

**Evolução da personagem feminina nas literaturas ibéricas e
ibero-americanas do século XIX ao XX**

Versão corrigida e melhorada após defesa pública

Ana Paula de Souza Haeitmann

**Dissertação de Mestrado em Literaturas e Culturas
Modernas, área de especialização em Estudos Ibéricos e
Ibero-Americanos**

Setembro de 2024

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Literaturas e Culturas Modernas, na área de especialização em Estudos Ibéricos e Ibero-Americanos, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Isabel Araújo Branco.

Dedico esta dissertação em memória à minha madrinha, Arlene, e ao meu avô, Paulo, cujo amor incondicional se faz presente em tudo o que faço.

Agradecimentos

À professora Doutora Isabel Araújo Branco pela orientação, pelos comentários e pelo apoio.

Aos meus pais pelo apoio e cuidado constante.

Às minhas amigas, Aline e Ana, pelos conselhos e companheirismo.

Evolução da personagem feminina nas literaturas ibéricas e ibero-americanas do século XIX ao XX

Ana Paula de Souza Haeitmann

Resumo:

Palavras-chave: Personagem feminina. Literaturas ibéricas. Literaturas ibero-americanas. Literatura comparada. Patriarcado.

O modo como escritores homens retratam a personagem mulher, nas literaturas ibéricas e ibero-americanas, progride ao longo dos séculos XIX e XX, mediante as mudanças em valores culturais locais e globais, e as formas de opressão social. O objetivo desta dissertação é de analisar como esta evolução ocorre, estabelecendo diálogo entre as obras canônicas: *Iracema* (1865), de José de Alencar, *O Crime do Padre Amaro* (1875), de Eça de Queirós, *El Señor Presidente* (1946), de Miguel Ángel Asturias e *Crónica de una muerte anunciada* (1981), de Gabriel García Márquez. Este estudo é amparado por: teorias comparatistas no âmbito ibérico e ibero-americano, teorias da Estética da Recepção e de *The Rhetoric of Fiction 2^oed.* Assim como teorias sobre o “mecanismo do bode expiatório” e sobre feminismo interseccional. Conclui-se que em *Iracema* e em *O Crime do Padre Amaro*, no século XIX, as personagens femininas são punidas por seus desejos sexuais e por suas imperfeições. Enquanto em *El Señor Presidente* e *Crónica de una muerte anunciada*, no século XX, as mulheres passam a ser retratadas como símbolos de força e resistência.

Evolution of the female character in Iberian and Ibero-American literatures from the XIX to the XX century

Ana Paula de Souza Haeitmann

Abstract:

Keywords: Female character. Iberian literature. Ibero-American literature. Comparative literature. Patriarchate.

The way in which male writers portray the female character in Iberian and Ibero-American literatures progresses throughout the XIX and XX centuries, through changes in local and global cultural values, and forms of social oppression. The objective of this dissertation is to analyze how this evolution occurs, establishing a dialogue between the canonical books: *Iracema* (1865), by José de Alencar, *O Crime do Padre Amaro* (1875), by Eça de Queirós, *El Señor Presidente* (1946), by Miguel Ángel Asturias and *Crónica de una muerte anunciada* (1981), by Gabriel García Márquez. This study is supported by comparative theories in the Iberian and Ibero-American context, the theories of the Aesthetics of Reception and *The Rhetoric of Fiction 2nd ed.* As well as theories about the "scapegoat mechanism" and about intersectional feminism. It is concluded that in *Iracema* and in *O Crime do Padre Amaro*, in the XIX century, the female characters are punished for their sexual desire and imperfections. While in *El Señor Presidente* and *Crónica de una muerte anunciada*, in the XX century, women are portrayed as symbols of strength and resistance.

Evolución del personaje femenino en las literaturas ibéricas e iberoamericanas desde el siglo XIX hasta el XX

Ana Paula de Souza Haeitmann

Resumen:

Palabras clave: Personaje femenino. Literatura ibérica. Literatura iberoamericana. Literatura comparada. Patriarcado.

La forma en que los escritores masculinos retratan al personaje femenino en las literaturas ibéricas e iberoamericanas progresa a lo largo de los siglos XIX y XX, a través de cambios en los valores culturales locales y globales, y formas de opresión social. El objetivo de esta tesis es analizar cómo se produce esta evolución, estableciendo un diálogo entre las obras canónicas: *Iracema* (1865), de José de Alencar, *O Crime do Padre Amaro* (1875), de Eça de Queirós, *El Señor Presidente* (1946), de Miguel Ángel Asturias y *Crónica de una muerte anunciada* (1981), de Gabriel García Márquez. Este estudio se apoya en las teorías comparativas en el contexto ibérico e iberoamericano, las teorías de la estética de la recepción y *The Rhetoric of Fiction* 2ª ed. Así como teorías sobre el "mecanismo del chivo expiatorio" y sobre el feminismo interseccional. Se concluye que en *Iracema* y en *O Crime do Padre Amaro*, en el siglo XIX, los personajes femeninos son castigados por sus deseos sexuales y sus imperfecciones. Mientras que en *El Señor Presidente* y *Crónica de una muerte anunciada*, en el siglo XX, se retrata a las mujeres como símbolos de fuerza y resistencia.

Índice

Introdução.....	10
Capítulo 1: Enquadramento teórico e a aplicação destas teorias por um viés comparatista.....	17
1.1) A interpretação das obras à luz das teorias comparatistas aplicadas aos estudos ibéricos e ibero-americanos.....	17
1.2) A relação entre autor, obra e leitor em cada um dos livros e a comparação entre eles — baseado nas teorias de Wayne Booth e da Estética da Recepção.....	25
1.3) A aplicação do conceito do “bode expiatório”, segundo René Girard, na análise das obras.....	34
1.4) A aplicação do conceito de feminismo interseccional nas personagens Iracema, Fedina Rodas, Ángela Vicario, Divina Flor, Victoria Guzmán e Totó.....	44
Capítulo 2: A personagem feminina nas literaturas ibéricas e ibero-americanas do século XIX: “bode expiatório” da narrativa.....	51
2.1) A personagem Iracema em <i>Iracema</i> , de José de Alencar: o estereótipo colonialista e sexista da mulher indígena.....	51
2.1.1) Objetivo da personagem Iracema na narrativa: a representação idealizada do genocídio indígena.....	58
2.1.2) A relação entre a obra <i>Iracema</i> , seu autor José de Alencar e a sua recepção — baseado nas teorias de Wayne Booth e da Estética da Recepção.....	64
2.2) A personagem Amélia em <i>O Crime do Padre Amaro</i> , de Eça de Queirós: o estereótipo da “decadência feminina”.....	72
2.2.1) Objetivo de Amélia na narrativa: justificar a didática queirosiana sobre a mulher.....	79
2.2.2) A relação entre a obra <i>O Crime do Padre Amaro</i> , seu autor Eça de Queirós e a sua recepção — baseado nas teorias de Wayne Booth e da Estética da Recepção.....	86

2.3) Diálogo entre Iracema e Amélia: a evolução da personagem feminina no século XIX: de “bode expiatório” e objeto idealizado para “bode expiatório” e objeto de crítica.....	93
Capítulo 3: A personagem feminina nas literaturas ibero-americanas do século XX: a denúncia social.....	97
3.1) As personagens Camila e Fedina em <i>El Señor Presidente</i> , de Miguel Ángel Asturias: vítimas da sociedade masculina e ditatorial.....	97
3.1.1) Objetivo de Camila e Fedina na narrativa: representatividade das mulheres prejudicadas pela ditadura.....	102
3.1.2) A relação entre a obra <i>El Señor presidente</i> , seu autor Miguel Ángel Asturias e a sua recepção — baseado nas teorias de Wayne Booth e da Estética da Recepção.....	108
3.2) A personagem Ángela Vicario em <i>Crónica de una muerte anunciada</i> , de Gabriel García Márquez: vítima e catalisadora da violência patriarcal.....	113
3.2.1) Objetivo de Ángela Vicario na narrativa: denúncia da violência patriarcal.....	118
3.2.2) A relação entre a obra <i>Crónica de una muerte anunciada</i> , seu autor Gabriel García Márquez e a sua recepção — baseado nas teorias de Wayne Booth e da Estética da Recepção.....	123
3.3) Diálogo entre as personagens Fedina Rodas, Camila Canales e Ángela Vicario: a evolução da denúncia do sistema ditatorial para a denúncia do sistema patriarcal.....	128
Capítulo 4: Diálogo entre os posicionamentos das cinco personagens nas narrativas: aspectos gerais.....	132
Conclusão.....	137
Bibliografia.....	142

Introdução

A representação da mulher na literatura evolui conforme o contexto histórico e social dos escritores e dos leitores, já que tanto a produção quanto a recepção afetam a obra e o posicionamento das personagens nesta. As obras a serem analisadas, nesta dissertação, são canônicas e fazem parte da cultura ibérica e ibero-americana, sendo interligadas pela colonização, seja como uma antiga potência colonizadora, como Portugal, ou como países colonizados, como o Brasil, a Guatemala e a Colômbia.

A colonização se faz presente no século XIX, e, portanto, em *Iracema* (1865), de José de Alencar e em *O Crime do Padre Amaro* (1875), de Eça de Queirós, sendo transformada em outros sistemas de opressão no século XX: a ditadura em *El Señor Presidente* (1946), de Miguel Ángel Asturias, e o patriarcado em *Crónica de una muerte anunciada* (1981), de Gabriel García Márquez. Sendo que o patriarcado está presente dentro dos outros sistemas mencionados, funcionando como eixo primordial para outros tipos de dominação e opressão social.

Temos que *Iracema*, *El Señor Presidente* e *Crónica de una muerte anunciada* representam sociedades pertencentes à América Ibérica, enquanto *O Crime do Padre Amaro* representa uma sociedade pertencente à Península Ibérica. Sendo unidos pelas culturas ibérica e ibero-americana e pelas suas formações linguísticas, já que as línguas portuguesa e espanhola são derivadas do latim e compartilham o árabe e o visigodo como substratos linguísticos.

Além disso, os quatro países são católicos, o que, no século XIX, influenciou a forma colonialista que José de Alencar ficcionalizou a invasão europeia da América Indígena em *Iracema*. Mas foi fruto de crítica por Eça de Queirós em *O Crime do Padre Amaro*, já que o escritor atribuía parte do atraso de Portugal à presença da Igreja na sociedade. Já no século XX, a força católica é criticada também por Gabriel García Márquez em *Crónica de una muerte anunciada*, pois o escritor responsabilizava essa por perpetuar o patriarcalismo e a estagnação social. Enquanto em *El Señor Presidente*, Miguel Ángel Asturias defendeu, através da sua personagem Camila, a reconexão com a natureza como parte da solução para combater o imperialismo norte-americano.

Já a escolha de obras escritas apenas por homens parte da vontade de estudar como a visão masculina e patriarcal sobre a personagem feminina se alterou ao longo do século XIX e XX. Ao pormos em diálogo as quatro obras entre si percebemos que esta

mentalidade mencionada se torna mais feminista e consciente, principalmente por dois fatores: primeiramente a onda feminista que surgiu depois da Segunda Guerra Mundial, quando as mulheres passaram a ter um papel mais ativo na esfera pública, e, em segundo lugar, o fato de Asturias e García Márquez serem envolvidos na defesa de direitos humanos e mudança social.

José de Alencar, Eça de Queirós, Miguel Ángel Asturias e Gabriel García Márquez não apenas escrevem sobre o que eles querem da sociedade, mas se envolvem ativamente na política. Alencar faz parte da elite política conservadora e luta para manter o governo e a sociedade no conservadorismo, o que se mostra na mentalidade colonialista de *Iracema*. Já Queirós, Asturias e García Márquez tentam motivar a mudança social por meio da luta política e pela disseminação de novas ideias na escrita.

Estes quatro escritores podem não representar exatamente a mentalidade em voga em seus países, mas são exemplos de homens bem-sucedidos e envolvidos politicamente com suas causas. Isto se reflete nas suas obras, e, deste modo, podemos ter uma noção, ainda que generalizada, das mudanças sociais dos séculos XIX e XX refletidas nas obras estudadas.

Iracema, *O Crime do Padre Amaro*, *El Señor Presidente* e *Crónica de una muerte anunciada* são marcadoras de seus tempos e de suas culturas locais, mas seus autores não refletiam apenas os seus contextos locais nas obras. Estes transmitiram contextos exteriores aos seus países de origem, reciclando cânones e construindo novos caminhos literários.

Os tratamentos dados às personagens femininas nos quatro livros não podem resumir os valores culturais de dois séculos de narrativas ibéricas e ibero-americanas, mas quando comparados entre si podem identificar mudanças em valores culturais locais e globais. Identificando, conseqüentemente, mudanças na visão, construção e interpretação da imagem feminina.

A dissertação reflete a necessidade de um diálogo intercultural e temporal a respeito do posicionamento das personagens femininas das narrativas. Além disso, o cruzamento destas quatro perspectivas diferentes sobre a evolução da personagem mulher na literatura, tais como, diferentes correntes literárias, diferentes contextos dos autores e diferentes recepções dos leitores, permitem analisar este tema central por ângulos diferentes.

O diálogo intercultural entre as personagens, seus autores e suas recepções é necessário e contribui para a criação de uma dissertação articulada. Ao revisitar o passado por meio de análises anacrônicas, a dissertação tem a intenção de destacar a mudança nos papéis femininos na literatura ao longo dos anos, apesar do *corpus* analisado ser limitado, por se reduzir apenas a quatro títulos. Este processo obriga a existência de um posicionamento analítico e histórico que acaba por julgar o passado por meio de valores da atualidade, mas nunca de modo a menosprezar a relevância destas obras e de seus autores.

Essa dissertação foi elaborada em três partes principais: as bases teóricas; as análises das personagens femininas mais relevantes para o tema (Iracema, Amélia, Camila, Fedina e Ângela), das suas narrativas e dos seus contextos extra diegéticos (produção e recepção); e os diálogos entre os tópicos citados acima.

A metodologia utilizada foi a de um Estudo Qualitativo, aplicado através da Análise Crítica Literária e da Revisão Sistemática da Literatura. Para a Análise Crítica Literária, foram utilizadas as abordagens da Literatura Comparada visando estabelecer diálogo entre os livros. Além das metodologias da Estética da Recepção e do teórico Wayne Booth para uma melhor compreensão da relação “autor, obra e recepção”.

A Revisão Sistemática da Literatura abrangeu dissertações e livros produzidos sobre as obras *Iracema*, *O Crime do Padre Amaro*, *El Señor Presidente* e *Crónica de una muerte anunciada*, sobre as personagens Iracema, Amélia, Fedina, Camila e Ângela e sobre seus escritores. Além de uma fundamentação teórica formada por teorias comparatistas no âmbito ibérico e ibero-americano, tais como: *Experiência do Incomum e Boa Vizinhaça — Literatura Comparada e Literatura Mundo* e *Grande Angular* de Helena Carvalhão Buescu, *Literatura Comparada* de Tânia Franco Carvalhal, *Las venas abiertas de América Latina* de Eduardo Galeano, *Entre lo uno y lo diverso — introducción a la literatura comparada* de Claudio Guillén, *A recepção do realismo mágico na literatura portuguesa contemporânea* de Isabel Araújo Branco e *Identidade Ibero-americana em revista: Cuadernos Americanos e Cuadernos hispanoamericanos, 1942–1955* de Maria Antonia Dias Martins.

Também foram utilizadas teorias da Estética da Recepção e de Wayne Booth para a compreensão do sentido de comunicação entre autor, obra e leitor, tais como: *A Estética da Recepção: Colocações Gerais* de Hans Robert Jauss e *A interação do texto com o leitor* de Wolfgang Iser, ambos os textos retirados de *A literatura e o leitor: Textos da*

Estética da Recepção, compilação e tradução realizada por Luiz Costa Lima; *The Rhetoric of Fiction 2ª ed.* de Wayne Booth e *Teoria da Literatura* de Vítor Aguiar e Silva.

Já para a compreensão da transferência da culpa e da punição ao ser socialmente mais fraco nas obras escolhidas, tornou-se necessária a teoria do livro *O Bode Expiatório*, de René Girard. Assim como teorias sobre feminismo interseccional para melhor entendimento da opressão sofrida por algumas das personagens, tais como: *A violência contra a mulher como expressão do patriarcado e do machismo* de Izabele Balbinotti, *Feminismo interseccional: fortalecendo o movimento a partir da transnacionalidade* de Lorena de Oliveira e Eduarda Maria Murad e *Diálogos entre Colonialidade e Gênero* de Jéssica Ferrara.

Depois do enquadramento teórico, *Iracema* e *O Crime do Padre Amaro* são analisados e dialogados entre si. Para compreendermos a construção de *Iracema*, o posfácio da obra, escrito por José de Alencar e dedicado ao seu amigo, o Dr. Jaguaribe, esclarece como a pesquisa de Alencar para o livro foi elaborada por meio de revisão bibliográfica, sem qualquer contato com alguma tribo indígena. Além de destacar as opiniões do escritor sobre o indígena, o qual ele inferioriza e classifica como “raça selvagem” (Alencar, 2018, p. 130).

Também utilizamos *Iracema e graciosa Ará: as metáforas e comparações entre personagens e natureza em Iracema* de Cássio Silveira, *Iracema, uma obra-prima do nacionalismo romântico brasileiro*, de Vânia Pinheiro Chaves, e *Dialética da Colonização*, de Alfredo Bosi, para compreendermos como *Iracema* foi colocada desde o começo em uma posição de submissão em relação a Martim. O “mecanismo do bode expiatório” (Girard, 2020), citado no enquadramento teórico acima, trouxe elucidação para a comparação entre o tratamento de *Iracema* e Martim na narrativa, na qual ocorre a proteção do ser “mais sanguinário” (Girard, 2020, p. 10) e a culpabilização do ser “menos sanguinário” (Girard, 2020, p. 10).

Já a tese *Povos indígenas no Brasil: de escravos a tutelados — Uma difícil reconquista da liberdade* de Márcia Gomes O. Suchanek traz esclarecimentos históricos sobre o processo da destruição da cultura indígena através das “aldeias reais” (Suchanek, 2012, p. 242). Torna-se necessário este tipo de estudo para contrapor a visão colonialista que Alencar projeta na obra e esclarecer como o genocídio indígena ocorreu do jeito oposto à submissão e idealização propostas em *Iracema*.

Conectado à tese histórica acima, temos *Mulheres de Papel*, de Luis Filipe Ribeiro, que descreve como Iracema cumpre o papel da indígena que escolhe o colonizador, como se esta fosse atraída pela “superioridade” de Martim. Já estudos como *A dimensão política do pensamento de José de Alencar (1865–1868) — Liberalismo e escravidão nas Cartas de Erasmo*, de Rogério Natal Afonso, serviram o propósito de, através de textos de Alencar, mostrar como o escritor defendia que o indígena fosse embranquecido dentro de uma classe social baixa, para que a sociedade permanecesse “em castas” (Afonso, 2013, p. 146).

A análise de *O Crime do Padre Amaro* conta com estudos como *Iniciação à Eça de Queirós*, de Daiane Cristina Pereira, no qual ela defende que a infância e a educação de Amélia são colocadas na trama como responsáveis pelas escolhas ruins que ela toma em seus relacionamentos. Além disso, estudar o que Eça de Queirós escreveu sobre a “decadência feminina” (1871) em *As Farpas — Uma Campanha Alegre*, além das opiniões do escritor sobre educação feminina no mesmo folhetim, em março de 1872, servem o propósito de compreendermos melhor como estas opiniões públicas e vontade de mudança social de Queirós são possivelmente transferidas para Amélia.

