande parcela de

sofrimento, o que parece injusto, uma vez que, desde o princípio, a personagem se dedica ao bem-estar de todos, com carinho e atenção.

Muito religiosa, D. Ana constantemente procura alívio nas orações. Ela mantém, em casa, um oratório com um altar dedicado à Virgem Maria, onde se refugia:

D. Ana pega a vela entre as palmas das mãos como quem segura uma espada que vai lhe salvar a vida. Fecha os olhos e reza. Tem intimidades com a Virgem. Todos os dias, por três vezes, encosta-se ao oratório com sua vela na mão, faz os mesmos pedidos, põe o mesmo fervor nas suas antigas palavras. A Virgem já a conhece de muito tempo. Viu-a chorar a morte de Paulo, amparou-a quando o baixaram à cova. Ajudou-a a adormecer na primeira noite de sua viuvez. A Virgem compreende os percalços daquela revolução, os sofrimentos femininos, a angústia costurada com a linha de bordados, a cruel sina daquela espera. (p. 415-416).

A religiosidade foi bastante explorada durante o Romantismo. Segundo Candido (2000b), o tema era recorrente, principalmente em virtude de se opor à temática pagã clássica. Ela aparece tanto como fé e devoção quanto como espiritualidade, uma maneira sensível de conceber o mundo. Natural, portanto, que o tópico tenha destaque também em *A casa das sete mulheres*, demonstrando, mais uma vez, a retomada de temas comuns nas obras do século XIX, sem desconsiderar, no entanto, o fato de que a religiosidade era um valor fundamental na sociedade da época que o romance retrata.

A valorização da religiosidade e a demonstração explícita da fé das personagens no romance, especialmente de D. Ana, tornam mais dramático e chocante o episódio no qual a senhora fica sabendo da morte do filho. Ao contrário do comportamento habitual, ela se descontrola e sua revolta é dirigida de maneira especial à santa:

Naquela noite, D. Ana ergueu-se da cama e foi até o corredor. Seus olhos estavam inchados de choro. O que mais impressionava era o tremor das suas mãos. [...]

A casa estava às escuras. Ela caminhou até o oratório. Duas velas ardiam em frente à Virgem. Uma raiva surda crescia em seu peito. Queria alimentar aquela raiva, queria que a raiva a consumisse inteira, a levasse daquela vida, daquela dor sem remédio, daquele pesadelo em que lhe tinham furtado o seu menino, o seu Pedrinho.

D. Ana tocou a imagem, sentindo a frieza da porcelana na ponta de seus dedos.

- A Senhora foi mãe. Não podia ter feito isso comigo. Não é justo... – As lágrimas escorriam pelo seu rosto. Ela falava baixo. – A Senhora também perdeu um filho. Sem pensar, agarrou a santa e jogou-a no chão. A peça de porcelana quebrou em muitos pedaços. D. Ana ficou olhando, subitamente apavorada. (p. 420-421).

D. Ana nunca se recuperou das tragédias que se abateram sobre sua vida. Segundo Manuela, “[...] seus momentos de força passaram a ser intercalados por dias de profunda tristeza, quando as rugas do seu rosto se acentuavam como num sopro, e toda ela assumia ares alquebrados, [...]” (p. 422). No entanto, a costumeira maneira de ser prevalece e ela continua a se preocupar com os outros, embora o filho José tenha passado a ocupar o centro de suas atenções.

Ao lado de D. Ana, D. Antônia contribui para conservar o frágil equilíbrio que há na estância e na vida de todas. As duas mulheres mais velhas assumem a responsabilidade pela irmã, pela cunhada e pelas sobrinhas, além de cuidarem da casa e da fazenda. Nas conversas das duas, nota-se a consciência que elas têm de sua função:

- [...] Eu já nem sei o que fazer com essas gurias.
- Nós não fazemos, nós esperamos, Ana. E é preciso que se mantenha a ordem da casa. Senão tudo se vai, tudo se vai. Não deixe que elas fiquem à toa, esmigalhando tristezas. Assim é até pior. (p. 301).

Como irmãs de Bento Gonçalves, parece natural que as duas sejam as personagens que mais demonstram firmeza e relativa independência. Além disso, são as que mais se parecem com as personagens femininas da obra de Erico Verissimo, o que ratifica mais uma vez a proximidade entre as duas obras. Assim como Ana Terra ou Bibiana, elas são responsáveis pela segurança de todos e assumem o papel que lhes é imposto pela ausência dos homens.

Eram sábias, tinham essa sabedoria que a vida não ensina, mas que vem no sangue de alguns viventes, acho que por herança. Armavam estratégias, como o irmão general. As duas regiam a vida da família, da ala feminina da família com manobras dignas de uma batalha. Lutavam contra o horror daquela guerra, com todas as forças. Dia após dia, D. Ana e D. Antônia nos roubavam das garras do medo e do desencanto, e nos protegiam naquela redoma de

paredes caiadas, onde para tudo havia um horário e uma norma, menos para a desesperança. (p. 163).

Apesar de Manuela (e do próprio narrador) exaltar a sabedoria das tias, suas manobras e artifícios idealizados para proteger a família, há que se considerar o fato de que, na verdade, elas não tiveram muito sucesso na empreitada. Das quatro sobrinhas, três tiveram um destino indesejado: Manuela permaneceu solteira, mesmo já estando com o casamento acertado desde antes da guerra; Rosário enlouqueceu e Mariana engravidou sem ter se casado. E, mesmo Perpétua, que conseguiu o tão almejado casamento, uniu-se a um homem viúvo – o que não seria a primeira opção, se as circunstâncias fossem outras –, tendo se apaixonado enquanto ele ainda era casado. As tias falharam, portanto, no papel normalmente destinado às mulheres mais velhas: educar as jovens e encaminhá-las a um casamento adequado.

É interessante se considerar que o insucesso na missão das tias aproxima mais a narrativa da vida, mostrando que as coisas nem sempre saem como foram planejadas. Deixa, também, uma certa equivalência na guerra. Enquanto os homens vivem os dramas sociais e fazem a história, as mulheres vivem os dramas domésticos, que não deixam de ser sociais. Assim, todas as facetas da vida sofrem e são alteradas pela guerra.

A terceira das irmãs de Bento Gonçalves, Maria Manuela, mãe de Rosário, Mariana e Manuela não tem as qualidades das outras. Não é firme como D. Antônia, nem prestativa como D. Ana. Ao contrário, a responsabilidade por três filhas em idade de se casar a tornam uma mulher exigente e amargurada. Como personagem, ela não tem, na narrativa, a mesma relevância que as irmãs. Como mãe, poucas vezes ela demonstra carinho pelas filhas, o que faz com que as meninas se aproximem mais das tias do que dela. Assim, sua participação é bastante limitada e, apenas em determinados episódios, adquire relativa importância. Somente em um momento, na noite em que Rosário vê Steban pela primeira vez e fica muito assustada, vê-se Maria Manuela assistindo a filha com atenção, ficando com ela até que dormisse e depois, quando a jovem a procura durante a

madrugada, dormem as duas de mãos dadas. Em todos os outros episódios ela se mostra desequilibrada, dependente de outras pessoas e hostil.

Com Manuela e Mariana, a preocupação sempre é o envolvimento das duas com homens inadequados. Quando ela percebe que Manuela se encanta por Garibaldi, a mãe deseja que ela se case logo com Joaquim. Tem-se a impressão de que a filha é um fardo do qual ela quer se livrar rapidamente.

Maria Manuela foi bordar no sofá. Ela ainda tinha três filhas para casar, e agora estava sem marido. Ainda bem que Manuela já tinha o Joaquim. Logo que a maldita guerra acabasse, ficariam noivos e casariam sem demora. Era um compromisso a menos. E depois, Antônio, quando voltasse, ajudaria a achar um bom partido para as outras duas manas. (p. 220).

Maria Manuela ficou muito abalada com a morte do marido. Totalmente dependente dele, ela se fecha mais ainda, perdendo a pouca alegria que possuía: “Pensava no marido morto e não tinha ânimo de erguer um braço que fosse.” (p. 190). Todas têm consciência de que Maria Manuela é mais frágil. Manuela, descrevendo a mãe, ressalta esse aspecto, que, ao longo da narrativa, torna-se ainda mais evidente:

Pobre minha mãe, teve sempre os nervos mais fracos... A longa guerra, que nesse tempo apenas insinuava suas sombras entre nós, estragou-lhe o espírito e incapacitou-a para o restante da vida... [...] Minha mãe tentava ser como suas irmãs, mas não conseguia, não tinha a mesma força... (p. 97).

Quando as mulheres se convencem de que Rosário está doente, D. Ana exige que a irmã tome uma providência. No entanto, ela resolve consultar o filho, Antônio. Dependente do marido, ao perdê-lo, Maria Manuela transfere para o filho a responsabilidade pela família, o que reitera a diferença entre ela e as irmãs, destacando sua fraqueza. “Está bien. Vou escrever ao Antônio, consultá-lo. Depois da morte do pai, ele ficou sendo o homem da família. Vamos esperar a resposta dele, então a gente escreve para Caçapava.” (p. 338-339). Ao receber a resposta, sua insegurança manifesta-se novamente: “Temia aquela carta em suas mãos, porque depois de lê-la precisaria tomar

uma atitude. E tudo o que gostaria era de não pensar em nada, nunca mais.” (p. 343).

A internação de Rosário no convento abala ainda mais a personagem, já fragilizada e perturbada pela morte do marido e pelo impacto das atitudes de Manuela. O golpe final viria com a gravidez de Mariana. Debilitada e abatida, ela não presta atenção à outra filha e, com a descoberta de mais um fracasso como mãe, descontrola-se, agredindo violentamente a filha.

Maria Manuela sentiu-se possuída por um vendaval. Não percebeu sequer o impulso que a jogou para a frente, a mão erguida, o rosto duro, até que o tapa estalou na fronte da filha e reverberou e ficou latejando entre elas como uma coisa viva, como um bicho.

Mariana soltou um grito.

- Vadia! Infeliz, desgraçada!

Maria Manuela gritava alto. (p. 441).

Trancar Mariana no quarto, impedindo-a de encontrar com João é o caminho que Maria Manuela segue, até que consiga decidir o que fará a respeito do problema. D. Ana tenta demovê-la, mas não obtém sucesso, pois toda a amargura de Maria Manuela aflora:

Mas Maria Manuela parecia irredutível. Descobrira em si uma dureza irredutível, seu coração cheio de mágoa por tantas desgraças não podia apiedar-se da filha. Mariana tinha lhe trazido o infortúnio e a vergonha. Viúva, ainda precisava se deparar com aquele horror, tomar atitudes que antes Anselmo tomaria, decidir um futuro para o bastardo que vinha no ventre de Mariana. Envolta nesses funestos pensamentos, Maria Manuela passava os dias a bordar numa poltrona, quase sem palrear com as parentas, deitando mui cedo e despertando ao alvorecer, maturando suas dores e cruces sem saber exatamente o que fazer com a filha trancafiada no quarto. Escrever a Antônio de nada ajudaria; o filho estava na guerra, não poderia voltar a casa tão cedo. E nem poderia desfazer aqueles erros, apagá-los, devolver a Mariana a sua pureza e o seu futuro destroçado. (p. 448).