Também sobre a educação feminina, foi relevante estudarmos o que Eça de Queirós disse na Conferência do Casino, em 1871, por meio da dissertação *Eça de Queirós e Maria Amália Vaz de Carvalho: intersecções dialógicas sobre a política educacional feminina em Portugal no século XIX*. Nesta, Prevedello relata como o escritor sugeriu que a educação portuguesa fosse redimensionada para combater a “literatura de sentimento” (Prevedello, 2016, p. 156), para que as mulheres não fossem expostas a isto.

Estudos como *A crítica pós-colonial e o romance de Eça de Queirós*, de Maria Carolina Souza Silveira partilham da mesma opinião de Antero de Quental na Conferência do Casino em 1871, defendendo que no século XIX o progresso econômico e político português permaneceu “estagnado” (Silveira M. C., 2010, p. 20). E, por isso, torna-se importante para compreendermos o contexto extra diegético, histórico e social de *O Crime do Padre Amaro*, relacionar opiniões como as de Antero de Quental e de Silveira com pesquisas econômicas da época, como, *A economia portuguesa no século XIX. Crescimento Económico e Comércio Externo 1851–1913*, de Pedro Lains, na qual temos o relato de que Portugal na década de 1870 teve progresso industrial e econômico.

Para isso, também trabalhamos com o artigo *A Geração de 70: Uma literatura de exílio*, de Álvaro Manuel Machado, no qual ele explica como a Geração de 70 possui escritores como Antero de Quental e Oliveira Martins que discutem o aspecto econômico do país, mas que a maioria dos escritores desta década transferiam o sentimento de decadência cultural para falar do progresso econômico, o que acabava por não sintetizar a realidade do desenvolvimento português.

O estudo de *El Señor Presidente* conta com dissertações como *A importância da figura do ditador em El Señor Presidente: o romance como denúncia social*, de Helga Márcia Arnauth dos Santos, que elucida como o ditador representa os ditadores de outros países latino-americanos, além de falar sobre o modo como ele exerce violência sem estar em contato direto com a população. Além de estudos como *Poder e gênero em Miguel Asturias, Érico Veríssimo e Gioconda Belli*, de Amanda da Silva Oliveira, no qual ela descreve como Asturias permite uma pluralidade de vozes em sua obra, destacando a opressão feminina em meio à ditadura.

Enquanto isso, Amina Maria Figueroa Vergara conecta a formação acadêmica de Miguel Ángel Asturias com o realismo mágico que ele expressa em *El Señor Presidente* *Surrealismo e Realismo Mágico em El Señor Presidente de Miguel Ángel Asturias*. E Eduardo Galeano contextualiza histórica e socialmente o que o ápice do imperialismo estadunidense causou nas sociedades latino-americanas em *Las venas abiertas de América Latina*. A respeito do contexto extra diegético, Dante Liano discorre em *Recepción de la obra de Miguel Ángel Asturias en Guatemala*, como a obra foi recebida na Guatemala logo após a sua publicação.

A análise de *Crónica de una muerte anunciada* conta com o estudo de Rogério Pereira Borges e Guilherme Araújo dos Santos em *Violência e Honra em Crônica de Uma Morte Anunciada: Literatura e Jornalismo na expressão da Colômbia de Gabriel García Márquez*, no qual é detalhado como a inércia da população funciona como ato cúmplice do assassinato de Santiago Nasar.

Já Fatima Sabrina Rosa e Barbara Rosa em *Pós-modernidade e pós-colonialidade na literatura latino-americana: o trágico na Crônica de uma morte anunciada, de Gabriel García Márquez*, relatam como a obra demonstra a repressão que o patriarcado causa tanto em Ángela como em seus irmãos. Neste âmbito, Izabele Balbinotti em *A violência contra a mulher como expressão do patriarcado e do machismo* descreve como

o patriarcado afeta a sociedade, além de discorrer sobre comportamentos machistas e sobre a rigidez nos papéis de gênero.

O diálogo entre *Iracema* e *O Crime do Padre Amaro*, *El Señor Presidente* e *Crónica de una muerte anunciada*, e das quatro obras entre si, utilizou da interação entre as dissertações e livros usados para analisar cada obra individualmente. Além de utilizarmos bases teóricas já citadas, como as teorias comparatistas no âmbito ibérico e ibero-americano.

Capítulo 1: Enquadramento teórico e aplicação destas teorias por um viés comparatista

1. A interpretação das obras à luz das teorias comparatistas aplicadas aos estudos ibéricos e ibero-americanos

A comparação entre duas ou mais literaturas diferentes, tal como a análise das diferenças e das conexões entre as diegeses e os contextos extra diegéticos, relaciona conhecimento e expande a capacidade de análise e de percepção das obras. A “perspectiva comparatista” (Buescu, 2012, p. 23) é defendida por Helena Carvalhão Buescu por poder “alcançar a extensão e a compreensão da memória cultural que se cristaliza no património literário, considerado como arquivo de diferenças capazes de falar àquilo que hoje somos” (Buescu, 2012, p. 23).

O comparativismo também torna o entendimento da literatura mais completo por não analisar apenas o particular ou apenas o todo. Neste aspecto, Buescu também defende o que “Ulrich chama “the mélange principle”, isto é, a consciência das multiformes interpretações entre culturas cosmopolitas e tradições, e que o leva a afirmar: “cosmopolitanism without provincialism is empty, provincialism without cosmopolitanism is blind” (Beck 2006,7)” (Buescu, 2012, p. 23)

As quatro obras escolhidas nesta dissertação têm como tema em comum o sofrimento de personagens mulheres, o qual é descrito por escritores homens. O objetivo da comparação dessas personagens, de seus sofrimentos, diegeses e contextos extra diegéticos é de refletir como a caracterização de personagens femininas é influenciada por mudanças sociais e históricas no Brasil, em Portugal, na Guatemala e na Colômbia, países que compartilham uma identidade literária ibérica e ibero-americana geral.

Ao compararmos os contextos históricos e sociais das obras entre si e com as suas diegeses, percebemos como a dominância masculina na literatura, tanto na produção (autores), quanto na recepção (leitores), sofreu mudanças entre os séculos XIX e XX que podem ser percebidas no modo como as personagens femininas são colocadas nos livros *Iracema*, *O Crime do Padre Amaro*, *El Señor Presidente* e *Crónica de una muerte anunciada*.

Segundo Tânia Franco Carvalhal, a partir do momento no qual o comparatismo literário não se limita em comparar literaturas e elementos literários parecidos, torna-se necessário “articular a investigação comparativista com o social, o político, o cultural, em

suma, com a História num sentido abrangente” (Carvalho, 2006, p. 86), para possibilitar “interpretar questões mais gerais das quais as obras ou procedimentos literários são manifestações concretas” (Carvalho, 2006, p. 86). Ou seja, para a literatura comparada alcançar maior diversidade, sem se conter com a comparação de obras parecidas ou do mesmo gênero, a análise de aspectos extra diegéticos mostra-se essencial.

A linha de pensamento comparatista da dissertação segue a definição de Tânia Franco Carvalho em *Literatura Comparada*:

Em síntese, o comparativismo deixa de ser visto apenas como o confronto entre obras ou autores [...] A literatura comparada ambiciona um alcance ainda maior, que é o de contribuir para a elucidação de questões literárias que exijam perspectivas amplas. Assim, a investigação de um mesmo problema em diferentes contextos literários permite que se ampliem os horizontes do conhecimento estético ao mesmo tempo que, pela análise contrastiva, favorece a visão crítica das literaturas nacionais. (Carvalho, 2006, p. 86)

No caso, a questão literária a ser elucidada na dissertação, que exige uma perspectiva mais ampla, é a da evolução do tratamento das personagens femininas, a qual torna necessária a investigação de elementos políticos, sociais, históricos e culturais que influenciaram os autores José de Alencar, Eça de Queirós, Miguel Ángel Asturias e Gabriel García Márquez, os quais, conseqüentemente, aplicaram suas experiências e mentalidades na construção de suas diegeses e personagens. O modo como os escritores conduzem e descrevem as personagens nas obras, além das conseqüências que estas recebem, também desperta diferentes interpretações nos leitores das obras, tanto na recepção sincrônica quanto na recepção diacrônica do livro.

O estudo do contexto nacional e internacional que antecederam a produção das obras é tão necessário quanto o contexto da recepção destas, e considera o sistema de comunicação literário definido pela *Estética da Recepção*, o qual posiciona o autor como produtor da obra e o leitor como contínuo interpretador e coautor da mesma.

A intenção do autor não pode ser determinada, apenas conjecturada, assim como não pode ser atribuída completamente ao contexto histórico, ou à multiplicidade de interpretações que seguiram à publicação da obra. No entanto, posicionamentos políticos e artísticos do autor, assim como o contexto histórico e social deste, podem ser percebidos na obra. Isso é possível, pois do mesmo modo que o leitor interpreta o texto mediante seu

repertório subjetivo e histórico-cultural, o autor, no momento da produção, escreve mediante o que interpreta deste contexto extra diegético, o qual pode ser composto tanto por acontecimentos históricos, biográficos, quanto por cânones lidos por este. Mas obviamente não é possível determinar exatamente o que do contexto extra diegético do autor influenciou o texto, sendo apenas possível observar neste, mediante pesquisa, inclinações fortes do autor devido ao seu meio.

Para executarmos análises críticas através do modo comparatista, torna-se necessário dissecar tudo que está relacionado a cada obra, distinguindo e relacionando fatores por vezes opostos. Segundo Claudio Guillén, é essencial “la distinción entre lo individual (la obra singular, el escritor inconfundible [...]) y el sistema (el conjunto, el género, la configuración histórica, el movimiento generacional [...])” (Guillén, 1985, p. 17). Ou seja, a separação e relação entre o contexto diegético e extra diegético, a qual será aplicada na dissertação ao separarmos a análise da narrativa e do narrador, e como este narrador serve a narrativa, da análise dos fatores históricos e biográficos do autor, e de como estes fatores poderiam ter influenciado este, e conseqüentemente, a diegese.

Por exemplo, ao aplicarmos esta separação no estudo de *Iracema*, observamos que “lo individual” (Guillén, 1985, p. 17) se encontra na descrição dramática, romântica e idealizada da natureza, do amor, de Iracema e da submissão do indígena ao colonizador, por parte de um narrador heterodiegético e no início da colonização do Brasil, no século XVI. Já o “escritor” (Guillén, 1985, p. 17), José de Alencar fazia parte da elite política conservadora no Brasil e estudava a vida indígena por meio de livros europeus, como vamos ver no posfácio de *Iracema* (Alencar, 2018, p. 131) no capítulo a seguir.

Por outro lado, “el sistema” (Guillén, 1985, p. 17) é representado pelo gênero do romance indianista na metade do século XIX, antes da Proclamação da República do Brasil. Mas também pelos leitores da obra, constituídos pela parte da população brasileira alfabetizada na época, da qual a burguesia e a elite faziam parte, assim como, os leitores internacionais, os acadêmicos e os escritores românticos, além da burguesia europeia.

O mesmo pode ser aplicado ao estudarmos *O Crime do Padre Amaro*, no qual “lo individual” (Guillén, 1985, p. 17) é composto por uma escrita realista, detalhista e caricaturada de personagens-tipo, que critica a mulher e o clero, por meio de um narrador heterodiegético. O autor, Eça de Queirós, faz parte da “Geração de 70” e do começo do realismo em Portugal. Já “el sistema” (Guillén, 1985, p. 17) é representado pelo gênero do realismo português em 1875, cujos leitores eram, em sua maioria, parte da burguesia

e da elite europeia, mas também de outros países de língua portuguesa e/ou que tinham interesse no desenvolvimento do realismo na literatura.

Já em *El Señor Presidente*, “lo individual” (Guillén, 1985, p. 17) é constituído por uma narrativa realista e dramática a respeito da violação de direitos humanos durante uma ditadura, criticando o abuso de poder do ditador por meio de um narrador heterodiegético. Enquanto o autor, Miguel Ángel Asturias, fazia parte de um grupo de acadêmicos latinos em exílio na França, país no qual ele aprendeu a valorizar mais a sua cultura guatemalteca e criticar as ditaduras latino-americanas.

Assim, “el sistema” (Guillén, 1985, p. 17) de *El Señor Presidente* é caracterizado pelo subgênero romance de ditador e pela ditadura de Estrada Cabrera na Guatemala (de 1898 a 1920), na qual o enredo da obra é inspirado. Os leitores da obra em 1946 eram majoritariamente internacionais, e a recepção do livro na Guatemala foi pequena, devido ao fato da obra ter sido composta em sua maior parte na França, o que gerou certa rejeição dos guatemaltecos.

Por fim, ao aplicar-se os mesmos conceitos em *Crónica de una muerte anunciada*, tem-se que: “lo individual” (Guillén, 1985, p. 17) é composto por uma narrativa jornalística e literária, que denuncia os efeitos do sistema patriarcal na vida das mulheres e no resto da sociedade, por meio de um narrador homodiegético. Já o autor, Gabriel García Márquez, era jornalista e romancista, e construiu uma crônica com características jornalísticas e literárias, incluindo, como em todas as suas obras, um viés politizado e de crítica social.

Por seu lado, “el sistema” (Guillén, 1985, p. 17), nesta obra, se constitui pelo gênero da crônica, a qual recebe mais literariedade do que uma crônica jornalística convencional. *Crónica de una muerte anunciada* foi inspirada em uma história real que se passou na cidade natal do autor, em Sucre, Colômbia, na metade do século XX. Os primeiros receptores desta obra eram inúmeros e diversificados, pois Gabriel García Márquez e suas obras já possuíam notoriedade na época de sua publicação, mas também devido ao efeito da globalização na segunda metade do século XX.

Percebe-se aqui que os receptores/leitores aumentam e se diversificam mais pela globalização, e, considerando o sistema semiótico e de comunicação em que se insere a literatura, pode-se constatar que a produção das obras, pelos seus autores, também era influenciada pelos leitores da época, pois quem escreve, escreve para alguém.

Obviamente, é impossível definir quais eram os leitores de cada obra, podendo apenas conjecturar a partir da informação histórica que possuímos.

Guillén também considera necessária “la distancia que media entre una inclinación artística [...] y una preocupación social [...]” (Guillén, 1985, p. 17), o que se pode aplicar na dissertação através da distinção entre a idealização da natureza e do indígena submisso, em *Iracema*, da construção de um gênero romântico brasileiro que refletisse a sua forma colonialista de pensar. Já em *O Crime do Padre Amaro*, separa-se a concretização dos ideais do realismo português e a qualidade de sua escrita, de sua didática a respeito da decadência feminina e do clero. Em *El Señor Presidente* distinguimos o realismo mágico e o romance de ditador, da denúncia da ditadura guatemalteca. Enquanto em *Crónica de una muerte anunciada* separam-se os estilos da crônica jornalística e do romance, da denúncia do patriarcado.

Ao considerar que “el comparatista es quien se niega a consagrarse exclusivamente tanto a uno de los extremos de la polaridade que concierne — lo local — como a la inclinación opuesta — lo universal” (Guillén, 1985, p. 18), torna-se essencial o reconhecimento da existência de uma multiplicidade de fatores que influenciam os escritores.

Guillén explica que o fator agente que permite a análise comparatista é “la conciencia de unas tensiones entre lo local y lo universal; o si prefiere, entre lo particular y lo general” (Guillén, 1985, p. 16), e este princípio básico da Literatura Comparada deve ser aplicado à análise de todos os aspectos dos livros escolhidos e de seus autores e personagens. Isso pode ser feito através da percepção de que os autores foram influenciados pelo local, língua e cultura de onde nasceram, mas também pelo contexto exterior às suas culturas locais, tais como o cenário mundial do seu tempo, além dos leitores de suas obras e suas interpretações.

Por isso, enfatiza-se que os quatro livros são originários de países diferentes e de culturas diferentes e, portanto, há de se analisar cada narrativa a partir do contexto histórico específico de cada lugar, mas também realizar tais estudos por uma perspectiva exterior a este contexto. Esta visão, que vai além do contexto cultural de cada autor, considera a influência ocidental de todos eles, a qual possui uma vertente cristã, além de considerar como tais autores foram inspirados por culturas exteriores às de seus países de origem.

A partir do entendimento de que cada livro possui um contexto extra diegético histórico diferente, também pode-se perceber que cada autor tem motivações sociais diferentes, as quais refletem na conotação pessoal do autor com a narrativa. Como as diferentes correntes literárias e fases políticas em que cada autor se encontra, além do período em que cada livro foi escrito, pois, além das motivações sociais históricas, a mentalidade social se impõe no autor e na funcionalidade com a qual este escreve a narrativa. Assim como constatamos na afirmação de Octávio Paz, o qual diz que “El arte es irreductible a la tierra, al pueblo y al momento que lo producen; no obstante, es inseparable de ellos [...] La obra es una forma que se desprende del suelo y no ocupa lugar en el espacio: es una imagen” (Guillén, 1985, p. 16).

Helena Carvalhão Buescu afirma em *Grande Angular — Comparatismo e Práticas de Comparação*, que “não é possível ler senão comparativamente (ou seja, relacionalmente)” (Buescu, 2001, p. 14). Ou seja, para uma literatura poder ser compreendida de fato, esta depende de diferentes ângulos de comparação com outra literatura, e conseqüentemente, a conexão e a separação de aspectos-chave delas. Portanto, a Literatura Comparada aproxima aspectos-chave que antes seriam considerados distantes demais, tais como, literaturas de diferentes nacionalidades, línguas e culturas.

Para a compreensão de cada obra é necessário entender não somente o contexto extra diegético de produção e de recepção que a moldou, mas também o processo que Helena Carvalhão Buescu definiu como “sedimentação” (Buescu, 2012, p. 12), no qual, “o nosso convívio com o passado, que herdamos e construímos como tradição[...] apenas se torna possível quando acedemos a uma representação desse passado como algo que não apenas transcorreu, mas de alguma forma não é nunca totalmente ultrapassado, nem pode alguma vez vir a sê-lo” (Buescu, 2012, p. 12).

Podemos ver como não é possível ultrapassar este passado “sedimentado” através da escrita de José de Alencar, o qual tenta construir uma literatura nacional brasileira, mas acaba por se apoiar no cânone literário português e europeu que fez parte de sua construção acadêmica e cultural no Brasil do século XIX, além de reproduzir uma visão colonialista do país.

Ao escrever sobre o contexto histórico do início da colonização portuguesa no Brasil, o autor ressaltou a visão do colonizador de dominação e conquista sobre o indígena. Além disso, ao criar sua personagem principal, Iracema, Alencar fundiu

características de uma mulher burguesa do romantismo europeu (passiva, ingênua e idealizada) com características selvagens exageradas que constituíam o estereótipo do indígena do autor, resultando em uma personagem formada por dois extremos opostos.

Já em *O Crime do Padre Amaro*, a Igreja é relacionada com a decadência do povo português, além da corrupção e deturpação humana. Assim como, ao analisarmos *El Señor Presidente* e *Crónica de una muerte anunciada* podemos perceber que a conexão feita entre a Igreja e os povos colonizados é em tom de crítica, ao denunciarem o patriarcado e as opressões que derivaram do modo que os colonizadores estabeleceram a religião cristã nas colônias.