Em muitos momentos da narrativa, fica claro que Mariana torna-se o alvo do rancor de Maria Manuela, acumulado em virtude de suas perdas. O problema maior da mãe, além da vergonha que a filha lhe causou, é ter que tomar decisões, o que ela já evitara no episódio de Rosário, delegando a sentença ao filho. No entanto, com relação à Mariana, isso não é mais possível, tornando-se mais um motivo para sua raiva, que acaba se estendendo à criança que nem havia nascido. A avó jura que nunca vai vê-la e

quer dá-la a qualquer outra pessoa. A gravidez de Mariana também desperta, em Maria Manuela, mágoa em relação à cunhada, cuja filha havia casado. Seu furor é tão grande que ela deixa até de rezar pela filha. “Acaba suas orações um minuto mais cedo, encurtou sua prece.” (p. 490).

A avó não cumpre integralmente a promessa de não ver o neto. Dois anos depois, Maria Manuela vai até a estância da irmã. Ela quer conhecer Matias.

Maria Manuela sente um nó na garganta; 30 metros à sua frente, está o neto, carne da sua carne. Ele tem alguma coisa de Antônio, o formato do rosto, os gestos lentos e calmos. Mas ele tem muito do pai. João Gutierrez derrama-se no rosto do menino, e ela sente um princípio de raiva ao ver sua família misturada com o vaqueano; porém, a raiva logo se desfaz. É amor essa coisa boa latejando em seu peito. (p. 520).

A mulher pede para que a criança vá chamar Mariana e enquanto o menino o faz, Maria Manuela foge, evitando o encontro. O rancor, a amargura e a teimosia são mais fortes que o amor despertado pelo neto.

Ao final da guerra, já em Pelotas, Maria Manuela tem coragem de confessar a si mesma o motivo para suas atitudes, que já se discernia ao longo da narrativa:

Voltavam para casa, enfim. Sabia que Antônio esperava por elas. Antônio, seu filho predileto. Sim, somente agora podia assumir isso, agora que tinha sofrido tanto. Sempre amara mais a Antônio, sempre, desde pequetito. Era por ele que seu peito fremia. Depois da morte de Anselmo, passara a adorar Antônio ainda mais. Das três filhas, restara-lhe apenas uma. Rosário tinha morrido, morte cruel, vergonhosa, indecente até. Mariana ficara na estância com Antônia, o filho e o vaqueano. Nunca mais tinham se falado. Duvidava de que se veriam novamente. (p. 541).

Os sentimentos negativos de Maria Manuela são decorrentes da culpa por amar mais ao filho do que às filhas. Sua relação com as meninas é muito mais de responsabilidade e obrigação do que propriamente de amor. Por fim, Maria Manuela acaba por responsabilizar as filhas pelo insucesso no cumprimento de suas obrigações maternas, levando-a a cultivar a mágoa e o rancor.

A última das mulheres, Caetana, esposa de Bento Gonçalves, é uma mulher bonita, completamente apaixonada pelo marido e dedicada aos filhos. “Há uma dignidade estranha nela, em cada gesto seu, cada olhar. É mulher, apenas, e é tanto.” (p. 37). Acostuma-se a dividir o marido com os conflitos nos quais ele frequentemente se envolve. Nas ocasiões em que o marido está em casa, a paixão de Caetana é evidente e a preocupação com o marido, uma constante em sua vida. “Caetana Joana Francisca Garcia Gonçalves da Silva fez força para conter o leve tremor que assaltou suas carnes, mas foi em vão. Baixou os olhos para a mesa, e em suas retinas dançava ainda o vulto de seu adorado Bento.” (p. 31).

Grande parte da narrativa é compreendida por cartas trocadas entre Bento e Caetana, nas quais se evidencia o amor e o carinho existente entre eles. São inúmeras mensagens que vão apresentando, além do cotidiano e dos episódios ocorridos na revolução, a intimidade do casal: “A cada instante, é somente em vosmecê que penso, se está bem, se terá êxito, e se voltará para a sua casa e para os meus braços. Sem usted, não sei viver, e até mesmo um simples dia se torna custoso como um inverno...” (p. 35).

Caetana é uma mulher feliz e realizada. Casou-se com o homem que escolhera.

Na sua juventude, fora a mais bela mulher de Cerro Largo. Os pretendentes cortejavam-na, disputavam um olhar seu durante a missa, uma dança, por mais curta que fosse. Sim, muitos homens haviam se apaixonado por ela. E, um dia, quando tinha 15 anos, conhecera Bento Gonçalves da Silva. [...] Caetana nunca mais fora a mesma após esse encontro. (p. 431-432).

Bento Gonçalves é bastante carinhoso com a esposa: “O rosto de Bento Gonçalves adquiriu uma doçura nova que brilhou nos seus olhos miúdos assim que ele viu a esposa. Abraçou-a com força, quase escondendo-a sob seu corpo forte.” (p. 67). Normalmente, as narrativas sentimentais, especialmente as produzidas durante o século XIX, abordam o início do relacionamento entre homem e mulher⁷. Geralmente são jovens e solteiros, a

⁷ Como exemplo, pode-se citar *A Moreninha* (1844), de Joaquim Manoel de Macedo, *Senhora* (1875), de José de Alencar e *A escrava Isaura* (1875), de Bernardo Guimarães.

princípio livres para viver suas emoções, mas encontram obstáculos à paixão que os une. Muitas vezes, os entraves são superados e o casal pode, enfim, assumir publicamente o amor, por meio do casamento. Nesses casos, o romance termina com a união e felicidade do casal. Em outras histórias, o amor não consegue transpor as barreiras a ele impostas e o final não é feliz. No entanto, na maior parte das narrativas românticas, a vida depois do casamento e da suposta felicidade não é abordada⁸. No caso de Caetana, o narrador, seguindo a tendência pedagógica presente no romance, mostra que a felicidade pode existir no casamento e o amor resiste aos infortúnios, tornando-se ainda mais forte. Caetana enfrenta os problemas comuns à vida das mulheres cujos maridos estão em guerra, mas, apesar disso, tem direito à felicidade.

Nem tudo, no entanto, é perfeito. Mesmo com inúmeras demonstrações de paixão, Caetana tem consciência de que o marido, muitas vezes, envolve-se com outras mulheres:

Tivera muitos sofrimentos com o marido, coisas das quais nenhum casamento escapava; mas sempre soubera fazer vista grossa às sextas de Bento no quarto dos fundos, aos sorrisos das criadas moças que vinham cuidar da roupa, que coravam ao vê-lo entrar na cozinha. Fora superior a tudo isso porque o amava. Mais do que tudo. E sabia que era amada. Bento Gonçalves era um homem como outro qualquer, sujeito aos mesmos vendavais da carne, escravo dos instintos, passível de erros. Depois das escapadelas com as criadas, ele voltava para o quarto e sabia ser ainda mais carinhoso; mostrar, enfim, quanto a queria. (p. 432).

Nesse trecho, a mentalidade da personagem, revelada pelo narrador, mostra a submissão das mulheres em relação aos homens. Errar era uma prerrogativa masculina. Às mulheres, isso não era permitido. O homem poderia fazer o que quisesse e cabia à esposa relevar e aceitar esse comportamento que fazia parte do instinto masculino. Não havia problemas, desde que ele tratasse a esposa com carinho. Essa mentalidade, comum nos séculos

⁸ No caso de *Iracema* (1865) e *Senhora* (1875), ambos de José de Alencar, o início da vida em comum das personagens é abordado. No entanto, no primeiro romance essa narrativa é bastante superficial e Martim não passa muito tempo com Iracema. No caso de *Senhora*, o começo do casamento não é ainda o momento de felicidade do casal, sendo parte do conflito que se desenvolve. Somente depois de resolvidos os problemas, Seixas e Aurélia podem, enfim, desfrutar da felicidade.

anteriores e passada de mãe para filha, hoje parece inconcebível⁹ em um relacionamento. Para grande parte da sociedade atual, é um pensamento anacrônico, mas perfeitamente coerente com a época retomada pelo romance. No entanto, apesar de ser uma mentalidade comum no século XIX, não era comum nos romances. O que ocorre, em geral, é que o homem, depois de conflitos e hesitações, apaixona-se perdidamente pela heroína e ela se torna a única em sua vida. O verdadeiro amor não admite um caráter falho. Como grande parte dos romances românticos termina com o casamento, a vida do casal normalmente não é retratada. A convivência diária, os pequenos e grandes problemas não são objeto da maioria das narrativas. Essa pode ser a explicação para o amor que parece perfeito e eterno.

Caetana é feliz. Apesar dos sofrimentos. Apesar da solidão imposta pela vida do marido. Apesar da guerra. Ela é feliz porque, em virtude das circunstâncias, sua vida é satisfatória. Seu marido não morreu, assim como nenhum de seus filhos, ao contrário do que ocorreu com as cunhadas. Enquanto sua filha casou-se com um homem proeminente na sociedade, suas sobrinhas não conseguiram o mesmo privilégio. Enfim, o destino foi generoso com Caetana.

Da mesma forma como Caetana, D. Ana, D. Antônia e Maria Manuela foram felizes no casamento. Tinham maridos dedicados e apaixonados e, quando viúvas, elas sentiam falta deles, ficando claro, inclusive, que o relacionamento físico era satisfatório. Há, portanto, uma relação direta entre amor, casamento e felicidade. No entanto, essa felicidade romântica não se estende à realidade. A guerra interferia nos casamentos. Os homens não eram tão perfeitos quanto pareciam ser. E a felicidade não era tão completa quanto se desejava. Analisando-se as personagens femininas de *A casa das sete mulheres*¹⁰, o que se verifica é que, enquanto a maior parte delas reproduz de

⁹ Entretanto, observando-se inúmeros casos de violência contra a mulher que ocorrem diariamente na sociedade, é forçoso admitir-se que há muitas mulheres que acreditam na supremacia masculina e submetem-se a tratamentos absolutamente degradantes, com a crença de que os homens são assim...

¹⁰ Optou-se por analisar todas as personagens femininas representativas no romance. No entanto, durante o trabalho, percebeu-se que algumas mulheres têm mais profundidade e por esse motivo, a análise foi mais apurada. Outras personagens, apesar de participarem da

maneira bastante clara os preceitos românticos, Mariana, até certo ponto, afasta-se deles.

Manuela, Rosário e Perpétua poderiam, claramente, estar em qualquer romance do século XIX. São sonhadoras, ingênuas, acreditam no amor verdadeiro e se apegam a esse ideal com todas as forças. Até a caracterização física delas corresponde ao que era comum no período romântico. São moças cuja beleza se destaca, donas de olhos expressivos e longos cabelos bem cuidados. Manuela e Rosário têm, inclusive, a palidez característica das moçoilas que povoavam o universo dos românticos. “Rosário era de consistência frágil, pele clara, olhos azuis, cabelos claros e muito lisos. Tinha umas mãos delicadas de segurar cristais.” (p. 27).

A princípio, uma análise superficial apontaria contradições profundas em Manuela que possibilitariam considerá-la uma personagem com características contemporâneas. Ela procura mostrar-se forte e dona de seu destino, recusando o casamento que lhe fora determinado. Eventualmente chega a refletir sobre a situação em que vivia e sobre a escravidão. É até capaz de, em alguns momentos, contestar a validade da guerra, tão importante para os homens. A partir da reescrita da história e da intervenção nela por meio do que é privado e de uma visão periférica – a visão feminina – poder-se-ia, ingenuamente, recorrer à metaficção historiográfica, conceituada por Linda Hutcheon (1991) para caracterizar o romance *A casa das sete mulheres*. Esses aspectos estão presentes na obra e são levantados por Hutcheon (1991) ao analisar romances contemporâneos que relacionam a história e a ficção, mas não são suficientes para que *A casa das sete mulheres* seja incluído nessa perspectiva.