No excerto abaixo, pode-se perceber que Guillén considera necessário o conhecimento do “outro”, de outra língua, de outra cultura, de outras formas de escrita, devido ao poder de agregar e transformar o modo de pensar e de escrever de cada escritor:

Es erróneo tener presente, como modelo o imagen del gran escritor, a quien encaja perfectamente en el homogéneo entorno cultural que le rodea, ciñéndose a una sola lengua, un sistema literario unico [...] Quizá pueda ello decirse del más grande de los poetas modernos — Shakespeare — en lo que toca a la versificación, pero no a su deuda con un Plutarco o un Montaigne. (Guillén, 1985, p. 22)

Ao que Isabel Araújo Branco complementa, ao dizer que:

O outro — neste caso, o estrangeiro — é sempre revelador, mais do que não seja da tendência para um fechamento da cultura de partida, de defesa em relação ao desconhecido ou mal conhecido. Pode ainda, em alternativa, funcionar como elemento motor, de incentivo à descoberta e à transformação. (Branco, 2008, p. 3)

Ou seja, a forma como o “estrangeiro” (Branco, 2008, p. 3) agrega em nossas vidas se amplifica quando falamos de Literatura Comparada, a qual depende de uma pluralidade de fontes e de visões diferentes do objeto de estudo, além de intertextualidades coerentes.

No caso dos livros *Iracema*, *O Crime do Padre Amaro*, *El Señor Presidente* e *Crónica de una muerte anunciada*, a base principal que permite a intertextualidade e comparação entre eles é a ideia da conexão dos países da Península Ibérica e da América

Ibérica. As línguas portuguesa e espanhola tiveram formação semelhante, derivando do Latim e compartilhando como substratos linguísticos o árabe e o visigodo.

As identidades ibéricas e ibero-americanas têm suas controvérsias, mas para o propósito desta dissertação, será considerada a inclusão do Brasil e de Portugal dentro desta. Como se pode observar na “identidade hispânica defendida por *Cuadernos Hispanoamericanos*” (Martins, 2012, p. 138), a qual “era baseada principalmente na fé católica e na língua espanhola. Embora o Brasil não tenha como língua espanhol, era também considerado membro da identidade hispânica. Por hispânico, *Cuadernos Hispanoamericanos* entendia a Península Ibérica e, por consequência, o Brasil, por causa de seu passado colonial português” (Martins, 2012, p. 138). O que Maria Antonia Dias Martins completa ao dizer que “Na maior parte dos artigos que tratavam do Brasil, publicados pela revista, a opinião seguia a linha adotada por Jesús Silva Herzog: o Brasil era um país ibero-americano que enfrentava as mesmas dificuldades e desafios.” (Martins, 2012, p. 137)

A comparação das posições das personagens Iracema, Amélia, Fedina, Camila e Ángela nas diegeses atua como a parte “universal” (Guillén, 1985, p. 16) da análise, que depende em parte da classificação destas personagens femininas dentro da identidade ibérica e/ou ibero-americana e o pertencimento delas ao século XIX ou XX. Já a comparação “local” (Guillén, 1985, p. 16) se faz através do reconhecimento das especificidades de cada país em cada época, aliados a estudos biográficos dos escritores.

Estas quatro personagens femininas são pertinentes para a compreensão das mudanças literárias na Península Ibérica e na América Ibérica, destes dois séculos, pois foram construídas para se diferenciarem e serem originais, mas refletem características culturais únicas do Brasil, de Portugal, da Colômbia e da Guatemala em seus respectivos tempos. Através destas personagens, podemos perceber como a evolução literária no tratamento da personagem feminina não representa apenas a evolução de um país, já que estando os quatro países conectados por suas identidades ibéricas e ibero-americanas, estas derivam culturalmente da Hispânia e de valores ocidentais cristãos, além de cânones literários que marcaram cada uma delas. Sendo possível a análise de Iracema, Amélia, Fedina, Camila e Ángela como a evolução literária derivada de um grande organismo em constante transformação.

A questão da evolução do tratamento das personagens femininas nas literaturas ibéricas e ibero-americanas faz parte de uma problemática maior: a posição da mulher na literatura. Segundo Helena Carvalhão Buescu:

Não que a “comparação em literatura” se esgote no âmbito desta literatura comparada. Bem pelo contrário. Mas veremos que esta disciplina permite uma apreensão sistemática de alguns dos problemas que, de forma generalizada, se colocam a qualquer pesquisa e reflexão dentro dos estudos literários. (Buescu, 2001, p. 17)

Assim, a comparação das obras, nesta dissertação, corresponde com o propósito da literatura comparada: poder navegar o mesmo assunto em nacionalidades, autores e temáticas diferentes, de modo a relacionar e diferenciar as obras escolhidas a partir de um tema em comum.

1.2) A relação entre autor, obra e leitor em cada um dos livros e a comparação entre eles — baseado nas teorias de Wayne Booth e da Estética da Recepção

O contexto histórico e o social influenciam o modo como a opressão social e o sofrimento das personagens femininas são retratados. Isto se deve ao fato do autor empírico, como sujeito social, absorver valores da cultura nacional e internacional do seu tempo e transmiti-los para as suas obras.

Estes fatores extra diegéticos não afetam apenas o momento de produção, mas também de recepção do livro, já que o leitor também é sujeito social, e, segundo a *Estética da Recepção*, este ressignifica o que lê consoante o tempo e a cultura em que se insere e o conhecimento que possui.

De acordo com Hans Robert Jauss, em *A Estética da Recepção: Colocações Gerais*, traduzido por Luis Costa Lima em *A literatura e o leitor: Textos da Estética da Recepção*, este modo de analisar a comunicação literária tornou-se necessário pois: “Urgia renovar os estudos literários [...] através de uma teoria da história que desse conta do processo dinâmico de produção e recepção e da relação dinâmica entre autor, obra e público, utilizando-se para isso da hermenêutica da pergunta e resposta.” (Jauss, traduzido por Lima, 1979, p. 48)

Segundo a *Estética da Recepção*, o contexto da produção e da recepção são relevantes para determinar a condição de entrada do leitor no texto. Esta teoria não exclui o social, mas também não utiliza os fatores extra diegéticos para explicar tudo na obra. No texto a seguir, pode-se perceber como Hans Robert Jauss utiliza a comunicação literária para abordar a questão da autoria de um modo mais leve e assertivo do que em teorias antecessoras que discutiram o papel do autor na obra.

Percebe-se que o autor é valorizado pela Estética da Recepção como uma parte do processo comunicativo da escrita, apesar do foco desta ser o receptor. O autor, segundo esta visão literária, pode ser encontrado nos valores estéticos, culturais e éticos do texto, os quais o leitor tem de aceitar para entrar em comunicação com a obra:

Para a análise da experiência do leitor ou da sociedade de leitores de um tempo histórico determinado, necessita-se diferenciar, colocar e estabelecer a comunicação entre os dois lados da relação texto e leitor. Ou seja, entre o efeito, como o momento condicionado pelo texto, e a recepção, como o momento condicionado pelo destinatário, para a concretização do sentido como duplo horizonte — o interno ao literário, implicado pela obra, e o mundivivencial, trazido pelo leitor de uma determinada sociedade. (Jauss, traduzido por Lima, 1979, pp. 49–50)

O leitor torna-se uma parte mais importante para o sentido da obra e pode ressignificar esta, constantemente. Por isso, Jauss considera relevante tanto o leitor que faz parte do mesmo tempo histórico do autor e do texto, e para o qual o autor escreve. Assim como o leitor que, de modo anacrônico, mantêm o autor vivo na obra ao dar novos significados para o texto com o passar do tempo. Os dois tipos de leitores mencionados são influenciados pelo contexto social do qual fazem parte, e dele dependem, por ser através dos seus valores culturais e pessoais e do seu conhecimento que a compreensão do texto é alcançada.

A produção e a recepção de um texto são determinadas por quem o produz e por quem o lê. Porém, a interpretação de uma obra não está sujeita completamente à subjetividade de cada leitor, pois, em um texto literário, existem características, tais como “estilo, tom e técnica” (Booth, 1983, pp. 73–74), que permitem a rejeição de algumas interpretações do texto. Estes limites, segundo Wayne C. Booth, são colocados pelo “autor implícito” (Booth, 1983, p. 70), o qual se dirige ao “leitor implícito” (Wolfgang Iser, traduzido por Lima, 1979, p. 83), sendo ambas versões projetadas pelo autor na obra.

O autor implícito é uma projeção generalizada do autor empírico na obra, enquanto o leitor implícito é o leitor ideal, o qual entenderia completamente a visão do autor, e do qual o leitor empírico tem de se aproximar para compreender a obra.

O termo “autor implícito” (Booth, 1983, p. 70) foi criado por Wayne C. Booth em 1961 — seis anos antes das primeiras teses de Jauss sobre a *Estética da Recepção* — em defesa da permanência do autor na obra e em oposição aos críticos literários do século XX que procuravam eliminar a figura da autoria e a relevância do contexto extra diegético para a obra. Esta teoria influenciou, posteriormente, Wolfgang Iser a criar o “leitor implícito” (Wolfgang Iser, traduzido por Lima, 1979, p. 83) no âmbito da *Estética da Recepção*.

Booth explica como o autor implícito está presente na obra, como, por exemplo, nos aspectos morais e emocionais, mas também no modo particular de escrita:

Our sense of the implied author includes not only the extractable meanings but also the moral and emotional content of each bit of action and suffering of all of the characters. It includes, in short, the intuitive apprehension of a completed artistic whole; the chief value to which this implied author is committed, regardless of what party his creator belongs to in real life, is that which is expressed by the total form. Three other terms are sometimes used to name the core of norms and choices which I am calling the implied author: “Style”[...], “Tone” [...], “technique”. (Booth, 1983, pp. 73–74)

De acordo com Wayne C. Booth, uma das formas de se constatar a presença da individualidade do autor é através do autor implícito, o qual possui características únicas. Ou seja, o autor cria outra versão de si, a qual reside no narrador, nas personagens, no tema, no sistema de valores de uma obra, entre outros aspectos. E este “second self” (Booth, 1983, p. 71) do autor, presente em toda a obra, representa o autor que vai ser percebido pelo leitor.

Em seu livro, *The Rhetoric of Fiction*, Booth também defende que idealizar um autor sem individualidade seria subestimar a relevância desta para com a obra, pois:

As he writes, he creates not simply an ideal, impersonal “man in general” but an implied version of “himself” that is different from the implied authors we meet in other men’s works. To some novelists it has seemed, indeed, that they were discovering or creating themselves as they wrote. (Booth, *The Rhetoric of Fiction* 2^oed., 1983, pp. 70–71)

A relevância tanto do autor quanto das suas origens, no processo literário, se mostra mais aceita na Estética da Recepção, com Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, e depois desta, como podemos observar nas críticas literárias de Umberto Eco, Antoine Compagnon, Vitor Aguiar e Silva e muitos outros. Vitor Aguiar e Silva, por exemplo, defende em *Teoria da Literatura* que:

As operações semióticas que constituem a enunciação literária e que possibilitam a produção do texto literário não são realizadas por um abstrato operador cibernético atuante no âmbito de uma acronicidade pura, mas por um indivíduo histórica e socialmente modelado e condicionado que opera sobre códigos produzidos histórica e socialmente e que comunica com outros indivíduos também histórica e socialmente modelados e condicionados” (Silva V. A., 2004, p. 222)

O teórico parte do princípio de que, sendo o texto narrativo produzido por um ser humano, seria impossível que este autor não inserisse sua visão sobre os assuntos de seu livro, através do narrador, da personagem e da diegese. Percebe-se que a comunicação entre autor, obra e leitor, com a sociedade e o tempo histórico, voltam a ter relevância na pauta da crítica literária, no final do século XX, e começo do século XXI.

A visão particular do autor projetada na obra recebe uma variedade de nomes, tais como, “segundo eu” (Booth, 1983, pp. 74), “autor implícito” (Booth, 1983, pp. 70), leitor implícito” (Wolfgang Iser, traduzido por Lima, 1979, pp. 83), “style, tone and technique” (Booth, 1983, pp.74) e “individualidade” (Wolfgang Iser, traduzido por Lima, 1979, pp. 83), sendo atribuídas a um indivíduo real. Segundo Booth, “The implied author chooses, consciously or unconsciously, what we read; we infer him as an ideal, literary, created version of the real man; he is the sum of his own choices” (Booth, 1983, pp. 74–75).

Do autor empírico é possível ler relatos históricos e biográficos, cartas e folhetins, os quais descrevem fatos de sua vida que são incontestáveis. O que se torna contestável são as tendências e as opiniões deste autor sobre a sua obra e as suas personagens, as quais não são certezas, pois apesar de estas serem fatos comprováveis, sua obra possui liberdade artística e não é obrigada a se prender à realidade.

No entanto, é possível indagar e teorizar a respeito da influência das opiniões de um autor sobre a sua própria obra, assim como a crítica literária tem teorizado conceitos desde o seu início. Isso acontece, pois a literatura não é uma ciência, sendo o próprio

conceito do que é a literatura mutável e definido de modos diferentes dependendo do período histórico e da corrente literária em voga.

Vale ressaltar, que o contexto social e histórico de cada obra não serve apenas para termos uma ideia mais abrangente do autor, mas também do tipo de leitor a que este se dirigia quando escreveu seu texto. A Estética da Recepção é, obviamente, focada em atribuir mais poder ao leitor, mas esta também equilibra as relações entre autor e leitor de um jeito que não havia sido feito por parte de extremos literários. Exemplos destes extremismos são: o Formalismo Russo, o qual tentou apagar o criador da obra, como se esta tivesse sido concebida imaculadamente, e o Marxismo Literário, que conferiu a todo texto uma explicação completamente social e de classe.

Assim, nesta dissertação, apreciam-se as possibilidades interpretativas dadas pelo contexto extra diegético do autor — social, histórico e biográfico — como uma complementação às interpretações textuais. Sem defender, no entanto, a onipresença da intencionalidade do autor, a qual é relativa e impossível de se afirmar.

Deste modo, trataremos primeiramente de elementos intratextuais: as personagens Iracema, Amélia, Camila, Fedina e Ángela, assim como o contexto diegético e o narrador de cada obra. E, em seguida, investigaremos elementos extratextuais, tais como a vida dos autores e o contexto extra diegético de cada livro. Para que, por fim, possamos comparar tanto os elementos intratextuais, quanto os elementos extratextuais, das quatro obras, possibilitando uma compreensão mais abrangente da mudança no posicionamento da personagem mulher nas narrativas ibéricas e ibero-americanas.

A análise de *Iracema*, *O Crime do Padre Amaro*, *El Señor Presidente* e *Crónica de una muerte anunciada*, visa responder as seguintes questões: quais as posições nas quais as personagens femininas se encontram em cada narrativa, como os autores as colocaram ali, por quais motivos e sob quais influências culturais e sociais. Por isso, alguns fatos da vida dos autores, tais como opiniões publicadas sobre a posição da mulher na sociedade e posicionamentos políticos a respeito da mulher, podem ser indicadores importantes para compreendermos a obra na totalidade.

Ao comparar as quatro obras entre si, é preciso pontuar mais do que a diferença entre a publicação destas para compreender como cada realidade social influenciou o modo do autor posicionar a mulher na narrativa. É necessário buscar o significado da obra no autor implícito, e para isso deve ocorrer uma tentativa de aproximação, como leitores

empíricos, do leitor implícito — o leitor idealizado pelo autor empírico. A partir deste processo, constata-se que o autor implícito é contido pelo texto, e para ser possível colocar a obra em um contexto temporal e social, precisa-se buscar o autor empírico.

O livro *Iracema*, por exemplo, foi publicado em 1865, e seu autor, José de Alencar, foi um membro conservador da elite política brasileira. Estes dois fatos se conectam pelo posfácio de *Iracema*, no qual o escritor relata sua opinião sobre o indígena, chamando este de “selvagem” (Alencar, 2018, p. 133) e “primitivo” (Alencar, 2018, p. 133). Esta conexão entre o autor empírico e o autor implícito mostra como a opinião de Alencar sobre o indígena influenciou a construção da personagem Iracema como alguém que é bárbara demais para ter qualquer fidelidade à sua aldeia ou para ter alguma noção de limites sociais sobre o próprio corpo. A indígena foi colocada na posição do “bom selvagem” (Silveira C., 2009, p. 28) e não apenas se rendeu ao colonizador, mas desejou a submissão. Os dois principais significados de sua morte, no final do livro, foram: a morte do Brasil indígena — o qual foi embranquecido, assim como seu filho Moacir — e o castigo de uma mulher que não foi recatada sexualmente.

Outro exemplo de como podemos interpretar o autor implícito através do autor empírico pode ser visto na frase do posfácio de *Iracema*, quando José de Alencar relata sobre “produções que se publicavam sobre o tema indígena” (Alencar, 2018, p. 130), que, segundo ele, “faltava-lhes certa rudez ingênua” (Alencar, 2018, p. 130), complementando que considera necessário que “a língua civilizada se molde quando possa à singeleza primitiva da língua bárbara” (Alencar, 2018, p. 130). Esta opinião de Alencar se manifesta concretamente na obra, já que ele simplifica a linguagem para que ela não seja complexa demais para um indígena. A declaração e a atitude de José de Alencar em relação à própria obra demonstram a xenofobia do escritor, o qual estereotipa o indígena e assume que este possui uma inteligência inferior.

A xenofobia de Alencar se sobrepõe ao seu machismo na trama, já que a indígena é, segundo o autor, pertencente a uma raça inferior. Iracema é “bode expiatório” da trama, não apenas por fazer parte do que José de Alencar considerava uma raça inferior. A personagem representa a natureza e o que o escritor considerava ser o sexo frágil, sendo, portanto, dominada pelo ser mais forte, o homem colonizador. Ela tem sua posse transferida de seu pai, o pajé, para seu amante, Martim, e permanece sendo punida por sua sexualidade. Dentro de sua tribo, Iracema teria sido morta por não ser mais virgem, e

o mesmo acontece pelas mãos de Martim, que a abandona grávida e sozinha, e indiretamente a mata.

Pode-se perceber aqui como a opinião do autor sobre a mulher modifica o autor implícito e o papel que a personagem mulher tem na narrativa. Toma-se *Crónica de una muerte anunciada* como exemplo, a obra foi publicada em 1981 e seu autor, Gabriel García Márquez, foi um jornalista e romancista que buscava criticar a sociedade na maioria de suas obras. Pode-se afirmar que *Crónica de una muerte anunciada* foi uma destas obras de denúncia social ao conectarmos o conteúdo desta com uma das várias declarações do autor. Em uma entrevista publicada no livro *Retrato de Gabriel García Márquez*, em 1989, o escritor afirmou que “El machismo es lo que más detesto en este mundo. Toda mi obra es una condena larga y constante de esa actitud, porque el machismo es la peor desgracia que tenemos en América Latina y particularmente en el Caribe” (Cebrián, 1989).

Já *O Crime do Padre Amaro*, publicado em 1875, por Eça de Queirós, expressa as opiniões do autor a respeito da mulher, da Igreja e da sociedade portuguesa. Estas podem ser encontradas nas suas publicações em *As Farpas*, nas quais ele discorria sobre a “decadência feminina” (Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, 1871, p. 35), a corrupção do clero e a estagnação de Portugal em relação ao mundo. *As Farpas* ajudam a aproximar o autor empírico do autor implícito em *O Crime do Padre Amaro*, pois Amélia é o estereótipo da mulher que Queirós critica: a mulher burguesa ociosa que se deixa ser corrompida e não consegue escolher o melhor para si mesma. Enquanto Amaro é o estereótipo da corrupção do clero: o clérigo que não é casto. No entanto, as duas personagens têm destinos diferentes, já que, por ser um escritor realista, Eça de Queirós retrata o que ele pensava ser provável que acontecesse, ou seja, a mulher seduzida tem um destino trágico e o padre corrupto sai ileso.