Observando-se de um ponto de vista simplista, Manuela parece estar à frente de seu tempo, tendo a capacidade de analisar de maneira mais profunda os acontecimentos. No entanto, essas reflexões da personagem não são densas. São despreziosas e não levam a mudanças de atitudes ou, pelo menos, a questionamentos complexos. Tudo é bastante superficial. É a voz, inicialmente, de uma adolescente que acha que entende o mundo e que é mais

narrativa do princípio ao fim, não revelam muitas alterações nas suas ações, pensamentos e atitudes, tolhendo, assim, o processo de reflexão.

madura do que realmente é. Depois, na velhice, são constatações de alguém que compreende, tarde demais, que a vida passou sem ter sido, efetivamente, vivida.

A caracterização de Manuela, nesses paradoxos, adquire inconsistência. Se ela realmente fosse a mulher forte que imagina – ou que diz - ser, não teria vivido da maneira como viveu. Ela teria lutado por seu amor e contra a loucura da guerra. Por consequência, o romance seria uma crítica à Revolução Farroupilha e seus ideais, o que, como se viu, não ocorre.

Mariana é diferente. Não se importa com a guerra, com seus desdobramentos ou com o fato de estar isolada. Como as outras, sua preocupação é com o casamento, todas têm medo de ficar solteiras. Mas, ao contrário das irmãs e das primas, ela não vive falsos pudores ou moralismos. Assume sua sexualidade e seus desejos e é capaz de se envolver com um homem que está abaixo de sua condição social, situação impensável para a época e sociedade na qual vive. É uma mulher, por assim dizer, moderna. Deslocada de seu tempo e completamente fora dos padrões estabelecidos, Mariana seria um exemplo de como alguém que é capaz de enfrentar os obstáculos consegue atingir seus objetivos, é um modelo para as mulheres. Mas esse arquétipo, perfeitamente condizente com a época de escrita do romance, é incoerente e inconcebível para os moldes do período retratado pela narrativa. Mariana é uma personagem contemporânea. O presente, de certa forma, invade o passado. Mas a consequência disso é a necessidade de adequação da personagem ao momento histórico, como se demonstrou. Ela foge dos padrões, mas suas atitudes têm a mesma implicação reservada às personagens românticas que não atendiam às expectativas da sociedade: a morte.

Aproximando as personagens a elementos condizentes com a contemporaneidade muito pouco se evidencia. Há muito mais afastamentos do que aderências, o que é inegável quando se analisa de maneira geral as mulheres. Qualquer uma delas povoaria sem dificuldades um romance do século XIX, pois todas seguem os paradigmas românticos, em maior ou menor grau. Retomando o conceito de Frederic Jameson (2004), elas são também simulacros. No caso, simulacros de mulheres. Cópias de mulheres que jamais

existiram. Mulheres que foram, por décadas, modelos de comportamento. Mas, paradoxalmente, um modelo que não trazia – e não traz - para as mulheres reais a felicidade, assim como não trouxe para as personagens. Inexplicavelmente, um modelo que ainda existe.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Roland Barthes (1992 e 2004) explica que o texto é um tecido trançado por diversas vozes, que se originam de culturas diferentes. *A casa das sete mulheres* é um exemplo disso. Durante a pesquisa verificou-se que no romance estão presentes vozes culturais e estéticas, de épocas e estilos diferentes, que se unem num trançado que não é original, mas que, juntas, vão compondo a narrativa. Nela ouvem-se as vozes do Romantismo, do épico e até da contemporaneidade - onde tudo convive. O retorno a passados distintos é a característica mais evidente do romance e justamente o que torna a leitura despreziosa e tranquila. Ao ouvir todas essas vozes conhecidas, o leitor mantém-se seguro e sem sobressaltos, inferindo-se ser essa uma das razões do sucesso da obra.

Constatou-se um constante movimento pendular de aproximação e afastamento em relação ao presente e passado em *A casa das sete mulheres*. Ele perpassa aspectos da estrutura narrativa, da construção das personagens e a própria concepção que motiva o romance.

Platão (1997) observa que a escritura é uma repetição, uma imitação que se faz passar pelo original e na qual a verdade não se apresenta. A memória é uma representação, um simulacro, aparência em que não há essência. Isso se torna verdade no romance *A casa das sete mulheres*. Os registros de Manuela imitam a memória, mas a deslocam, uma vez que, na escritura, a essência não existe. Platão (1997) adverte que nessa substituição da memória pela escritura, há o risco de que esta se passe por aquela. Assim, vê-se, nos cadernos de Manuela, uma imitação de memória que a substitui. O que ela registra são suas impressões, sua maneira de ver os acontecimentos, provavelmente não mais da maneira que efetivamente teriam ocorrido. Esse raciocínio também é válido em relação à Revolução Farroupilha, apresentada, no romance, pela personagem e pelo narrador. A versão que se tem é idealizada, um simulacro que reproduz o imaginário instituído no século XIX, contribuindo, assim, para sua manutenção. Enfim, uma representação de uma representação, que permanece na/pela escritura, uma vez que, ainda segundo

Platão (1997), ela só interfere quando já se dispõe dos significados, os quais ela apenas armazena.

No romance *A casa das sete mulheres*, é relativamente fácil notar-se o emaranhado que se forma na retomada dos estilos diversos. O romance reaviva aspectos do Romantismo, voltando-se a um passado glorioso, já que uma das características da literatura do século XIX é justamente a volta ao passado, por meio de uma narrativa épica. Não é coincidência, portanto, que esse recurso seja utilizado em *A casa das sete mulheres*. Não se pode esquecer, porém, que Erico Verissimo já utilizara esse expediente na trilogia *O tempo e o vento* (1949-1961). São cópias de cópias, escrituras que imitam escrituras. Não há mais uma origem, não há mais identidade. Platão lembra que a escritura se coloca à disposição de todos, dos que a entendem e dos que não entendem, e até dos que não têm por ela nenhum interesse. Ela é confiada a qualquer um e a todos e sempre se repete. *A casa das sete mulheres* é um exemplo disso. Sua estrutura narrativa formada por elementos justapostos – diário, cartas, narrações – remete ao romance de Erico Verissimo. Da mesma forma, essa estrutura não é novidade desde o romance moderno, cuja principal característica é a fragmentação, como ressalta Erwin Theodor Rosenthal (1975). Platão (1997) observa que a escritura é uma fala amortecida, um morto-vivo, um fantasma, um simulacro de um discurso vivo. A estrutura verbal de *A casa das sete mulheres* é esse simulacro que não tem uma origem, mas sim origens, que se perdem no emaranhado de escrituras por ela retomadas. Escrituras que dissimulam a morte sob a aparência do vivo.

De certa forma, isso se relaciona com a teoria de Walter Benjamin (1994), para quem a literatura expõe as ruínas de um passado que permanece vivo no presente. São fragmentos de uma história vaga, ecos de tempos que se negam a desaparecer e se voltam continuamente ao passado. Segundo o autor, sempre existirá um vínculo entre as ações do presente em relação ao que já existia. Esse é o fundamento sobre o qual se estabelece esta análise do romance *A casa das sete mulheres*, uma vez que no romance também se observa um retorno, retomando-se a Revolução Farroupilha e o imaginário criado em torno dela no Romantismo, e também os valores e a própria estética desse período.

No primeiro capítulo verifica-se que, compartilhando do pensamento de Benjamin, Giorgio Agamben (2009) e Georges Didi-Huberman (1988) também observam a presença do passado no presente. Para Agamben há a necessidade de se dissociar do presente para compreendê-lo e esse anacronismo é a essência da contemporaneidade. Já Didi-Huberman explica que, em tudo o que se vê, há a presença e a memória de todos os que já fizeram a mesma coisa. O imaginário contido no que é visto aproxima, então, o passado do presente. Fazendo-se a ilação entre os estudos dos três autores, identifica-se a analogia que existe entre eles: para refletir sobre o presente, é necessário relacioná-lo ao passado. No entanto, ao mesmo tempo em que se observa no romance *A casa das sete mulheres* a manutenção do passado, a partir de um imaginário já estabelecido, não há nele uma reflexão séria em relação a ele. É, portanto, simplesmente um retorno, sem a preocupação crítica que norteia o trabalho dos pensadores estudados.

A mesma ideia de conservação do passado também se observa nos estudos de Frederic Jameson (2004), que explica ser o momento atual do pós-modernismo somente um movimento de continuidade do Modernismo e, até, do Romantismo, já que, para ele, o que resta é voltar-se ao passado, à reprodução dos estilos que compõem o imaginário da cultura da época atual. Essa concepção abre espaço para a coexistência natural de estilos diferentes. Isso se torna claro quando se analisa o romance *A casa das sete mulheres*. Há nele um retorno tanto aos moldes modernistas quanto aos românticos, com prevalência deste último, como se observa no resgate das tradições nacionalistas românticas, dos valores épicos e dos modelos de construção das personagens que eram comuns no século XIX, aproximando a obra de outras produzidas naquele período, quando o retorno às origens para construir a ideia de nação, que era objetivo dos românticos, foi um dos recursos mais utilizados.

Como se demonstrou no segundo capítulo, o nacionalismo se evidencia na valorização do episódio histórico – a Revolução Farroupilha –, de seus heróis e no relacionamento contraditório entre brasileiros e estrangeiros. Ao mesmo tempo, a caracterização dos homens como guerreiros bravos, fortes e corajosos não difere do que se fazia na literatura do século XIX, quando esses homens eram exemplos da grandeza e da glória da nação brasileira. Esses

arquétipos românticos, porém, não eram uma inovação. Eles já faziam parte de uma tradição na literatura mundial. Desde Homero, narrativas épicas e grandes heróis são constantes. Suas histórias são contadas e recontadas por autores de épocas diferentes, sem perderem o encanto. São elas que contribuem para que se mantenha a continuidade e a tradição de uma comunidade, criando sentimentos de identificação e pertencimento. Eric Hobsbawn (1997) explica que essa tradição normalmente é inventada, construída por meio de representações, que estabelecem um imaginário coletivo, o que se verifica em *A casa das sete mulheres*. Agamben (2009) lembra que, paradoxalmente, o mesmo movimento que constitui sujeitos, dessubjetiva-os, sujeitando-os a um controle. Retomando um momento histórico de enfrentamento de um poder, verifica-se que o romance busca recuperar uma identidade, intervindo no processo de subjetivação.

Para Jameson (2004), porém, não é possível retomar-se técnicas concebidas em circunstâncias diversas e dilemas de outras épocas. No entanto, é justamente o que ocorre em *A casa das sete mulheres*. Se, por um lado, volta-se à estética vigente no Romantismo sem uma reflexão que contemple a situação histórica completamente diferente daquela existente no Brasil do século XIX, por outro, volta-se a vários aspectos do Romantismo para reconstruir uma época em que o próprio movimento literário era vigente. Ou seja, se há um descompasso entre esses aspectos do romance e a época atual, há uma coerência entre esses mesmos elementos e o tempo que a narrativa abrange. Existe, portanto, novamente, uma aproximação e, ao mesmo tempo, um afastamento dos princípios que norteiam a concepção do autor.

O movimento de aproximação e separação também ocorre em relação aos estudos de Linda Hutcheon (1991) a respeito da metaficção historiográfica. Para a autora, nesse tipo de romance há uma mistura entre o que é público e o que é privado. Além disso, suas personagens são aquelas que não ocupam um espaço primordial nos romances tradicionais.