Vale ressaltar que, apesar do escritor ter publicações que, aos olhos de leitores do século XXI, são machistas, não podemos dizer que ele o foi em sua obra. Amélia é o “bode expiatório” da narrativa, mas isso não reflete necessariamente a opinião do autor, e sim o que ele pensava da sociedade. Ao mesmo tempo, não é possível dizer que ele denuncia esta sociedade patriarcal, demonstrando descontentamento, através do autor implícito, à injustiça de Amaro não ter sido punido com Amélia.

Já Miguel Ángel Asturias não faz muitas declarações a respeito da sua obra, *El Señor Presidente*, publicada em 1946, ou a respeito do patriarcado e da posição social

feminina. No entanto, a conexão do escritor com o autor implícito — a narrativa, o narrador, as personagens, o tom, estilo e técnica da obra — pode ser conduzida através do realismo mágico. Asturias foi precursor deste movimento literário, o qual, ao ser aplicado a *El Señor Presidente*, fez com que as suas personagens mulheres transmitissem coragem e resiliência em meio à opressão ditatorial.

Assim, o foco principal de Miguel Ángel Asturias sempre foi a crítica às ditaduras e aos ditadores latino-americanos, mas percebe-se uma preocupação nas suas obras, e em particular em *El Señor Presidente*, de mostrar como grupos socialmente minoritários sofrem mais do que grupos não minoritários com a ditadura. O escritor se conecta ao autor implícito da obra por meio da indignação ao sofrimento das personagens mulheres, que sofrem consequências maiores do que seus parceiros.

Ao comparar *Iracema* e *O Crime do Padre Amaro* com *El Señor Presidente* e *Crónica de una muerte anunciada*, poderíamos interpretar, nos quatro livros, que as personagens mulheres foram castigadas para demonstrar um caminho que não deveria ser seguido — um caminho de pró-atividade social e sexual. No entanto, esta é a realidade de *Iracema* e de *O Crime do Padre Amaro*, enquanto *El Señor Presidente* e *Crónica de una muerte anunciada* colocam a mulher como símbolo de coragem e seu destino como efeito colateral da opressão patriarcal. Portanto, percebe-se como é relevante a conexão entre o autor implícito e o autor empírico, entre texto e contexto, para construirmos o significado de uma obra a partir da nossa perspectiva como leitores empíricos no século XXI.

A formação cultural e social de José de Alencar, Eça de Queirós, Miguel Ángel Asturias e Gabriel García Márquez é de extrema relevância na análise de suas obras, quando se parte do princípio de Helena Carvalhão Buescu, de que a memória individual ou coletiva não permanece estagnada no passado, sendo reciclada no ato da escrita.

No entanto, é preciso ressaltar apesar da realidade influenciar a literatura, existe um limite sobre o que podemos afirmar de fato que foi inspirado em opiniões do autor ou na mentalidade social da época. Um exemplo disso é *Crónica de una muerte anunciada* já que nesta obra Gabriel García Márquez admite ter se inspirado, não somente na realidade da Colômbia abstratamente, mas em eventos reais, os quais ele ficcionalizou, fazendo com que a parte jornalística da crônica existisse em função da literariedade na obra:

Um ano depois acontece a morte de um grande amigo, Cayetano Gentile. A partir disso, decide viajar a Sucre para escrever uma reportagem sobre seu assassinato, desempenhando a função de jornalista, mas sua mãe o proíbe. Já que a história era do filho de uma amiga/vizinha, Luísa Santiaga lhe pede que só escrevesse ou publicasse algo sobre o assassinato após a morte da mãe de Gentile. E assim o fez: *Crónica de una muerte anunciada* foi publicada cerca de trinta anos depois, em 1981, quando a mãe do jovem faleceu. (Silva I. M., 2023, pp. 7-8)

Percebe-se que García Márquez, apesar de ter proximidade com os eventos reais, constrói um narrador que, mesmo sendo homodiegético, se comporta como uma personagem secundária que não tem certeza dos fatos que investiga.

Algo parecido acontece com *El Señor Presidente*, inspirado, principalmente, pela ditadura de Estrada Cabrera na Guatemala (de 1898 a 1920). A obra não se aproxima tanto dos fatos como *Crónica de una muerte anunciada*, mas é um reflexo dos ditadores latino-americanos e do efeito que as ditaduras tiveram, tanto economicamente quanto em um nível mais pessoal.

Já em *Eça de Queirós* percebe-se que a conexão entre ele e o autor implícito se faz na expressão das opiniões sobre a sociedade em personagens caricaturadas, ficcionalizadas e dramatizadas para prender o público na leitura desta. Enquanto Alencar expressa certo orgulho em ser distante da realidade que ficcionalizou em sua obra, dizendo, no posfácio de *Iracema*, que:

Um dia, porém, fatigado da contínua e aturada meditação para descobrir a etimologia de algum vocábulo, assaltou-me um receio. Todo este improbo trabalho que às vezes custava uma só palavra seria levado em conta? Saberiam que esse escrúpulo de ouro fino tinha sido desentranhado da profunda camada onde dorme uma raça extinta? Ou pensariam que fora achado na superfície e trazido ao vento da fácil inspiração? (Alencar, 2018, p. 131)

Na declaração acima, não apenas o escritor declara que não conhecia um indígena, chamando-o este de raça extinta, mas também elogia a si por encontrar toda a informação usada em *Iracema* em livros, os quais provinham de estudos europeus, já que a comunicação indígena era principalmente oral.

1.3) A aplicação do conceito do “bode expiatório”, segundo René Girard, na análise das obras

René Girard explica o conceito de “bode expiatório” por outro conceito: o mimetismo do desejo. Este pode ser resumido da seguinte forma: quando o mesmo objeto é desejado por mais de uma pessoa, elas se tornam inimigas, mas quando o objeto é odiado por mais de uma pessoa, existe uma temporária união entre elas. Ou seja, o direcionamento do ódio, ou a culpabilização, de uma pessoa ou de uma categoria de pessoas acaba por trazer harmonia social. Por isso, o “mecanismo do bode expiatório” se faz presente em esferas sociais pequenas e grandes, quase como se o funcionamento da sociedade dependesse, constantemente, de bodes expiatórios, sejam eles sociais, políticos ou históricos.

René Girard explica que “em vez de se culparem a si próprios, os indivíduos têm a forte tendência para culpar quer a sociedade no seu conjunto, o que não os compromete com nada, quer outros indivíduos que lhes pareçam nocivos por razões fáceis de identificar” (Girard, 2020, p. 26). Este processo é facilitado quando a categoria de indivíduos perseguidos faz parte de um estereótipo ou de uma minoria social, tais como os judeus, as pessoas negras, os indígenas, as mulheres, etc. Esta escolha persecutória acontece porque, se existe uma união temporária quando odiamos a mesma pessoa ou categoria de pessoas, então é de mais-valia que se odeie o ser mais fraco e se una com o mais forte. Isto não quer dizer que grupos minoritários são realmente fracos, mas sim que existe uma força histórica que eles não possuem. Historicamente, os grupos dominantes foram os povos europeus, e mais especificamente, os homens brancos.

O “mecanismo do bode expiatório” se concretiza quando uma pessoa ou conjunto de pessoas, que fazem parte de determinada categoria persecutória, são perseguidas ou assediadas moral ou fisicamente. A estas pessoas, que acabam por se tornar vítimas persecutórias, são atribuídas a culpa dos males e consequências morais extremas, direta ou indiretamente.

René Girard considera que o “bode expiatório” não é visto como um objeto passivo dos males, mas apenas refém da necessidade social de atribuir culpa a alguém, sendo que os perseguidores (históricos, mitológicos, narrativos) têm de encontrar razões, mesmo que inventadas, para que aquele ser humano seja então o receptor da culpa:

Além de uma certa intensidade de crença, o “bode expiatório” já não aparece apenas como um receptáculo passivo das forças malignas, mas como o manipulador todo-poderoso que a mitologia propriamente dita nos obriga a postular a miragem sancionada pela unanimidade social. (Girard, 2020, p. 68)

O exemplo principal do teórico sobre este mecanismo reside em uma passagem do poema *Julgamento do Rei de Navarra*, de Guillaume de Machaut, traduzido por João Moita:

Posto o que veio uma escumalha
Falsa, traidora e infame:
A Judiaria maldita,
A perversa, a desleal,
Que muito odeia e que ama o mal,
Que tanta prata e ouro deu
E promessas fez aos cristãos
Para depois rios e fontes

Que límpidos corriam e são
Em vários lugares envenenarem,
Onde muitos suas vidas perderam;
Que logo que alguém os buscava
Logo a morte súbita os tomava.
Pois que dez vezes cem mil vidas
Neles pereceram, no campo e na vila.
E assim foi sofrido
Este funesto infortúnio.

Mas o de alto assento e larga vista,
Que tudo governa e tudo providencia,
A essa traição ocultar mais
Não quer, pois a fez revelar
E tão comumente saber
Que eles perderam corpo e fortuna.
Pois todo o judeu foi destruído,
Enforcados uns, queimados outros,
A este afogaram, àquele deceparam

A cabeça com o machado ou com a espada.
E desta forma morreram também
Muitos cristãos dignos de desdém.
(Girard, 2020, pp. 8-9, tradução de João Moita)

O poema descreve a percepção de Guillaume de um evento real: a peste-negra na França entre 1349 e 1350, durante a qual judeus foram mortos em massa, culpados de terem envenenado os rios e causado a peste. Girard defende que o poeta “reflete uma opinião pública histórica” (Girard, 2020, p. 8) e que o “massacre” (Girard, 2020, p. 8) destes judeus foi “justificado aos olhos da multidão assassina” (Girard, 2020, p. 8).

O teórico defende que a culpabilização dos judeus, neste contexto, teve o propósito de fazer a população se sentir menos impotente frente a uma epidemia sem cura. Mas por que os judeus foram culpados? O antissemitismo histórico pode explicar quase tudo, mas para a compreensão total do acontecimento é necessário unir o fator histórico ao conceito do “mecanismo do bode expiatório”.

René Girard descreve a obra *Os animais enfermos da peste*, de Jean de La Fontaine, na qual existe a seguinte analogia à matança de uma classe persecutória frente a uma epidemia:

Os primeiros interrogados, na fábula, são os animais predadores que descrevem melifluamente o seu comportamento de animais predadores, o qual é imediatamente desculpado. O burro vem por último e é ele, que não é nem um pouco sanguinário e, por isso mesmo, o mais fraco e o menos protegido, que se vê, em última análise, nomeado. (Girard, 2020, p. 10, tradução realizada pela Centaur Editions)

Na fábula, existe um interrogatório para descobrir qual o culpado pela peste e, assim como na mentalidade social retratada pelo “mecanismo do bode expiatório”, o ser vivo menos protegido, considerado mais fraco por ser menos sanguinário, é designado como responsável. O animal sanguinário pode ser interpretado como o ser humano historicamente dominante e autoritário, o que faz com que os grupos socialmente minoritários e historicamente menos dominantes e autoritários sejam vistos como um alvo mais fácil de se colocar a culpa.

A partir da explicação de como o “mecanismo do bode expiatório” funciona, pode-se aplicá-lo na análise das personagens femininas em *Iracema, O Crime do Padre*

Amaro, El Señor Presidente e Crónica de una muerte anunciada. Tal estudo é feito ao projetarmos conceitos antropológicos em personagens ficcionais, tal como René Girard faz em seu livro *O “bode expiatório”*, e parte-se do princípio de que o “autor implícito” (Booth, 1983, p. 70) somente existe a partir do autor empírico e de um mundo real.

Ressalta-se que apesar de as mentalidades sociais e históricas de Eça de Queirós, Miguel Ángel Asturias e Gabriel García Márquez afetarem os seus “autores implícitos” (Booth, 1983, p. 70), os quais, por sua vez, afetam o posicionamento das mulheres nas narrativas. As personagens mulheres continuam sendo os “bodes expiatórios” das sociedades diegéticas, independentemente dos autores empíricos concordarem com os autores implícitos, já que *O Crime do Padre Amaro, El Señor Presidente e Crónica de una muerte anunciada*, tentam demonstrar e criticar a realidade.

Iracema, Amélia, Fedina, Camila e Ángela podem ser consideradas “bodes expiatórios”, segundo a definição de René Girard, já que a “culpa dos males” (Girard, 2020, p. 26) recai sobre elas, e não em seus parceiros. Isso acontece devido à sociedade patriarcal das narrativas e à desigualdade de poder entre os gêneros, que espelham a sociedade extra diegética.

Ou seja, os padrões persecutórios, segundo o teórico de *O “bode expiatório”*, são conectados às categorias a que as pessoas pertencem. O mesmo se aplica às mulheres em *Iracema*, em *O Crime do Padre Amaro*, em *El Señor Presidente* e em *Crónica de una muerte anunciada*, nas quais os crimes sociais (a definição de crime dentro de cada diegese) cometidos por um casal, ou por um pai, no caso de Camila, recaem apenas na mulher.

Martim não sofre consequências após ter corrompido a mulher sagrada dos Tabajaras, ou quando destrói a tribo por meio da guerra. Amaro quebra seu voto de castidade como padre e continua a levar uma vida tranquila. Genaro Rodas se envolve em questões do ditador, mas é perdoado e empregado pelo governo. Eusébio Canales falece após fugir e abandonar sua filha para lidar com sua acusação de traição. Bayardo Sán Roman vai embora da vila sem nenhum problema, nunca teve de fingir ser virgem e provavelmente não o era.

Iracema e Amélia têm duas consequências principais devido às relações sexuais que tiveram: o isolamento da sua família e conhecidos e a morte em decorrência do parto ou do puerpério. Enquanto a obra de José de Alencar demonstra a fraqueza do indígena e

da América indígena por meio da conquista física e mental de Iracema, a obra de Eça de Queirós mostra as consequências do ócio e da educação apenas religiosa nas mulheres, as quais se tornavam mais propensas a tomarem decisões erradas (Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, 1871), além de expor que o clero nunca se responsabilizaria por uma conduta profana. Já o livro de Miguel Ángel Asturias mostra, por meio de suas personagens femininas, como grupos socialmente minoritários sempre acabam pagando pela opressão ditatorial, enquanto o livro de Gabriel García Márquez tenta demonstrar que apesar de todas as pessoas serem afetadas pela opressão patriarcal, os grupos socialmente minoritários — pobres, descendentes de africanos e indígenas, mulheres — tem menos meios de se defenderem.

Em *Iracema*, a protagonista quebra as regras que a sua tribo estabeleceu para ela: a de permanecer virgem por toda a sua vida e a de não mostrar o segredo da Jurema ou o Bosque Sagrado a alguém fora da sua sociedade. A indígena teve relações sexuais com Martim, colonizador e estrangeiro, o qual sabia, previamente, que Iracema era uma mulher intocável pelas regras dos Tabajaras. No entanto, o pajé assegura que Martim estará seguro, ao dizer que: “Se a virgem abandonou ao guerreiro branco a flor do seu corpo, ela morrerá; mas o hóspede de Tupã é sagrado: ninguém o ofenderá; Araquém o protege.” (Alencar, 2018, p. 50)

Ou seja, Martim, cujo próprio nome remonta a Marte, o deus da guerra, sendo aliado da tribo inimiga e colonizador do território indígena, é protegido, da mesma forma que os “animais predadores” (Girard, 2020, p. 10) tem seu comportamento “imediatamente desculpado” (Girard, 2020, p. 10). Enquanto Iracema, que possui uma posição sagrada na tribo, não tem direito ao mesmo perdão que Martim. Assim como o burro da fábula, o qual “não é nenhum pouco sanguinário” (Girard, 2020, p. 10), recebe a punição de morte.

A morte de Iracema simboliza a conquista da América indígena, pois após ter se submetido a Martim, o colonizador português, por vontade própria, e trair sua tribo por ele, ela perde a sua conexão divina com a natureza. No entanto, ela sobrevive o suficiente para entregar seu filho, embranquecido, para que Martim controle o início de um Brasil, conquistado moral e fisicamente.

A seguinte declaração de José de Alencar no prefácio a *Sonhos d'Ouro* (1872), demonstra este processo civilizatório que o escritor criou em *Iracema*: “A literatura nacional que outra cousa é senão a alma da pátria, que transmigrou para este solo virgem

com uma raça ilustre, aqui impregnou-se da seiva americana desta terra que lhe serviu de regaço; e cada dia se enriquece ao contacto de outros povos e ao influxo da civilização?” (Ribeiro, 1996, p. 74)

René Girard também relata a presença do “mecanismo do bode expiatório” na literatura mitológica, como em mitos gregos, tais como em *Rei Édipo*:

Vimos mais acima que as representações dos perseguidores históricos têm já, sob este aspecto, algo de mitológico. A passagem para o monstruoso situa-se no seguimento de todas as representações de que já falamos, a da crise como indiferenciada, a da vítima culpada de crimes indiferenciadores, a das marcas de seleção vitimária como deformidade” (Girard, 2020, p. 51).

Percebe-se, por exemplo, que em *Rei Édipo* (Sófocles, 2018), Édipo torna-se “vítima sacrificial” ou “bode expiatório” da sua cidade após ter cometido dois crimes contra a natureza: ter relações sexuais com a mãe e matar o pai. A partir destes eventos, a cidade possui motivos suficientes para responsabilizá-lo por trazer a praga a Tebas, mesmo que a motivação seja o medo e a crença em maldições.

É possível aplicar esta “seleção vitimária como deformidade” (Girard, 2020, p. 51) feita com Édipo em *Rei Édipo* (Sófocles, 2018) a Amélia, por exemplo, pois lhe são atribuídas deformidades de carácter mesmo antes que ela conhecesse o padre Amaro. Estes defeitos são atribuídos ao meio em que vive, mas a fraqueza de espírito de Amélia também parte da ideia da fraqueza feminina perante estímulos negativos. Zanatta descreve o processo de criação de Amélia, no qual:

O autor traça os moldes de uma vida mesquinha e hipócrita. Seguindo as regras do realismo-naturalismo, mostra que o resultado dessa criação, revela explicitamente a formação do carácter moldado por um meio provinciano atrasado, dominado pelo poder eclesiástico. (Zanatta, 2013, p. 86)

A escritora completa a descrição de como o mundo eclesiástico afetou Amélia ao dizer que:

Outro fator relevante na criação de Amélia é que seu carácter é totalmente dominado e moldado pelo meio eclesiástico — tudo porque

é educada às margens da Igreja, convivendo diariamente com beatas e padres, os quais exercem sobre ela uma dominação psicológica muito intensa. Amélia tem um total servilismo à imagem da Igreja e não consegue separar os desejos sexuais dos religiosos. (Zanatta, 2013, p. 87)

Amélia foi criada para servir este mundo religioso, além de possuir um caráter fraco atribuído a uma criação leviana. Estes detalhes servem como justificativa para o leitor perceber que Amélia passa a ser submissa a Amaro porque ela nasceu para o ser, porque é limitada e porque seu caráter não é forte. Nota-se que o narrador descreve Amaro tão mal quanto Amélia, mas ela é quem assume o papel de “bode expiatório”, já que a sociedade retratada protegia o clero.

A protagonista acaba por ser condenada, na narrativa, mesmo após ter escolhido manter a gravidez em segredo e permanecido em Ricoça. Este julgamento ocorre por parte da Sr.^a D. Josefa em múltiplas ocasiões, como, por exemplo, quando ela compra duas litografias “A morte do Justo e A morte do Pecador” (Queirós, 2022, p. 338) e fala para Amélia “que é bom que cada um tenha o exemplo vivo diante dos olhos” (Queirós, 2022, p. 338), se referindo a si mesma como “o justo” (Queirós, 2022, p. 338) e a Amélia como “o pecador” (Queirós, 2022, p. 338).