No terceiro capítulo, demonstra-se que é o que ocorre no romance analisado: como protagonistas, *A casa das sete mulheres* apresenta as personagens femininas, normalmente relegadas a um segundo plano. Isso subverte a ordem normal da cultura dominante, em que o homem é

privilegiado. No romance, o ponto de vista de Manuela é que se destaca e a vida das mulheres que adquire maior importância narrativa. No entanto, observa-se que, apesar de viverem grande parte do tempo sozinhas, a dependência dos homens é explícita, a vida e as lutas deles determinam os acontecimentos e assumem um papel importante na trama. Constantemente o assunto principal das conversas, das preocupações e dos interesses é a ausência masculina, o bem-estar dos homens ou o casamento. As mulheres são protagonistas do romance, mas suas vidas dependem inteiramente dos homens e são afetadas por sua presença/ausência. É, portanto, uma falsa subversão, pois a narrativa traz a vida de mulheres afetadas pela ausência masculina, um destino marcado desde sempre.

Enquanto que em romances contemporâneos, normalmente as mulheres são fortes, independentes e donas do seu destino, em *A casa das sete mulheres* isso não ocorre. Há uma tentativa de Manuela de apresentar-se senhora de sua vida, mas suas atitudes comprovam o contrário. Mesmo se rebelando contra o casamento, a jovem continua dependente da presença masculina ao se apaixonar por Garibaldi. E, até quando ele vai embora, a vida de Manuela permanece ligada a ele e às esparsas notícias que dele recebe.

Mariana é a personagem que mais se aproxima de mulheres contemporâneas. Ela se deixa levar por seus impulsos, envolvendo-se com João Gutierrez, peão da fazenda e totalmente inadequado a posição social da moça. Mesmo consciente disso, a jovem desafia todas as normas sociais e acaba engravidando. Com o argumento de que era um tempo de guerra, as tias a apoiam. Toda essa situação contraria os preceitos românticos, que apresentavam as mulheres como modelos de conduta sendo, as que não se enquadravam, castigadas. Isso, a princípio, não ocorre com Mariana, que consegue realizar o sonho do casamento, da maternidade e da felicidade, contraditoriamente, um sonho romântico. E, coerente com as influências românticas, Mariana é castigada, inicialmente com o isolamento e, na sequência, com a morte, depois de dar continuidade à nova geração. Há, portanto, uma falsa aparência de modernidade. As personagens femininas de *A casa das sete mulheres* poderiam participar ativa e naturalmente de qualquer romance publicado no século XIX.

O sucesso do romance reside na combinação de elementos conhecidos que trazem a segurança vinda da repetição e da simplicidade. Não há rupturas nem grandes subversões. Repetindo clichês, a narrativa traz um ideal estético reconhecível: sabe-se, de antemão, o que se vai encontrar. Amores impossíveis ou realizados, a coragem, a glória, a honra são componentes que fizeram – e fazem – parte das histórias de amores e de aventuras que agradam diferentes públicos ao longo dos séculos.

O mundo apresentado na narrativa é irreal. O imaginário em torno da Revolução Farroupilha e dos homens que nela lutaram, criado durante o Romantismo e mantido por Erico Verissimo, mantém-se sem questionamentos. Homens e mulheres pretendem-se modelos de conduta. Aqueles, corajosos e honrados. Estas, fortes e decididas.

Não é a verdade, porém. Os homens não são tão honrados. Lutam por seus próprios interesses e não pela liberdade, como propagam.

As mulheres não são fortes. São dependentes e submissas. Refugiam-se e escondem-se, buscando a conveniência e a tranquilidade.

Mas a literatura é o espaço da irrealidade, da ficção, do prazer. Conforme Platão (1997), pela escritura, a aparência é oferecida, não a realidade. É essa a aparência que os leitores buscam. É ela a razão do sucesso de *A casa das sete mulheres*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

ALEGRE, Apolinário Porto. *O vaqueano*. Porto Alegre: Movimento, 1987.

ALENCAR, José de. Cartas sobre a Confederação dos Tamoios. In COUTINHO, Afrânio (org). *Caminhos do pensamento crítico*. Vol I. Rio de Janeiro: Americana Prolivro, 1974. p.68 – 93.

_____. *O Gaúcho*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Mário. Os heróis inconsequentes. In *Vida Literária*. São Paulo: Hucitec: EDUSP, 1993(a). p. 75-79.

_____. O traço característico. In *Vida Literária*. São Paulo: Hucitec: EDUSP, 1993 (b). p. 179 – 183.

ASSIS, Machado. Instinto de nacionalidade: Notícia da atual literatura brasileira. In COUTINHO, Afrânio (org). *Caminhos do pensamento crítico*. Vol I. Rio de Janeiro: Americana Prolivro, 1974. p. 343 -351.

ARISTÓTELES. Poética. In ARISTÓTELES *et al.* *A Poética Clássica*. 7.ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. 9. ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. *Estética da criação verbal*. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1978.

_____. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

_____. *Mitologias*. 10.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

_____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARROS, Diana Pessoa de. Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso. In BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. 2. ed. Campinas: UNICAMP, 2008. p. 25- 36

BENEDUZI, Luis Fernando. Giuseppe Garibaldi ou o centauro dos pampas: o herói que se tornou personagem. *In Itinerários - Revista de Estudos linguísticos, literários, históricos y antropológicos*, vol 9, 2009. p. 65 – 81

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 151 - 181

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

BORGES, Jorge Luis. O narrar uma história. *In Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar*. Walter Benjamin e o projeto das *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; Chapecó: Argos, 2002.

CALDRE e FIÃO, José Antônio. *O corsário*. 6. ed. Porto Alegre: Movimento, 1985.

CAMPOS, Antonio Evaristo Zanchin. *De andarilho a herói dos pampas: História e Literatura na criação do gaúcho herói*. Caxias do Sul, 2008. Disponível em: http://tede.ufrgs.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=207. Acesso em 24/07/2013.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. *In CANDIDO, Antonio et al. A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 53 - 80

_____. *Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos)*. Vol. 1. 9. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.(a)

_____. *Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos)*. Vol. 2. 9. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.(b)

_____. *Literatura e Sociedade*. 8. ed. São Paulo: Publifolha, 2000.(c)

CARPEAUX, Otto Maria. Prosa e ficção no Romantismo. *In GUINSBURG, J. (org) O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 157 – 166.

CESAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul*. 2. ed. Porto Alegre, Globo, 1971.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2003.

CORONEL, Luis; ROJAS, Sérgio. *Garibaldi: herói, marujo e gaudério*. In RASSIER, Leopoldo. Porto Alegre: Usadiscos Produções Fonográficas, 1994. (CD)

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil: Era Romântica*. Vol 3. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

_____. *Introdução à literatura no Brasil*. 13.ed. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1988.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. 2.ed. São Paulo: Iluminuras, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1988.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ESPIGA, Jorge. O contato do português com o espanhol no sul do Brasil. 2008. Disponível em http://www.celpcyro.org.br/joomla/index.php?option=com_content&view=article&Itemid=0&id=817. Acesso em 12/04/2013

FALBEL, Nachman. Os fundamentos históricos do Romantismo. In GUINSBURG, J. (org) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 23 – 50

FRANCHETTI, Paulo. O triunfo do Romantismo: Indianismo e estilização épica em Gonçalves Dias. In TEIXEIRA, Ivan (org). *Multiclássicos épicos*. São Paulo: EDUSP: Imprensa Oficial, 2008. p. 1097 – 1130.

GUINSBURG, J. Romantismo, historicismo e história. In GUINSBURG, J. (org) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 13 - 22

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HANSEN, João Adolfo. Introdução: Notas sobre o gênero épico. In TEIXEIRA, Ivan. *Multiclássicos épicos*. São Paulo: EDUSP: Imprensa Oficial, 2008. p. 17-91.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes. 1998.

HOBBSAWM, Eric. *Nações e nacionalismo desde 1780*. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

_____. Introdução: A invenção das tradições. In HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 9 – 23

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: História – teoria – ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Frederic. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2.ed. São Paulo: Ática, 2004.

KOTHE, Flávio R. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liane. *O que é imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1997.

LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas, UNICAMP, 1998.

Leticia Wierzchowski e suas histórias de amor. In Saraiva Conteúdo. Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=_xAf8Pdd7wQ. Acesso em 14/07/2011.

MENDILOW, Adam Abraham. *O tempo e o romance*. Porto Alegre: Globo, 1972.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira: Romantismo*. São Paulo: Cultrix, 1985.

NEIVA, Saulo. Tensões em torno da poesia épica na modernidade. In *10º Ciclo de conferências da Academia Brasileira de Letras: A epopeia revitalizada*. Rio de Janeiro, 2012. Disponível em <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inoid=14253&sid=884>. Acesso em 27/11/2012.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada*. São Paulo: EDUSP, 2000.

NUNES, Benedito. A visão romântica. In GUINSBURG, J. (org) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 51- 74.

PEDRO, Joana Maria. Mulheres do Sul. In. PRIORE, Mary Del (org) *História das Mulheres no Brasil*. 9. ed. São Paulo, Contexto, 2010.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In *Flores da escrivaniha: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 91 – 99.

_____. *Vira e Mexe Nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Literatura, história e identidade nacional. In *Vydia Educação*. Nº 33. Santa Maria: UNIFRA, 2000. Disponível em

<http://sites.unifra.br/Portals/35/Artigos/2000/33/literatura.pdf>. Acesso em 25 de abril de 2012.

_____. *A Revolução Farroupilha*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

_____. História & literatura: uma velha-nova história. *In Nuevo mundo mundos nuevos*. Debates, 2006. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/1560>. Acesso em 25/04/2013.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

RIBEIRO, Luis Filipe. *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária: Fundação Biblioteca Nacional, 2008.

RICUPERO, Bernardo. *O romantismo e a ideia de nação no Brasil (1830-1870)*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. *In CANDIDO, Antonio et al. A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 9 - 49

ROSENTHAL, Erwin Theodor. *O universo fragmentário*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1975.

RUAS, Tabajara. *Os varões assinalados*. 5.ed. Porto Alegre: L&PM, 2008.

SARLO, Beatriz. *El imperio de los sentimientos. narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917 – 1927)*. Buenos Aires: Catálogos, 1985.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. *In SILVA, Tomaz Tadeu (org); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

SILVA, Anazildo Vasconcelos. RAMALHO, Christina. *História da epopeia brasileira: Teoria, crítica, percurso*. Rio de Janeiro: Garamond Universitária, 2007.

SILVA, Anazildo Vasconcellos. Épicos brasileiros da contemporaneidade. *In 10º Ciclo de conferências da Academia Brasileira de Letras: A epopeia revitalizada*. Rio de Janeiro, 2012. Disponível em <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inoid=14253&sid=884> Acesso em 04/12/2012.

SOMMER, Doris. *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

SÜSSEKIND, Flora. Cenas de fundação. In FABRIS, Annateresa (org.) *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994. p. 67 – 87.

TEIXEIRA, Ivan. A tradição do discurso épico na literatura brasileira. In *10º Ciclo de conferências da Academia Brasileira de Letras: A epopeia revitalizada*. Rio de Janeiro, 2012. Disponível em <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inoid=14253&sid=884>. Acesso em 13/11/2012.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TORRESINI, Elisabeth Rochadel. *História e literatura – Ensaio*. Porto Alegre: Litteralis, 2007.

VOGEL, Daisi. *Revista, imagem e anacronismo*. In VIII Encontro Nacional de Pesquisadores do Jornalismo. UFM, São Luís, 2009. Disponível em http://sbpjour.kamotini.kinghost.net/sbpjour/admjour/arquivos/cc_12.pdf. Acesso em 30/04/2013.

WIERZCHOWSKI, Leticia. *A casa das sete mulheres*. 6. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.

_____. *Um farol no pampa*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.

_____. Entrevista. Disponível em http://www.record.com.br/autor_entrevista.asp?id_autor=1437&id_entrevista=125. Acesso em 05/02/2012.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. 2.ed. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1982.

_____. *et al. As pedras e o arco: fontes primárias, teoria e história da literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.