Também percebe-se isso na reflexão que o abade Ferrão — o único amigo que Amélia tinha antes de falecer — faz a respeito dela: [...] devia passar-lhe a visão do pecado [...] e na escuridão em que ia penetrando, sentia já o hálito ardente da aproximação de Satanás” (Queirós, 2022, p. 392). No final do livro, o Cônego Dias brinca com Amaro, como se a morte de Amélia não tivesse significado nada, o provocando em relação a uma mulher bonita que passou na frente deles, e Amaro responde que “[...] já as não confesso senão casadas” (Queirós, 2022, p. 412). Ao que o cônego “abandonou-se um momento a uma grande hilaridade” (Queirós, 2022, p. 412).

Amélia também julga a si mesma pelo viés católico, o que a deixa preocupada e triste com a própria gravidez, já que ela só consegue ver a situação como algo pecaminoso. Isso é perceptível em diversos momentos, e a protagonista acaba por ter pesadelos que envolvem a sua morte e o seu pecado: “Mas na noite seguinte, a voz sepulcral voltou quando ela ia adormecer: Amélia, lembra-te dos teus pecados! Prepara-te, Amélia!” (Queirós, 2022, p. 338). O pesadelo citado é tão pesado para ela que a faz

desmaiar, e o medo dela não diminui, sendo que “de noite e de dia, não a deixou mais a ideia da morte e o pavor do Inferno” (Queirós, 2022, p. 338).

Amélia torna-se o “bode expiatório” de um pecado cometido pelos dois, pois ela não poderia ter relações fora do matrimônio e ele deveria manter-se casto para cumprir o papel de padre. No entanto, por ser mulher, ela é quem tem que lidar com a consequência deste relacionamento, a gravidez. Amaro a convence a viver longe de sua mãe e de seus médicos até que ela tenha seu filho, e ela o obedece, passando a já morar com sua amarga tia em isolamento de tudo e de todos.

Assim como Iracema, Amélia paga o preço por algo de que seu parceiro também é responsável, enquanto Amaro, assim como Martim, sai ileso na trama. O autor empírico demonstra suas críticas ao clero e à mulher, através do “autor implícito” (Booth, 1983, p. 70), mas efetivamente demonstra como, o ser mais “sanguinário” (Girard, 2020, p. 10) não recebe consequências, enquanto o ser mais “fraco” (Girard, 2020, p. 10) (socialmente) acaba por falecer.

Nota-se que o “autor implícito” (Booth, 1983) de Eça de Queirós — o “segundo eu” (Booth, 1983, p. 71), que reúne valores, tom e estética na narrativa — não repreende a sociedade patriarcal, mas sim a decadência da sociedade portuguesa. Este, ao contrário do “autor implícito” (Booth, 1983) em *Iracema*, vislumbra a ironia de somente Amélia sofrer no final da obra, mas esta contemplação visa mostrar que, se uma mulher e um homem têm baixa moral, a maior probabilidade será de que a mulher seja punida. Isto se torna claro no final da trama, ao lermos o fim alegre de Amaro, o qual é descrito em um tom irônico, já que esta personagem não sofre consequências, apesar de fazer parte da decadência social no clero.

A morte de Iracema e de Amélia podem não ter um senso completo de justiça, mas são completamente justificadas pelas ações das personagens, enquanto Martim e Amaro usufruem de sociedades diegéticas que, apesar de não achar louváveis as suas escolhas, não atribuem tanto peso a estas já que ambos são homens.

Algo parecido ocorre em *El Señor Presidente* e em *Crónica de una muerte anunciada*, nos quais as personagens mulheres são bodes expiatórios da sociedade na narrativa. No entanto, nestas obras, Camila, Fedina e Ángela Vicario são colocadas nestes papéis para denunciar os mecanismos de opressão patriarcal e ditatorial (em *El Señor Presidente*), ao invés de justificarem o pensamento machista da sociedade extra diegética

como em *Iracema* e em *O Crime do Padre Amaro*. Tais colocações são comprovadas pelas opiniões dos autores a respeito não apenas da posição da mulher na sociedade, mas também nas suas obras. Opiniões estas que serão colocadas nos próximos capítulos, em um contexto apropriado, e relacionadas com as obras.

Em *El Señor Presidente*, pode-se perceber como Camila e Fedina recebem consequências que elas não causaram. No caso de Camila, ela é punida pelo sistema ditatorial não porque fez algo contra a lei, mas porque o ditador tinha problemas com seu pai, Eusébio Canales, e, posteriormente, com seu marido, Miguel Cára de Ángel. Primeiramente, ela é obrigada a viver escondida, chegando a ficar doente e a casar com seu sequestrador, o qual mostra mais compaixão do que era esperado. E, mesmo depois que se estabelece com seu novo marido, legitimada socialmente e com a sensação de estar protegida do ditador, este toma seu marido, o levando ao exílio, no qual ele falece.

Apesar de Camila ter sido o “bode expiatório” do seu pai e depois do seu marido, tendo de se reerguer toda vez que o ditador entra em seu caminho, segundo Oliveira, ela representa:

A grande manifestação da força feminina no texto do autor guatemalteco. A personagem apresenta uma reviravolta, ao passar de filha do general à esposa, e, com a ausência do marido, à mãe solteira. A narrativa, marcada pelas ações que ensinariam à Camila o preço de viver naquele meio opressor, torna-a uma mulher forte que, no possível abandono do marido, que na realidade fora preso (ver capítulo sobre tortura), muda-se para o campo para viver e cuidar do filho pequeno. (Oliveira, 2015, p. 79)

Já Fedina não encontra um final feliz para si, e não somente toma para si as consequências que deveriam ter sido de seu marido covarde, Genaro Rodas, mas também recebe punições destinadas à Camila, sua amiga, que possuía mais dinheiro e posição.

A jovem, além de ser mulher, é pobre, possui pouca educação, e não é conhecida publicamente, fatores que facilitam a permanência de Fedina em uma categoria persecutória extrema. Ela acaba por responder perante o Auditor de Guerra a respeito de uma conspiração na qual seu marido tinha se inserido, além de ser vendida para um prostíbulo no lugar de Camila, pois ao tentar ajudá-la, Fedina é encontrada pelo Auditor na frente da casa dos Canales.

O homem terrível já havia planejado vender Camila para o prostíbulo de Dona Chón, mas como ela já havia fugido, ele vende Fedina. Mas ser vendida não é o pior que lhe acontece, pois o Auditor de Guerra a tortura e mata seu bebê enquanto Fedina está encarcerada. Ela recebe estes castigos sem ter cometido nenhum ato contra o ditador, e, torna-se óbvio que o Auditor comete estes crimes contra ela simplesmente por ela ser um alvo extremamente fácil. O Auditor de Guerra, segundo Helga Márcia Arnauth dos Santos, é uma personagem “sempre disposta a abusar do poder que lhe foi atribuído” (Santos H. M., 2017, p. 30), escolhido pelo autor para “ilustrar a extrema brutalidade do regime e para que nós, leitores, possamos ser testemunhas dessa violência” (Santos H. M., 2017, p. 30).

E não é “apesar de”, mas sim “porque” o Auditor é tão repugnante e “sanguinário” (Girard, 2020, p. 10) que ele sai impune de seus atos, até mesmo de atos que vão contra as ordens do presidente, o qual mandou que ele libertasse Fedina. Enquanto Fedina, que não cometeu mal nenhum, sofre os castigos destinados a mais de uma pessoa. O sofrimento da personagem permite incorporar e simbolizar a denúncia da falta de direitos humanos durante as ditaduras latino-americanas, o tema principal de *El Señor Presidente*.

Este tema pode ser analisado pelas palavras de René Girard, o qual diz que “pode acontecer que os crimes de que as acusam sejam reais, mas não são elas, mesmo nesse caso, que desempenham o papel principal na escolha dos perseguidores, mas a presença das vítimas em certas categorias particularmente expostas à perseguição” (Girard, 2020, p. 29).

Em *Crónica de una muerte anunciada*, Ángela Vicario acaba se tornando catalisadora do assassinato de Santiago Nasar. Ela, no entanto, apenas se tornou parte desta tragédia por não conseguir seguir os padrões rígidos, e hipócritas, exigidos da mulher na segunda metade do século XX. Ángela, assim como Iracema e Amélia, não consegue manter-se virgem (no caso de Ángela até o casamento) e, apesar de viver em uma sociedade em que homens solteiros e casados podem ir ao prostíbulo sem julgamentos sociais, ela não recebe nenhum tipo de perdão, sendo devolvida por seu marido depois de algumas horas do casamento. Seus irmãos tomam para si a obrigação de limpar a honra de Ángela por matar o homem que lhe tirou a virgindade, e ela acusa Santiago Nasar de ter sido seu parceiro, o qual acaba por ser assassinado. Aqui pode-se perceber que, apesar da mulher ser vítima e “bode expiatório” de uma sociedade patriarcal, esta violência sexista consegue alcançar até mesmo os homens, fazendo com

que Santiago Nasar seja morto por um suposto crime (apesar de ter cometido outros crimes sem nunca ser penalizado, tal como o assédio de Leticia Guzmán).

1.4) A aplicação do conceito de feminismo interseccional nas personagens Iracema, Fedina Rodas, Ángela Vicario, Divina Flor, Victoria Guzmán e Totó

Kimberlé Crenshaw criou o termo interseccionalidade, em 1989, para assinalar como a opressão de gênero toma proporções maiores em mulheres que são negras. Posteriormente, o feminismo interseccional passou a englobar mulheres que faziam parte de qualquer outra minoria social, considerando que as opressões sociais sofrem interação entre si, e, por isso, a mulher que, além de ser mulher, é negra e/ou indígena e/ou pobre e/ou possui deficiência, têm mais dificuldades sociais.

A análise de Iracema, Fedina Rodas, Ángela Vicario, Divina Flor, Victoria Guzmán e Totó, através do feminismo interseccional, aspira alcançar uma maior compreensão dos sofrimentos das personagens estudadas no presente trabalho, as quais representam tipos sociais reais. Assim, a aplicação de conceitos como feminismo, machismo, feminismo interseccional, além de colonialidade e decolonialidade, são realizados por meio do olhar anacrônico do século XXI, ressignificando o sofrimento das personagens através do leitor que se torna autor, segundo a Estética da Recepção.

A intenção deste estudo é de perceber como algumas personagens destas quatro obras são oprimidas pela sociedade diegética por mais de uma forma, e como isso é retratado pelos escritores. Temos que: Iracema é mulher e indígena, Fedina é mulher e pobre, Ángela é mulher e pobre, Divina Flor e Victoria Guzmán são mulheres indígenas, negras e pobres e Totó é mulher, pobre e uma pessoa com deficiência mental e física.

A comparação entre os tipos de opressão das personagens é necessário porque as diferenças na cultura do Brasil no século XIX, de Portugal no século XIX, da Guatemala no século XX, e da Colômbia no século XX são relevantes para a compreensão de como o autor empírico observa a própria sociedade e a impõe ao autor implícito. Segundo Izabele Balbinotti:

Independente da corrente teórica que busque explicar as raízes da violência contra a mulher, mostra-se evidente que o machismo vai muito além de uma conduta construída, aprendida e reforçada culturalmente a partir de definições de papéis de gênero. Como defende

Foucault (1988), cada cultura constrói discursos específicos de masculinidade, por meio de ideologias masculinas pela fala, mídia, música e literatura popular, e também pela lei. (Balbinotti, 2018, p. 250)

Ao refletir sobre os impactos da colonialidade nos papéis de gênero e raciais, Oliveira e Murad também consideram que uma “possível resposta seria aliar a interseccionalidade ao viés decolonial” (Oliveira e Murad, 2022, p.141), pois:

De acordo com Akotirene (2019), essa relação é necessária porque [...] somente o pensamento articulado da proposta decolonial propõe a raça produzir densidade política às clivagens do gênero, classe, nação, sexualidade com vistas acabar o eurocentrismo e modernidade representadas nele. A interseccionalidade está na moda acadêmica, portanto, sem a radicalidade feminista negra decolonial, ela apoia contradições históricas marcadas pelas diferenças e silenciamento de pontos de vistas. (Oliveira e Murad, 2022, p.141)

Segundo Oliveira e Murad, “a análise da intersecção entre variados eixos de dominação é a essência da interseccionalidade e, pensada como ferramenta teórico-metodológica, busca aliar teoria e prática para se pensar ferramentas de promoção de justiça social que não silenciem grupos já marginalizados no contexto social” (Oliveira e Murad, 2022, p.138).

Um exemplo de uma mulher que faz parte de três eixos diferentes é a Totó, a personagem em *O Crime do Padre Amaro*, que é parálitica e possui algum tipo de deficiência mental, além de ter uma renda baixa. A menina de quinze anos foi diagnosticada pelo Dr. Gouveia como “histérica” (Queirós, 2022, p. 263), diagnóstico comumente dado a mulheres que apresentavam qualquer tipo de neuro divergência. Enquanto “para as pessoas de bons princípios, a Totó estava “possuída do Demônio”” (Queirós, 2022, p. 263), e havia sido até benzida com água benta, já que o clero local achou que um exorcismo seria muito polêmico.

Por possuir deficiências das quais não sabemos ao certo, e pela deficiência em si ser um assunto tabu no século XIX, Totó era mantida em casa e fora da vista de todos, o que fez com que ela não fosse estimulada visual, mental ou fisicamente. Percebe-se que até mesmo o apelido da menina, que se tornou o nome pelo qual todos a chamam, parece algo infantilizado, indicando que a Totó não se desenvolveu mentalmente.

Desde o início do relacionamento entre Amaro e Amélia, Totó é usada como uma desculpa para que os dois se encontrassem na casa de seu pai, o sineiro. O padre Amaro, na sua hipocrisia, convence as beatas e os padres que cercam Amélia, de que era necessário que ele e Amélia ensinassem Totó a ler, para que ela pudesse ler a Bíblia e ser salva. Amaro e Amélia aproveitam isso e utilizam a casa para se relacionarem, tratando Totó como um animal de estimação, que não conseguiria contar para ninguém o que estava se passando lá. O casal inclusive começa a se incomodar quando a menina tenta expressar seu desconforto como que estava observando entre os dois, como se a sua tentativa de comunicação da menina fosse indicar a relação proibida que estava acontecendo naquela casa.

A respeito do entendimento e aplicação do feminismo interseccional, as escritoras ressaltam o eixo da raça:

Nem sempre a abordagem interseccional é compreendida em sua essência, sendo comumente vinculada a estudos que se preocupam com raça, classe e gênero. Porém, uma análise mais aprofundada remete à interseccionalidade como uma ferramenta de investigação e práxis para além dessas três relações de poder. Com isso, há a possibilidade de pensar uma ferramenta teórico-metodológica que use o atravessamento dos eixos discriminatórios como fator central de análise e, assim, permitir que a pluralidade e diversidade existentes entre os diversos movimentos sociais se torne uma ferramenta de potência e não de exclusão. (Oliveira e Murad, 2022, p.131)

Oliveira e Murad constataam que “o processo de colonização na América [...] foi crucial para a construção da hierarquização de gênero, raça, classe, nacionalidade, além de outros marcadores sociais de diferença” (Oliveira e Murad, 2022, p.140). O que se enquadra no espectro das personagens a serem estudadas, pois todas elas são influenciadas pelo colonialismo. É relevante aqui que, com a exceção de Iracema em *Iracema*, as mulheres a serem trabalhadas nesta secção são o resultado da luta pelos direitos humanos e pela representação feminina na América Latina por parte de Miguel Ángel Asturias e Gabriel García Márquez. A respeito deste tema da luta e memória ibero-americana, Oliveira e Murad dizem que:

A importância da união de lutas contra a dimensão colonial é a (re)existência da cultura, da memória e dos recursos dos povos indígenas. Desse modo, identificamos nesses territórios a

decolonialidade em si, por meio do destaque dado pela autora (Verônica Gago) à valorização de culturas historicamente subjugadas e formas de resistência contra práticas coloniais. (Oliveira e Murad, 2022, p.145)

Segundo Ferrara, “a libertação cultural é de difícil execução porque os povos sofreram processos de dominação violentos em relação a seus costumes e crenças” (Ferrara, 2019, p. 6). Libertação presente na pauta dos escritores como Gabriel García Márquez e Miguel Ángel Asturias, os quais utilizam suas narrativas para lutar contra o pensamento colonial. As obras destes escritores mostram como a cultura dos povos indígenas ainda se faz presente nos territórios latino-americanos pós-coloniais, misturados com a religião católica e com a cultura ocidental. Em *El Señor Presidente*, as lendas urbanas, os mitos do povo, além dos pressentimentos e dos sonhos das personagens, são aceitos como parte da realidade, já em *Crónica de una muerte anunciada*, estes elementos são ressaltados, mas como parte do sobrenatural.

Observa-se que em Fedina e Ángela Vicario, a pobreza e a classe a que pertencem, contribuem para a opressão que já sofrem. Fedina já era oprimida pelo sistema ditatorial e patriarcal, mas o fato de ser pobre fez com que ela se tornasse mais invisível socialmente, o que permitiu que o Auditor de Guerra cometesse crimes contra ela sem que ninguém se importasse ou ao menos percebesse. Nota-se que apesar do presidente ordenar que o Auditor liberte Fedina, ele escolhe vendê-la a um prostíbulo, e Dona Chón ainda se encontra legitimada na sua posição de compra de um ser humano, a ponto de ir cobrá-lo pela venda de uma mulher que ela não pôde prostituir. Isto ocorre porque o Auditor de Guerra, apesar de temer o ditador, sabe que ele não dará importância para Fedina, pois ela pertence a uma classe social baixa e não tem influência política.

Já Ángela Vicario é forçada a casar com um homem rico porque sua família considera que “una familia dignificada por la modestia no tenía derecho a despreciar aquel premio del destino” (García Márquez, 2021, p. 43). A falta de amor e o sofrimento de Ángela são rapidamente descartados por seus pais, pois consideravam a riqueza do futuro genro uma troca justa pela felicidade de sua filha. Sua mãe responde ao “inconveniente de la falta de amor” (García Márquez, 2021, p. 43) com a frase “También el amor se aprende” (García Márquez, 2021, p. 43). Frase esta que representa o contentamento feminino de sua mãe, o qual é fruto de um machismo enraizado, em um casamento de aparências.

A comparação entre os sofrimentos de Fedina Rodas e Ángela Vicario possibilita-se não apenas pela literatura comparada, mas pela visão de Verônica Gago da transnacionalidade da luta feminista, relatada por Oliveira e Murad:

Ao tratar do conceito de transnacionalismo, a autora evidencia as lutas e formas de resistência dos movimentos sociais e suas conexões para além de espaços geográficos. Em sua visão, esses espaços são substituídos por territórios de lutas que não estão necessariamente vinculados a um lugar, mas sim às pessoas. Além disso, a autora demonstra a importância de pensar tais lutas a partir da perspectiva antirracista e anticolonial. (Oliveira e Murad, 2022, p.144)

Fedina, Ángela, Divina Flor e Victoria Guzmán sofrem consequências de um mundo patriarcal, no qual o colonialismo ainda se faz presente na mentalidade social da população da Guatemala e da Colômbia. Verônica Gago discorre sobre o pós-colonialismo nos “Territórios indígenas e comunitários”, os quais ainda sofrem uma espécie de colonização inacabada em suas terras e em seus corpos” (Oliveira e Murad, 2022, p.145). Algo que ainda era perceptível nos dois países, no século XX, e que inspirou Asturias e García Márquez a criarem obras que denunciavam esta presença.

Nota-se que Fedina e Ángela sofrem o pós-colonialismo de modos diferentes, pois em *El Señor Presidente*, este se faz presente no sistema ditatorial, o qual perpetua o ciclo de violência colonial, tendo sido resultado desta. Já em *Crónica de una muerte anunciada*, este ciclo é notado na violência patriarcal. O que Ferrara explica da seguinte forma: “pode-se associar a categoria de opressão gerada pelo colonialismo à gerada pela dominação masculina, situando a mulher colonizada em uma condição de dupla opressão” (Ferrara, 2019, p. 2).

Opressão esta, que é exacerbada em Divina Flor e Victoria Guzmán, pois além de serem mulheres pobres em países colonizados, são negras e indígenas, sendo tratadas como pessoas marginalizadas, mas também como corpos marginalizados. Constata-se que estas duas personagens da obra de Gabriel García Márquez são marcadas por três opressões diferentes, além da pobreza e da classe: o colonialismo, o patriarcalismo e o racismo.

Estas opressões são demonstradas na falta de proteção que as duas mulheres possuem, as quais recebem a atenção oposta da violência patriarcal de Ángela Vicario, por exemplo. Pois, enquanto Ángela sofre uma violência principalmente mental, que

domina sua vida com regras e superproteção, Divina Flor e Victoria Guzmán sofrem com a facilidade com que homens acessam seus corpos. O que, na prática, traduz-se na diferença entre um corpo objetificado caro, o de Ángela, e um corpo objetificado sem valor, como os de Divina e Victoria.

Victoria Guzmán “había sido seducida por Ibrahim Nasar em la plenitude de la adolescencia. La habia amado en secreto varios años en los establos de la hacienda, y la llevó a servir en su casa cuando se le acabó el afecto” (García Márquez, 2021, p. 16). Ou seja, por parte de Ibrahim Nasar existe a utilização de Victoria de todas as formas possíveis, pois quando cansa de usá-la sexualmente, usa-a como criada, o que remete à escravidão dos povos africanos, que acabou na teoria, mas que ainda permanecia na prática em algumas situações. Além de não ser vista como algo horrível pela mesma sociedade que fica enlouquecida por Ángela Vicario não ser mais virgem.

Já a relação entre Divina Flor e Santiago Nasar representa a perpetuação da escravidão do corpo negro. A menina “se sabia destinada a la cama furtiva de Santiago Nasar” (Márquez, 2021, p. 16), como se ela fosse um objeto ou um animal, que poderia, assim como sua mãe, ser usada para o cuidado da casa e para a satisfação sexual do dono.

Isto se deve a uma mentalidade social e histórica, a qual Ferrara define como procedência dos “esforços para que o colonizado se admitisse inferior, percebesse sua cultura como fruto do puro instinto, não enxergasse sua comunidade como uma nação e até mesmo pensasse que sua própria estrutura biológica fosse subalterna” (Ferrara, 2019, p. 9). Ou seja, devido ao passado colonial, pessoas representadas pelas personagens Divina Flor e Victoria Guzmán, não apenas são inferiorizadas por homens que as personagens Ibrahim e Santiago Nasar simbolizam, mas possuem uma inferiorização interna, admitida ao longo do tempo no inconsciente da mulher negra.

Ferrara admite que: “Essa reprodução do inconsciente coletivo violento, dicotômico, discriminatório e excludente, que aparece não só nas relações de poder já existentes no patriarcado europeu, como também no colonialismo, perdurará mesmo após a libertação territorial dos países” (Ferrara, 2019, p. 6). Este fenômeno cultural ocorre porque, segundo Fenón (1968), “o colonizador desarticulou violentamente o modo de viver do colonizado, massacrando sua cultura das mais diversas formas, tais como negando uma realidade nacional, escravizando homens e mulheres, empurrando os povos autóctones para a periferia, construindo novas relações jurídicas, etc.” (Ferrara, 2019, pp. 6-7).

Em *Iracema* percebe-se como a imagem da mulher indígena foi retratada por um escritor do século XIX, cuja diegese se passa no século XVI. Nesta, analisa-se que Iracema, claramente, não é dona do próprio corpo, por passar da submissão dentro de sua aldeia para uma situação de subserviência com seu amante, o colono. Este processo retrata a colonização idealizada de um indígena, o qual se manifesta em um “bom selvagem” de Rousseau, no qual a indígena deseja estar com o colono e servi-lo, mesmo que para isso tenha de trair sua tribo e morrer.

Percebe-se que Iracema é julgada pelos parâmetros de uma mulher da burguesia, os quais ela, obviamente, não corresponde, através da sua franqueza, da sua falta de recato e de pudor. As suas características indígenas são sexualizadas, mas possuem um julgamento interno do autor, o qual a vê como um ser animalesco, por não possuir a mentalidade de uma mulher branca da burguesia ou da alta sociedade. Seu corpo é, ao mesmo tempo, sexualizado, julgado, e, por fim, descartado, quando no final da trama o autor/narrador não consegue dar a ela um final feliz com Martim, já que isso partiria da assunção de que ela poderia ser um par romântico para uma personagem masculina europeia.

De todas as personagens, Iracema é aquela que não colhe os frutos ruins da pós-colonialidade nos papéis raciais e de gênero, pois se encontra diretamente inserida no período colonial na narrativa. A qual possui uma ótica extremamente preconceituosa com o indígena e com a mulher.

Capítulo 2: A personagem feminina nas literaturas ibéricas e ibero-americanas do século XIX: “bode expiatório” da narrativa

2.1) A personagem Iracema em *Iracema*, de José de Alencar: a representação colonialista e sexista da mulher indígena

Iracema, a personagem mítica da obra de José de Alencar, representa diversos papéis ao longo da narrativa: a de guardiã do segredo da Jurema, a indígena apaixonada pelo colonizador europeu, a indígena que trai sua tribo pelo colonizador, a mãe do “primeiro cearense” (Alencar, 2018, p. 115), e, por fim, a memória da América Indígena. O narrador de *Iracema* descreve a indígena como “a virgem dos lábios de mel” (Alencar, 2018, p. 23), e em apenas 127 páginas, o autor, no Posfácio do livro, a coloca dentro da categoria de “raça selvagem” (Alencar, 2018, p. 130). Iracema é, ao mesmo tempo, bárbara e divina, mistura que representa o romantismo indianista de Alencar.

No começo da trama, Iracema é descrita com características de extrema beleza e pureza: “[...] tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira. O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha rescendia no bosque como seu hálito perfumado” (Alencar, 2018, p. 23) Estas são percebidas também na sua interação quase divina com a natureza: “O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas [...] Os ramos da acácia silvestre esparziam flores sobre os úmidos cabelos.” (Alencar, 2018, p. 23).

Nota-se que, no início da narrativa, Iracema se encontra em perfeita sintonia com a natureza e com o seu corpo, como se ela, a fauna, a flora e a cultura de sua aldeia fossem um só. Isto se transforma radicalmente no final da diegese, quando a indígena desenvolve uma tristeza profunda, devido ao seu isolamento completo, tanto em relação a sua aldeia, da qual ela fugiu e traiu, auxiliando os potiguaras, como em relação a Martim, o qual a deixou sozinha para ir lutar contra os Tupinambás. Além disso, Iracema também perde a conexão com a natureza ao seu redor, a qual passa a trazer dores, ao invés de alegria e pureza, como antes.

A personagem representa um cenário idealizado da colonização europeia, no qual Iracema, simboliza a própria América indígena, a qual, segundo a perspectiva colonialista, se submete por livre e espontânea vontade ao colonizador. Este a destrói tanto por dentro, quando ela foge de sua tribo e perde contato com seus valores, simbolizando o extermínio da cultura nativa, quanto por fora, pois, depois que ela

engravada e concebe seu filho, ela torna-se triste e fraca, e morre, retratando o genocídio indígena e a miscigenação que gerou o Brasil.

Cássio Silveira discorre em *Iracema e graciosa Ará: as metáforas e comparações entre personagens e natureza em Iracema* sobre a posição em que a protagonista é colocada em relação à Martim:

Se encararmos Iracema como representação da América Indígena e Martim como o colonizador europeu, é o continente americano que se abre servilmente para o branco, pronto para o sacrifício e o processo civilizatório, não sendo mais um índio, mas um índio europeizado (Silveira C. , 2009, p. 74).

Através do texto acima, percebe-se que a América Indígena — representada principalmente por Iracema, mas também pelos Tabajaras e pelos Potiguaras — se encontra em uma submissão e servidão, por vontade própria, aos invasores europeus. Além da subserviência de Iracema a Martim, os Tabajaras — aliados dos invasores franceses — acolhem e protegem Martim. Enquanto os Potiguaras lutam com ele e com os outros invasores portugueses. Sendo as três alianças fruto de indígenas retratados com tamanha inocência, que não conseguem identificar os europeus como inimigos, em processo de conquista do território indígena.

As tribos pareciam considerar os invasores como aliados, como se observa na personagem Poti, o qual considera Martim como um irmão que luta pela mesma causa que ele. Segundo Cássio Silveira, este comportamento demonstra uma inocência pejorativa derivada do mito do “bom selvagem” de Rousseau, no qual o indígena não possuiria nenhuma defesa mental contra o domínio branco e europeu.

Em relação ao tratamento dado a Martim por parte dos Tabajaras, também vale ressaltar o momento em que ele é aceito como hóspede pelo pajé, quando lhe oferecem comida e mulheres da tribo, as quais não possuíam nenhum papel especial na aldeia. Ele, no entanto, as recusa, pois desejava apenas Iracema. As mulheres oferecidas a Martim, no entanto, não o fazem por escolha, mas pela obrigação da hospitalidade da tribo com seus visitantes. Já Iracema não é forçada a se relacionar com visitantes da sua aldeia. Mesmo assim, seu corpo não lhe pertence, pois ela não tem o direito a escolher um parceiro para se relacionar ou viver.

É notável que o autor implícito (Booth, 1983, p. 70) concebe com naturalidade a forma como essas mulheres tabajaras são oferecidas a Martim, pois tal comportamento não condiz com o padrão monogâmico e cristão no qual o autor empírico está inserido, já que este viés ocidental, teoricamente, não permitiria que uma mulher tivesse relações sexuais sem ser casada exceto se esta fosse uma prostituta. Ou seja, faz-se presente uma aceitação superficial de costumes indígenas não monogâmicos, os quais são colocados na trama para dar o tom de exotismo, o qual fazia parte da proposta de Alencar para o romantismo nacional. No entanto, no plano geral, a narrativa não consegue esconder seu julgamento, que parte da visão que o autor tinha dos povos indígenas.

A ideologia de subserviência do ser indígena “selvagem” (Alencar, 2018, p. 140) está presente desde o começo da trama, quando Iracema conhece seu “senhor” (Alencar, 2018, p. 73) após atirar uma flecha nele, o qual sorri por ser machucado por uma mulher. Ele reage deste modo porque, segundo sua perspectiva machista (em uma análise anacrônica), uma mulher somente poderia simbolizar “ternura e amor” (Alencar, 2018, p. 24). Deste modo, Martim exhibe por Iracema o mesmo tipo de condescendência que, normalmente, se teria, por exemplo, ao ser agredido por uma criança inofensiva.

A estranha reação do homem que não a viu como uma ameaça faz com que Iracema pense que feriu um inocente, ela então se aproxima dele, e Martim, familiarizado com alguma linguagem e cultura indígena, devido a sua convivência com os potiguaras, pergunta se ela quer quebrar a “flecha da paz” (Alencar, 2018, p. 24) e Iracema o leva para sua aldeia.

A indígena possui um elevado nível social em sua tribo, por ser filha do pajé e protetora do segredo da Jurema e do Bosque Sagrado, e por isso, ela é obrigada a permanecer casta por toda sua vida para se manter nestas funções sagradas. No entanto, é relevante que ela não escolheu esta posição, a qual lhe foi atribuída ao nascer. De qualquer modo, torna-se questionável o fato de Iracema não ter o direito de errar, dentro das regras da aldeia, enquanto este privilégio é dado ao colonizador aliado à tribo inimiga dos Tabajaras.

Iracema e Martim acabam por infringir as regras dos Tabajaras: por terem relações sexuais, e por Iracema dar a bebida sagrada da Jurema a Martim, sendo que ele é tão culpado quanto ela nestas ações. No entanto, ao serem descobertos, ele recebe a proteção do pajé, enquanto Iracema recebe apenas a punição. O que, como já citado no capítulo 1 da presente tese, demonstra, segundo o “mecanismo do bode expiatório” (Girard, 2020),

a proteção do ser “mais sanguinário” (Girard, 2020, p. 10) e a culpabilização do ser “menos sanguinário” (Girard, 2020, p. 10).

Isso demonstra como Iracema e Martim não eram vistos como iguais, seja pelo autor que constrói uma diegese que castiga apenas Iracema pelas infrações sociais cometidas pelo casal, seja pela sociedade colonial, na qual Iracema seria considerada inferior por ser indígena, seja pela tribo dos Tabajaras, que mantinham expectativas irreais do papel de Iracema na tribo, enquanto Martim possuía proteção pelos seus atos por ser hóspede da mesma.

Por consequência destas infrações, Martim parte da tribo dos Tabajaras, vitorioso, tanto na luta contra a tribo, quanto ao levar, para si, a mulher mais preciosa de lá. Já a indígena perde seu lar e sua família, se tornando uma mulher exilada, como, por exemplo, Édipo, em *Èdipo Rei* (Sófocles, 2018), por cometer um pecado que sua sociedade considerava imoral. Iracema é conduzida, por meio de uma cadeia de causalidades, que ela aparenta ter causado a si mesma, a falecer em isolamento. Ou seja, a narrativa tenta mostrar como Iracema passa por este sofrimento por vontade própria e por ter escolhido ser amante do colonizador.

Vale colocar aqui que a sobrevivência no Ceará apresentaria um enorme desafio por si só, mas isto não teria sido um problema se a felicidade de Iracema, diretamente conectada com o seu corpo e com a natureza, não tivesse se tornado amargura. Este desafio emocional é agravado pela solidão, pela sua gravidez e, depois do parto, pelo puerpério. Ou seja, a gravidez da indígena, causada pela relação sexual com o colonizador, e apresentada como proibida por sua tribo, tem como destino uma morte repleta de dor.

O sofrimento de Iracema se concretiza, de fato, quando ela não consegue mais amamentar seu filho e tem que utilizar filhotes de cachorro para que seu peito gere leite novamente: “Os cachorrinhos famintos sugam os peitos, avaros de leite. Iracema curte dor, como nunca sentiu: parecem que lhe exaurem a vida [...]” (Alencar, 2018, p. 111). Percebe-se aqui a mudança da sua relação consigo mesma e com a fauna, pois seu corpo e a natureza (representada pelos cachorrinhos) ao seu redor passam a representar dor e sofrimento.

A indígena sofre espiritualmente, o que a deixa fraca fisicamente e a faz morrer gradualmente: “O sangue da infeliz diluía-se todo nas lágrimas incessantes que não lhe

estancavam nos olhos; pouco chegava aos seios [...]” (Alencar, 2018, p. 111). No entanto, Iracema apenas se permite morrer quando Martim volta da batalha e pode cuidar do seu bebê: “Pousando a criança nos braços paternos, a desventurada mãe desfaleceu como a jetica, se lhe arrancassem o bulho” (Alencar, 2018, p. 114).

No entanto, a morte de Iracema permanece um mistério ao leitor, pois se concretiza em uma mistura de saudades da sua tribo e de Martim, e, ao mesmo tempo, pela falta de aconselhamento durante seu puerpério (em questões de alimentação e repouso). Estes fatores fazem com que ela morra de tristeza, assim como um ser mítico que não está mais em contato com sua fonte de felicidade (sua cultura e a floresta onde nasceu).

Neste contexto, vale observar a análise de Vânia Pinheiro Chaves sobre os simbolismos em *Iracema*:

Não se oculta totalmente a tragédia que representou para o ameríndio o contacto com o homem branco. Além do fato de Iracema morrer pouco tempo depois de iniciada a sua ligação com Martim, a etimologia do nome de Moacir — que o próprio escritor diz significar em tupi, filho da dor — inscreve a relação violentadora de que ele foi gerado. (Chaves, 2018, p. 10)

Através da interpretação acima, percebe-se que Moacir representa a dor de Iracema, a qual deriva das saudades que ela sentia de sua família e de seu isolamento, representando a tragédia do contato do povo indígena com os colonizadores. No trecho a seguir, nota-se como ela foi enfraquecida e machucada ao lidar com a maternidade sozinha:

A feliz mãe arroja de si os cachorrinhos, e cheia de júbilo mata a fome ao filho. Ele é agora duas vezes filho de sua dor, nascido dela e também nutrido. A filha de Araquém sentiu afinal que suas veias se estancavam; e, contudo, olábio amargo de tristeza recusava o alimento que devia restaurar-lhe as forças. (Alencar, 2018, p. 111)

Iracema passa a não simbolizar mais um espírito da natureza, mas uma mãe exausta e deprimida, enquanto Moacir, o qual ela parece amar, não deixa de ser o “filho da sua dor” (Alencar, 2018, p. 111), já que o máximo de maternidade que ela vivencia é durante este estado puerperal e solitário.

Percebe-se aqui que a morte de Iracema (anagrama de América) e o nascimento de Moacir (“o primeiro cearense” (Alencar, 2018, p. 115), como já foi referido) eram indispensáveis para que a trama se concretizasse como símbolo da colonização da América e para que José de Alencar definisse os primeiros passos do romantismo indianista. No entanto, não havia a necessidade de que Iracema traísse a sua tribo, auxiliando os Potiguaras, mas a servidão e humilhação da indígena perante o colonizador ressaltam o ponto de vista do escritor.

A narrativa ignora a lealdade entre os membros de uma tribo indígena, diminuindo seu forte pertencimento cultural, para demonstrar que os nativos contribuíram para a sua própria destruição e desunião, e até mesmo sugere o ridículo: que muitos dos indígenas escolheram ser colonizados.

O processo de traição e fuga também faz com que Iracema comece a “justificar” sua morte, e torna mais palatável para que o leitor aceite seu destino, já que não é a morte da linda “virgem dos lábios de mel” (Alencar, 2018, p. 23), mas a morte de uma mulher imoral e de uma indígena que amava mais um colonizador do que sua própria família. Pode-se concluir, a partir destes fatores, a opinião de José de Alencar sobre as limitações sociais que a mulher deveria ter, mas também, a sua opinião sobre o indígena.

A história da colonização do Brasil nos ensina que, no início desta, os indígenas foram tão escravizados quanto os povos africanos, segundo Suchanek, mas por não serem sequestrados de seus continentes de origem, demonstravam um apego maior à própria cultura. Isso aconteceu porque os indígenas do território brasileiro não foram completamente separados de suas famílias, e logo no início permaneceram mais unidos, tendo de ser colocados em chamadas “aldeias reais” (Suchanek, 2012, p. 242), nas quais eram escravizados e catequizados ao mesmo tempo. Este processo histórico genocida torna absurda a ideia de que uma indígena abandonaria e trairia sua tribo para viver com um colonizador. Por isso, a vertente romântica é utilizada para justificar estas atitudes incoerentes de Iracema como nativa.

A citação a seguir demonstra como o livro *Iracema* pode, possivelmente, sintetizar o pensamento de seu autor, José de Alencar, sobre os povos indígenas:

A solução proposta é resolver a escravidão pela absorção de uma raça por outra; mas aparentemente, por outras as raças e categorias sociais, como o indígena e o imigrante pobre que chegaria em alguns anos. Pois

cada “movimento coesivo das forças contrárias é um passo [a] mais para o nivelamento das castas” (Alencar, 2009) até o amálgama, quando da geração anterior findasse com a morte; mas sempre enquanto castas. Sempre com uma marca social (in) visível que as distinguisse. (Afonso, 2013, p. 146)

Ou seja, José de Alencar imaginava que, para o Brasil progredir, os povos indígenas teriam de ser embranquecidos de geração em geração, mas não pela união entre indígenas e membros brancos da alta sociedade ou da burguesia. Pois mesmo com a miscigenação entre brancos e nativos, estes descendentes não deveriam ascender nas castas sociais. Ou seja, o embranquecimento da população brasileira, segundo Alencar, deveria ocorrer com a mistura dos povos indígenas com os imigrantes europeus pobres, para que, deste modo, não houvesse alteração na classe a que pertenciam. O pensamento do escritor não é apenas xenofóbico, racista e escravagista, mas também demonstra seu senso de superioridade por nascer em uma classe alta.

O livro *Iracema* mostra como, muito provavelmente, José de Alencar imaginava o passado do Brasil, o que é comprovado no Posfácio da obra: com o embranquecimento do indígena (Iracema) através da união com um imigrante europeu pobre (Martim). Assim, seus descendentes (Moacir), apesar de embranquecido pela genética europeia, continuariam a fazer parte de uma classe considerada baixa.

Pode-se concluir que ao poupar a vida de Martim e trazê-lo para sua tribo, Iracema cumpre o que Alfredo Bosi definiu como destino do indígena na obra de José de Alencar:

Da virgem de lábios de mel, disse Machado de Assis em artigo que escreveu logo que saiu o romance: “não resiste, nem indaga: desde que os olhos de Martim se tocaram aos seus, a moça curvou a cabeça àquela doce escravidão”. O risco de sofrimento e morte é aceito pelo selvagem sem qualquer hesitação, como se a sua atitude devota para com o branco representasse o cumprimento de um destino, que Alencar apresenta em termos heroicos ou idílicos. (Bosi, 1992)

Bosi destaca como Iracema é posicionada, desde o início da narrativa, para servir Martim como indígena e como mulher, denigrando-a de um modo interseccional, já que as duas minorias sociais das quais faz parte se relacionam entre si. A indígena é diminuída, gradualmente, na narrativa, pois, desde que esta conheceu Martim, estava presa a ele, como uma serva indígena ao seu mestre europeu.

A didática do escritor traz como consequência principal para Iracema a sua morte e torna-se relevante como a personalidade dela como mulher também contribuiu para que ela fosse eliminada da narrativa. Iracema demonstra um carácter valente e forte, o qual não era adequado a uma mulher delicada do romantismo, mas a uma “selvagem” (Alencar, 2018, p. 140). No entanto, algumas destas atitudes aparentam ser proativas e culpabilizam Iracema, mas foram realizadas para ela servir e adular seu mestre, Martim, como, por exemplo, ao infringir as regras da tribo.

Ao analisar o todo, nota-se como não seria possível, conforme os padrões sociais de Alencar, e da sociedade e época em que ele vivia, que o “autor implícito” (Booth, 1983) dele permitisse que Iracema fosse um par romântico para Martim. Assim, a história entre eles termina cedo, sem que o casal tenha a chance de desenvolver seu relacionamento. Ou seja, os leitores empíricos do século XIX, provavelmente, eram próximos ao leitor ideal de José de Alencar, pois estes, assim como o escritor, não possuíam outras perspectivas a respeito da invasão europeia da América Indígena, e não iriam gostar de ler um final no qual Iracema e Martim fossem felizes como um casal.

2.1.1) Objetivo da personagem Iracema na narrativa: a representação idealizada do genocídio indígena

Através da personagem Iracema, José de Alencar concretiza três objetivos: a criação de um romantismo indianista diferente dos que já existiam; a romantização da colonização do Brasil por meio de uma perspectiva colonialista; o início do distanciamento da literatura brasileira de Dom Pedro II e de Portugal.

No Posfácio de Iracema, Alencar critica produções literárias com o tema indígena, ao dizer que:

Não realizavam elas a poesia nacional, tal como me aparecia no estudo da vida selvagem dos autóctones brasileiros. Muitos pecavam pelo abuso dos termos indígenas acumulados uns sobre outros, o que não só quebrava a harmonia da língua portuguesa como perturbava a inteligência do texto. Outras eram primorosas no estilo e ricas de belas imagens; porém faltava-lhes certa rudez ingênua de pensamento e expressão, que devia ser a linguagem dos indígenas. (Alencar, 2018, p. 130)

Ou seja, o escritor não considerava harmonioso o excesso das expressões indígenas, ao mesmo tempo que não apreciava um estilo muito refinado de escrita, por considerar que a linguagem indígena deveria parecer rude e simples. José de Alencar critica, por exemplo, Gonçalves Dias, porque os “selvagens do seu poema falam uma linguagem clássica” (Alencar, 2018, p. 130).

Percebe-se que, em *Iracema*, Alencar tenta encontrar o meio-termo entre o excesso de expressões indígenas e a falta destas, mesmo que não seja a realidade da comunicação destes indivíduos. Pode-se considerar que a atenção do escritor ao que já tinha sido produzido sobre este tema e a sua percepção do que traria mais harmonia para os ouvidos do leitor, como os fatores do sucesso na recepção de *Iracema* pelo público do século XIX.

Vânia Pinheiro Chaves defende, no Prefácio de *Iracema*, que o sucesso da obra, de 1865 até hoje, se deve tanto a “continuidade da ideologia nacionalista do Romantismo” (Chaves, 2018) quanto a “singular melodia brasileira da linguagem” (Chaves, 2018), mesmo que o autor não tenha atingido “uma expressão verbal mais autêntica e natural para o seu indianismo” (Chaves, 2018).

Observa-se que o fato da linguagem não ser autêntica em *Iracema* pode ser relacionado com o sucesso que o livro teve e tem, já que a proposta romântica atrai leitores que querem ler algo fora da realidade. Mesmo assim, tem-se que a obra nunca foi intitulada como realista e as críticas feitas nesta dissertação e por outros críticos estudados não refletem uma reclamação da falta de realidade, mas sim da vontade histórica de perpetuar narrativas que idealizam o genocídio causado pela invasão colonial.

Chaves ressalta como, apesar de *Iracema* ser:

Um misto de Diana e vestal selvagem, caracterizada por deslumbrante beleza nativa e por uma bravura tão pujante como a natureza brasileira. Ela não consegue, todavia, resistir à paixão por Martim e, desde o primeiro encontro com o estrangeiro, deixa escravizar-se. Como outros ameríndios de Alencar, ela não se revolta contra o colonizador [...] (Chaves, 2018, p. 9)

Alencar impôs características a *Iracema* que considerava indispensáveis para ela representar este processo idealizado da colonização da América indígena, tais como, ser exótica, selvagem e submissa. No entanto, apesar do autor ter criado uma utopia, a obra

por vezes é lida para revisitar o passado colonial, transmitindo valores de inferioridade em relação ao europeu. A narrativa tenta mostrar como a ficção da obra poderia ter existido de fato — para o leitor menos atento aos fatos históricos — ao mostrar uma indígena que se rendeu, por vontade própria, a uma relação de subserviência ao europeu, gerou o filho deste colonizador e morreu, após ter cumprido seu papel no embranquecimento da população nativa.

Nota-se que a natureza da sua obra, revestida por uma prosa poética e dramática, com palavras do tupi-guarani, tinha no seu centro uma vontade de autoafirmação mais política do que literária. José de Alencar focou em despejar exotismo na indígena protagonista, influenciado por escritores franceses, tais como Ferdinand Denis (Barel, 2002). Isto mostra, acima de tudo, como o autor era eurocêntrico, já que a solução que encontrou para se afastar da literatura portuguesa foi se aproximar da literatura francesa, e não de fazer alguma pesquisa de campo em uma tribo indígena, já que seu conhecimento era apenas acadêmico. Obviamente, também temos que o conhecimento acadêmico era mais fácil de se obter para o escritor do que tentar encontrar e contactar, no século XIX, alguma tribo indígena que ainda preservasse a língua original desta e seus costumes.

A tentativa de criação de uma literatura nacional também era fruto de uma insatisfação pessoal e política de José de Alencar com o reinado de Dom Pedro II. O escritor tentou se afastar da literatura portuguesa, apesar do passado português fazer parte de uma “memória sedimentada” (Buescu, 2012) na cultura brasileira, a qual nunca poderia ser apagada, já que estava inscrita na forma de Alencar escrever e pensar, podendo ser observada em *Iracema*.

Segundo Helena Carvalhão Buescu, em *Experiência do Incomum e da Boa Vizinhaça — Literatura Comparada e Literatura Mundo*, mesmo ao criarmos algo novo, não é possível nos libertarmos do passado histórico, o qual se encontra permanentemente sedimentado em nós e na nossa cultura.

O romantismo indianista foi um movimento literário político/cultural que dependia de uma imagem xenofóbica do indígena para construir seu exotismo e sua brasilidade, pois o autor não era de fato capaz de enxergar a identidade brasileira, a qual se encontrava em formação.

A extrema contribuição do fator político para a escrita, no Brasil do século XIX, é defendida por Heron de Alencar, o qual destaca que “os escritores e a sua literatura, são

fruto de fatores mais de ordem política e cultural no sentido amplo, do que de fatores puramente literários ou artísticos” (Ribeiro, 1996, p. 80). Além disso, o teórico acrescenta que:

Ao cortarmos as amarras que nos prendiam cultural, econômica e politicamente a Portugal, observou-se um descompasso entre a consciência política e a consciência literária, e isso é que pode explicar os cinquenta anos de péssima ou de incharacterística literatura, que vão dos poetas mineiros às primeiras grandes obras do Romantismo. A França, com a qual já tínhamos algumas afinidades, passaria a ser o nosso modelo, mas não o assimilariamos de pronto e de logo, por estarmos habituados a uma tradição, que não era a francesa. (Ribeiro, 1996, p. 80)

O autor somente vislumbrava a diferença entre o brasileiro e o português no indígena que ele repudiava, o que resultou que o romantismo indianista, assim como a personagem Iracema, representassem pontos de vista antagônicos. Tal contrariedade pode ser notada, por exemplo, por José de Alencar tentar conquistar uma independência nacional por meio de Iracema. Pois ele a caracteriza como uma divindade da natureza, ao mesmo tempo que lhe transmite traços selvagens, submissos e exóticos.

Percebe-se que, no início da obra, *Iracema* é marcada pela protagonista no seu ápice pessoal na narrativa, descrita com pele e cabelos perfeitos, comportamento divino e um dever sagrado perante a tribo. Já no final da trama, esta imagem perfeita já foi destruída, quebrada gradualmente ao longo da narrativa, a partir do momento em que Iracema conhece Martim e apresenta falhas, as quais aumentam gradualmente.

José de Alencar deforma a perfeição de Iracema para ser mais fácil ao leitor aceitar a morte da personagem. Pois não é a Iracema perfeita e virgem, a que corria pelas matas com seus cabelos soltos, que morre, mas sim a Iracema que é corrupta, a que trai a sua tribo e foge com um estrangeiro, abandonando seus deveres sagrados. Assim, a indígena torna-se monstruosa o suficiente para poder ser usada na narrativa como o “bode expiatório” (Girard, 2020) dos problemas, havendo a sensação de tristeza, mas majoritariamente de paz, quando esta morre.

Luis Filipe Ribeiro destaca em *Mulheres de Papel* o discurso de José de Alencar sobre a construção da literatura brasileira por meio de *Iracema* “em 1872, no prefácio a *Sonhos d’Ouro*” (Ribeiro, 1996, pp. 74-75):

A literatura nacional, que outra cousa é senão a alma da pátria, que transmigrou para este solo virgem com uma raça ilustre, aqui impregnou-se da seiva americana desta terra que lhe serviu de regaço; e cada dia se enriquece ao contacto de outros povos e ao influxo da civilização? O período orgânico desta literatura conta já três fases. A primitiva, que se pode chamar de aborígine, são as lendas e mitos da terra selvagem e conquistada; são as tradições que embalarão a infância do povo, e ele escutava como o filho a quem a mãe acalenta no berço com as canções da pátria, que abandonou. *Iracema* pertence a essa literatura primitiva, cheia de santidade e enlevo, para aqueles que veneram na terra da pátria a mãe fecunda — alma mater, e não enxergam nela apenas o chão onde pisam. (Ribeiro, 1996, pp. 74-75)

Aqui, Alencar argumenta sobre como *Iracema* faz parte apenas da primeira fase da formação de uma literatura nacional, a qual ele chama de fase “primitiva” (Ribeiro, 1996, pp. 74-75), marcada pela “terra selvagem e conquistada” (Ribeiro, 1996, pp. 74–75). Esta pátria indígena “abandonada” é utilizada pelo autor para criar uma memória mítica e exótica através do livro e da personagem *Iracema*, sem respeitar o nativo, mas diferente o suficiente para representar uma literatura brasileira. O autor também defende como a colonização foi um consórcio entre indígenas e europeus, no qual os indígenas se beneficiaram do “influxo da civilização” (Ribeiro, 1996, pp. 74–75), enquanto os colonizadores transformaram uma terra pertencente a ninguém em uma pátria.

Ribeiro argumenta que o trecho acima “expressa, de forma clara e incisiva, a teoria do romance em que se ampara José de Alencar, na construção de sua obra” (Ribeiro, 1996, p. 75). O teórico defende como este texto também sintetiza *Iracema* e o romantismo indianista por meio de “bodas agrícolas” (Ribeiro, 1996, p. 76), nas quais:

O colonizador recebe da terra americana a virgindade e a fecundidade, marcas imprescindíveis a uma boa esposa. O mais são as fases por que passará esse consórcio, rematando, no final, com a ausência de qualquer referência aos habitantes originais destes campos do Senhor [...] Estes ficam confinados na fase primitiva ou aborígine, numa clara metáfora de seu destino posterior, na literatura ou fora dela. É um espaço de onde a história está excluída: ela só chega, coincidentemente, com o homem branco. (Ribeiro, 1996, p. 76)

Aqui, novamente percebe-se como Alencar defende o tal “consórcio” (Ribeiro, 1996, pp. 74–75) da colonização do Brasil, o qual, segundo ele, assim como em *Iracema*, aconteceu por vontade também dos indígenas, os quais deram a terra “virgem e fecunda”

(Ribeiro, 1996, p. 76) para os europeus, mas não passaram da “fase primitiva” (Ribeiro, 1996, p. 76), pois não eram civilizados o suficiente.

O texto acima também destaca o modo de pensar de José de Alencar, o qual era conservador, e apoiava uma monarquia constitucional, além de incentivar a escravidão no Brasil. Além disso, Alencar foi criado sob uma forte cultura portuguesa e eurocêntrica, tendo sua formação acadêmica quase inteiramente influenciada pela Europa. Ainda sobre a personalidade e formação pessoal de José de Alencar, Afonso defende que:

Alencar é um político moderado, alguém que confia em uma monarquia constitucional que possa garantir a ordem dentro da heterogeneidade de um país de enormes dimensões que é o Brasil, desacreditando assim de qualquer forma republicana que tendesse a uma descentralização de poder e fortalecesse os chefes locais dispersos pelo território do país. (Afonso, 2013, p. 49)

É notável como o escritor que construiu a indígena Iracema possuía enorme empatia pelo Império Português — apesar de discordar de Dom Pedro II em muitas coisas — e pelos donos de terra e de escravos, e não pelos indígenas. Além de ver a mulher em uma posição recatada, com as funções de cuidar da casa e dos filhos.

Após essa observação mais abrangente de José de Alencar, é possível perceber o porquê de Iracema ser retratada de forma contraditória, já que ela é mulher e indígena e Alencar não parece compreender a realidade de nenhum destes grupos. Mais a fundo, pode-se, por exemplo, aplicar o conceito de feminismo interseccional nesta personagem, ao transplantarmos o que Angela Davis disse sobre a “condição da mulher negra durante a escravatura” (Ferrara, 2019, p. 4) para a condição de Iracema como mulher indígena:

Os comportamentos dos donos de escravos para as mulheres escravas eram: quando era rentável explorá-las como se fossem homens, sendo observadas, com efeito, sem distinção de gênero, assim o faziam, mas quando elas podiam ser exploradas, castigadas e reprimidas em formas ajustadas apenas às mulheres, elas eram fechadas dentro do seu papel exclusivo de mulheres. (Ferrara, 2019, p. 5)

A partir do trecho acima, analisa-se como, José de Alencar, através de seu pensamento colonialista e eurocêntrico, utiliza os aspectos exóticos e selvagens de Iracema tanto para colocá-la na posição de nativo, na tentativa de simbolizar o Brasil,

quanto para demonstrar como ela não poderia ser o par romântico de Martim, pois não era uma mulher recatada ou civilizada. Ou seja, aos olhos de Alencar, Iracema simboliza a mãe indígena e exótica de uma geração brasileira, mas, ao mesmo tempo, ela é indígena demais para ser mais do que uma concubina para Martim.

Ou seja, Alencar constrói uma literatura indianista para afirmar a literatura nacional brasileira e se distanciar da cultura portuguesa. O resultado disso é a criação de indígenas baseados em estudos acadêmicos europeus e que não representam o indígena de verdade, ou o que realmente aconteceu durante as invasões portuguesas à América Indígena, além de não se separar da cultura portuguesa, a qual permanece sedimentada como uma das culturas de base de José de Alencar e do Brasil. Ou seja, o escritor construiu uma narrativa bem feita, bem pesquisada e que o consagrou como escritor indianista, já que os leitores da época não esmiuçaram cada detalhe ou propósito da obra, aceitando-a como um retrato idílico do genocídio indígena no Brasil.

2.1.2) A relação entre a obra Iracema, seu autor José de Alencar e a sua recepção — baseado nas teorias de Wayne Booth e a Estética da Recepção

Neste capítulo, coloca-se na prática, a teoria desenvolvida no capítulo 1.2 a respeito de como o autor empírico constrói um “second self” (Booth, 1983, p. 71) literário, o qual Wayne Booth denomina de “autor implícito” (Booth, 1983, p. 70). Este existe no narrador, nas personagens, no tema, e no sistema de valores humanos e sociais da obra. Booth assume que cada obra possui um “autor implícito” (Booth, 1983, p. 70) diferente porque este é determinado pela individualidade de cada autor empírico.

Assim, torna-se relevante o estudo do autor empírico e do contexto extra diegético deste, já que, além do autor empírico construir as características únicas do “autor implícito” (Booth, 1983, p. 70), também constrói o “leitor implícito” (Wolfgang Iser, traduzido por Lima, 1979, p. 83) — o leitor ideal — do qual o leitor empírico tem que se aproximar para compreender o sentido da obra.

Ao analisarmos a vida do autor empírico e o meio em que este viveu, podemos ter uma maior compreensão das características que tornam o “autor implícito” (Booth, 1983, p. 70) único, sendo este uma soma das personagens, da narrativa, etc. Além de compreendermos melhor quais eram as mentalidades dos leitores da época, e se este se

aproximava ou se distanciava mais do “leitor implícito” (Wolfgang Iser, traduzido por Lima, 1979, p. 83) do que nós, como leitores atuais.

Através da “la distinción entre lo individual (la obra singular, el escritor inconfundible) y el sistema (el conjunto, el género, la configuración histórica, el movimiento generacional)” (Guillén, 1985, p. 17) — já citado no capítulo 1.1 — funciona como uma complementação ao sentido da obra. Assim, neste capítulo, estudaremos José de Alencar, *Iracema* e a sua recepção, a partir de um viés histórico, que visa ser um complemento ao viés literário, e não oposto a este.

Para isso, torna-se necessário analisar o contexto histórico do Segundo Reinado, e seus momentos mais marcantes, já que este período ocorreu entre 1840 e 1889, e o escritor viveu entre 1829 e 1877, sendo profundamente influenciado pela mentalidade desta época.

O ano de 1840 é marcado pelo Golpe da Maioridade e pela coroação de Dom Pedro II, designando o início do último Reinado Português no Brasil. Segundo Rogério Natal Afonso, em *A dimensão política do pensamento de José de Alencar (1865–1868)* — *Liberalismo e escravidão nas cartas de Erasmo*, a família Alencar esteve envolvida neste acontecimento:

O pai de José de Alencar, o senador José Martiniano de Alencar, é figura chave no processo de maioridade de D. Pedro II. Enquanto orador oficial do Senado, faz um discurso, durante a coroação e sagração do imperador no Paço da cidade, clamando ao povo e à divina providência para que iluminem o futuro monarca. Com a posse de D. Pedro II é nomeado, logo a seguir, presidente do Ceará [...] (Afonso, 2013, p. 25)

A partir do trecho acima, pode-se perceber a dimensão do envolvimento político do pai de Alencar, o qual pertencia à elite política do Império e sustentava uma posição conservadora e de apoio à monarquia. Isto se refletiu em um forte senso de pertencimento à elite política conservadora do governo, em José de Alencar, antes mesmo do escritor fazer parte desta.

A tentativa de José Alencar de causar impacto político pode ser percebida nas “Cartas de Erasmo” (Afonso, 2013, p. 97), as quais o escritor publicou em folhetins e destinou a políticos em altos cargos do governo. As cartas foram divulgadas entre 1865 e 1868, até a ascensão do escritor como ministro da Justiça. Nota-se que, em sua maioria,

as “Cartas de Erasmo” (Afonso, 2013, p. 97) eram dedicadas às pessoas da nobreza, desde um marquês até um visconde, e até mesmo ao Imperador. Tem-se, como exemplo, as seguintes cartas (contendo os destinatários e as datas de publicação):

Ao Imperador, Cartas de Erasmo, de 1865; no caso, a segunda edição, de 1866; Uma carta “Ao Redator do Diário” (do Rio de Janeiro); Ao Povo, Cartas Políticas de Erasmo de 1866, acompanhadas das cartas “Ao Marquês de Olinda” e “Ao Visconde de Itaboraí, Carta de Erasmo Sobre a Crise Financeira”; Ao Imperador, Novas Cartas Políticas de Erasmo, de 1867–1868 (Afonso, 2013, p. 97)

Analisa-se o fato de Alencar dedicar uma série de nove cartas “Ao povo” (Afonso, 2013, p. 97), as quais criticavam a Guerra da Triplíce Aliança. Estas, na realidade, criticavam a atitude do Governo na Guerra da Tríplíce Aliança, tendo sido feitas para chamar a atenção deste. O escritor publica todas as cartas em folhetins, modelo jornalístico que, em teoria, era acessível a todos, mas que, na prática, eram lidos pela burguesia e pela nobreza. Isso se deve ao fato de a maioria da população pobre ser analfabeta no século XIX, e dentro dos poucos que não o eram, não existia muito interesse político, já que, em um sistema monárquico, não existia participação da maioria da população na política.

Estas cartas são relevantes para compreendermos que, no século XIX, os leitores empíricos de José de Alencar, em sua maioria, pertenciam à burguesia ou à nobreza. Alia-se este cenário social do Brasil com as aspirações políticas do escritor, e podemos inferir que o leitor ideal, ou “leitor implícito” (Wolfgang Iser, traduzido por Lima, 1979, p. 83), de Alencar, era pertencente à burguesia, à nobreza e/ou à elite política do país. Afonso também defende esta lógica histórica:

Cabe também, enquanto delimitação do objeto, a caracterização dos leitores. Alencar escreve para as elites (não que só membros da elite carioca tivessem acesso aos textos, também funcionários públicos diversos, pequenos comerciantes, profissionais liberais, mesmo um público leigo que se interessava pelo cotidiano político do Rio de Janeiro, e que deveria ser considerável, visto a quantidade de pequenos jornais e folhetos impressos para a divulgação de ideias de políticos e partidos. Mas estes não eram então seu principal alvo, tendo a imprensa — a mídia impressa, visto que a impressão do texto foi feita em folhetins — como veículo que o permitiria levar suas ideias a um grupo maior, detentor de uma opinião que pode ser mobilizadora ou mobilizada [...] Alencar tinha conhecimento do alcance das cartas. Mas

o seu destinatário, o “leitor” referencial, é o imperador D. Pedro II. [...] E a crítica a uma atitude passiva do imperador frente aos problemas da política, da administração pública, ao seu papel constitucional de mediador de contendas, de apaziguador de disputas, de fiel da balança é o mote para o conjunto de cartas. (Afonso, 2013, p. 101)

Tanto o leitor empírico, quanto o “leitor implícito” (Wolfgang Iser, traduzido por Lima, 1979, p. 83) de Alencar, nas “Cartas de Erasmo” (Afonso, 2013, p. 97), podem ser transferidos para a obra *Iracema*, já que esta foi publicada em 1865, no período da publicação das cartas (1865–1868).

Além do período coincidir com o das cartas, a obra *Iracema* defende um ponto de vista colonialista, idealizando as invasões portuguesas na América Indígena e a inferioridade do indígena em relação ao homem branco, o que também se mostra nas “Cartas de Erasmo” (Afonso, 2013, p. 97).

Também podemos perceber a conexão entre as “Cartas de Erasmo” (Afonso, 2013, p. 97) e *Iracema*, no Posfácio da obra, o qual, também em formato de carta, é dedicado ao amigo de José de Alencar, Domingos Jaguaribe. Este era visconde de Jaguaribe e chegou a ser senador do Império, representando o mesmo público das cartas: a nobreza e a elite política brasileira.

O poder da elite política brasileira era enorme, no Segundo Reinado, mantendo o Brasil em uma mentalidade escravagista e atrasando a abolição da escravatura em benefício próprio. Pode-se exemplificar isto ao analisarmos como a escravidão continuou mesmo depois da “extinção efetiva do tráfico internacional de escravos” (Salles, 2012, p. 11) por pressão da Inglaterra. De acordo com Ricardo Henrique Salles, “diante da ameaça e dos ataques britânicos, foi impossível manter o tráfico. Apesar de algumas tentativas de continuá-lo, em meados da década de 1850, ele estava efetivamente suprimido.” (Salles, 2012, p. 11). No entanto, “a medida [...] esteve longe de comprometer o mundo escravista da lavoura do café fluminense, nesse momento em seu auge e ainda em expansão” (Salles, 2012, p. 11). Devido ao intenso comércio do café, o qual se tornou uma das principais matérias-primas de exportação do Brasil nesta época, o uso da mão de obra escrava era permitido pelo governo.

Afonso defende como este governo comandado pelos latifundiários formou um Estado sem visão do futuro:

Os traficantes foram poupados; e os projetos iluministas, raros e esparsos, de abolição gradual, foram reduzidos ao silêncio. Deu-se ao Exército o papel de zelar pela unidade nacional contra as tendências centrífugas dos clãs provinciais. Vencidos os últimos Farrapos, estava salva a sociedade: no caso, o Estado aglutinador de latifundiários, seus representantes, tumbeiros e burocracia. (Afonso, 2013, p. 93)

Esta exclusão ou distorção dos ideais iluministas é percebida na segunda fase do liberalismo, a qual, segundo Afonso, tem início quando “o liberalismo individualista” (Afonso, 2013, p. 83) passa a “defender os interesses de uma classe determinada de cidadãos, a burguesia, que se consolidava nas cidades” (Afonso, 2013, p. 83). Esta fase também está presente no modo como José de Alencar percebe a sociedade:

O liberalismo defendido por Alencar é — como afirma Bosi (1988) — uma sinédoque, em que a parte apresentada, escolhida, determinada, é tomada como um todo uniforme, desvirtuando assim as ideias originais do liberalismo e criando um discurso ideológico, para sustentar um grupo que se apresenta no poder. (Afonso, 2013, p. 94)

De acordo com Afonso, Alencar pertence à segunda fase do liberalismo, na qual existe a defesa dos interesses de uma elite e a inversão dos valores principais da primeira fase do liberalismo. Como, por exemplo, quando a atribuição de direitos ao indivíduo, como resultado do interesse individual, se transforma em direitos e interesses estatais (Afonso, 2013, p. 83) que favorecem uma elite privilegiada.

Rogério Natal Afonso explica como o romantista defendia a sociedade conservadora e escravagista brasileira, através da distorção dos ideais liberalistas:

Concordando com o que diz Bosi (1988), acreditamos que Alencar, em seu texto, busca uma defesa para o conservadorismo pregado pelos latifundiários e traficantes de escravos, em que a economia agroexportadora baseada no braço escravo deveria permanecer como a base econômica do Brasil, mantendo assim os privilégios dessas elites. (Afonso, 2013, p. 94)

Segundo Afonso, Alencar apoiava que o Brasil mantivesse sua economia dependente da mão de obra escrava. O que demonstra, mais uma vez, a mentalidade escravagista, racista e xenofóbica que desenhou a indígena que serviria de modelo para a escrita brasileira. Também é possível observar como ele faz distinção entre os povos

escravizados para denigrir todos, mas de modos diferentes. No excerto abaixo temos a opinião do escritor sobre a escravidão dos povos africanos, os quais, assim como os indígenas, ele considerava que precisavam ser escravizados para passar pelo “processo civilizatório” (Afonso, 2013, p. 144):

Alencar é um dos defensores da ideia de que a “raça negra” é a que melhor se adapta ao trabalho agrícola (apesar de afirmar que o colono português aguenta firmemente o trabalho dos trópicos). Sendo esta mais disponível e apta, e — segundo ele — bárbara, e necessitando de um processo civilizatório que o tirasse da selvageria, aproveitando sua energia vital “para lutar com uma natureza gigante”(Alencar, 2009). Não fosse a escravidão — toma isso como um acaso valoroso — a América “seria hoje um vasto deserto”(Alencar, 2009). (Afonso, 2013, p. 144)

O escritor diz que a “raça negra” (Afonso, 2013, p. 144) é mais “apta” (Afonso, 2013, p. 144) para trabalhar no campo, o que, demonstra uma opinião racista, na qual o indígena também deveria continuar escravizado, mas não era considerado bom nem ao menos para isso. Além de ressaltar sua forma de pensar na escravidão: como necessária para o desenvolvimento do Brasil, quando na realidade, a escravidão era valorizada pelos latifundiários, os quais, segundo Alencar, deveriam permanecer no comando do país.

Isso demonstra como, além do escritor ter um imenso apego ao *status quo* do país, já que este o favorece, seu conservadorismo também revela a sua falta de visão. José de Alencar não se importava ou não percebia que, do século XIX e em diante, não era melhor para o desenvolvimento do Brasil permanecer apenas como um país subdesenvolvido, exportando bens agropecuários e alheio ao desenvolvimento industrial.

A sociedade que Alencar visualizava é construída de cima para baixo, incluindo uma elite até nos povos que ele considerava civilizados. E mesmo em uma sociedade dominada pelo homem branco, o qual Alencar pensava ser superior, ele ainda pensava haver a necessidade de separar os governantes, vindos de uma elite, dos governados, a população sem poder político e financeiro.

Também vale destacar como a Guerra da Tríplice Aliança, que ocorreu entre 1864 e 1870, mudou a política do Império e começou a transformar a mentalidade da população. A maior guerra da América Latina aconteceu pelo domínio da região do Rio da Prata (há divergências sobre os motivos para a guerra), na qual o Brasil, a Argentina e o Uruguai lutaram contra o Paraguai, que foi derrotado. Perto do fim do conflito, os

conservadores ganharam espaço no governo de Dom Pedro II, e o imperador apoiou, em 1868, que José de Alencar, até então chefe da Secretaria do Ministério da Justiça, se tornasse Ministro da Justiça.

De acordo com Rogério Natal Afonso, “mesmo vitorioso, o Brasil saiu com diversos problemas econômicos, pois teve que pedir grandes somas de dinheiro emprestadas para a Inglaterra, o que aumentou sua dívida externa” (Afonso, 2013, p. 58). Afonso também destaca que “a política de manutenção da escravidão se viu em um paradoxo: como escravos podem ir para as fileiras lutar pela liberdade de uma nação se eles, individualmente, não possuem direito a liberdade” (Afonso, 2013, p. 58).

Ou seja, depois da Guerra da Tríplice Aliança surgiram questões tanto econômicas quanto humanitárias no Brasil, mas a mentalidade escravagista ainda era muito acentuada, além de ser mantida pelos donos de terra que tinham muito controle político. Por isso, é somente em 1888 que a escravidão foi abolida e em 1889 que ocorreu a Proclamação da República. Dois momentos fundamentais para o futuro do Brasil que José de Alencar não pode presenciar devido à sua morte precoce aos 48 anos, e que, portanto, não influenciaram seu modo de enxergar a sociedade.

O escritor admitia a escravidão como parte de um “processo civilizatório” (Silveira C. , 2009, p. 74) comum, além de necessária para o desenvolvimento do país, e o extermínio dos povos dominados como um resultado natural. No trecho abaixo, Rogério Natal Afonso cita José de Alencar, diretamente, para exemplificar a mentalidade do autor:

Para o bem de todos, afirma ele, até mesmo dos escravizados, ainda não é o tempo para a abolição. Alencar não chega a defender nem mesmo uma proximidade entre eles. Usando o discurso da etnia, afirma que “ninguém desconhece, todavia, quanto é lenta essa coesão ou amálgama de raças. Demanda séculos e séculos semelhante operação etnográfica; e traz graves abalos à sociedade” (Alencar, 2009). Mas, ao mesmo tempo, com uma imigração europeia, o problema também se resolveria, pois: em três e meio séculos, o amálgama das raças se havia de operar em larga proporção, fazendo preponderar a cor branca. Três ou quatro gerações bastam às vezes no Brasil para uma transformação completa. (Alencar, 2009) (Afonso, 2013, p. 145)

José de Alencar defende que, em três séculos e meio de escravidão dos povos indígenas e africanos, os europeus imigrantes conseguiram civilizá-los e embranquecê-los. Pois, segundo ele, apesar de a “raça branca” (Afonso, 2013, p. 145) reduzir “o

africano à condição de uma mercadoria, nobilitou-o não só pelo contato, como pela transfusão do homem civilizado” (Afonso, 2013, p. 145). Ou seja, o autor de *Iracema* defende que apenas o mero contato entre povo escravizado e povo dominante era suficiente para enobrecer o país, mesmo se estes nobres colonizadores e colonos tratassem o escravo como mercadoria/animal.

Alencar pensava que a escravidão só poderia/deveria acabar se os indígenas e os povos africanos fossem embranquecidos, pela “absorção de uma raça por outra” (Afonso, 2013, p. 146). O escritor, no entanto, não considerava bom para o país que houvesse ascensão entre as classes sociais, e muito menos por parte de pessoas pardas. Assim, segundo Afonso, ele defende que um sistema de castas era necessário para a manutenção dos descendentes de indígenas ou de pessoas negras em classes baixas.

Este modo de pensar pode ser percebido em *Iracema*, já que o “autor implícito” (Booth, 1983, p. 70) de José de Alencar, em *Iracema*, transmite a individualidade de pensamento do autor empírico para a narrativa. Isso acontece através da contraposição entre a figura não civilizada do indígena e a figura civilizada de Martim durante toda a narrativa, seja pela força física de Iracema, a qual não era padrão entre a mulher branca e burguesa, seja pela sua sexualidade que supera as regras sociais, não só europeias, mas também de sua aldeia. Mas principalmente, pelo fato de Iracema não prosseguir ao lado de Martim como sua esposa, morrendo antes de isso ser possível, pois ela deveria ser mantida como uma concubina, como um sonho selvagem, servindo apenas para embranquecer a próxima geração por meio de Moacir.

Ele é a personificação do embranquecimento da população indígena, tendo a parte genética de sua mãe, mas sendo criado pelo seu pai, branco, europeu, e civilizado, mas que continua sendo um colonizador pobre, portanto, não ascende socialmente. Ou seja, neste âmbito, o “autor implícito” (Booth, 1983, p. 70) encontra-se consoante as opiniões do autor empírico, o qual se afirmou publicamente contra a “mudança de castas” (Afonso, 2013, p. 145).

É importante lembrar que a mentalidade que o escritor tem dos povos escravizados possui uma origem histórica, já que, desde o início da colonização, existiu a retirada do povo africano de sua cultura e local de origem, o que também foi realizado com os indígenas mesmo estes estando no mesmo território em que nasceram.

Mais uma vez podemos ver a concordância entre o “autor implícito” (Booth, 1983, p. 70) e as opiniões do autor empírico, mas aqui também é acrescido o fator histórico, pois o extermínio da cultura original de um povo pode ser visto na personagem Iracema, a qual, morre eventualmente de tristeza, longe da sua aldeia. Historicamente, este processo foi realizado por meio de “aldeias reais” (Suchanek, 2012, p. 242), as quais escravizavam os indígenas, mas também impunham a religião católica a eles:

Os interesses dos distintos segmentos da exploração colonial eram incompatíveis com a autonomia das aldeias originais. Havia os colonos moradores, carentes de mão-de-obra para transformar suas lavouras em empresas rentáveis, por isso, interessados em ter direito ao trabalho dos índios por meio de um sistema escravista ou de administração particular. Já os jesuítas interessavam-se pela catequese da população indígena, através de aldeias missionárias relativamente isoladas da população portuguesa. Para a Coroa, os índios representavam importante força militar, além de fornecedores de alimentos. Na tentativa de conciliação desses interesses foram criadas as aldeias reais. Construídas próximas aos núcleos produtivos portugueses e administradas por religiosos, funcionavam como depósitos de mão-de-obra, de onde eram retirados os índios necessários para o trabalho e para a guerra. (Suchanek, 2012, p. 242)

O texto acima explica como, desde o início da colonização, os indígenas foram separados das suas tribos de origem e catequizados, além de terem seus corpos escravizados. Este tratamento do indígena é visto por Alencar como um “processo civilizatório” (Afonso, 2013, p. 144) necessário. Enquanto o “autor implícito” (Booth, 1983, p. 70) idealiza, em *Iracema*, este genocídio através de todas as personagens, mas principalmente pela protagonista, que escolhe o colonizador por vontade própria.

2.2) A personagem Amélia em *O Crime do Padre Amaro*, de Eça de Queirós: o estereótipo da “decadência feminina”

“Ameliazinha” (Queirós, 2022, p. 20), como era chamada por seus conhecidos, foi criada “entre padres” (Queirós, 2022, p. 68) e beatas, tendo uma criação religiosa e cheia de hipocrisias sociais. A protagonista foi criada sabendo que Deus castigava os pecados com “o sofrimento e a morte” (Queirós, 2022, p.68), o que contrastava com os namoros de sua mãe com homens do clero. A história de amor de uma freira que morreu por causa de um “amor infeliz” (Queirós, 2022, p.71) — contada pelo tio Cegonha,

quando Amélia era criança — permanece em sua mente até a fase adulta, servindo como espécie de prelúdio para a sua própria tragédia.

Amélia conhecia a doutrina católica desde criança devido à devoção de sua mãe à Igreja, a qual se tornou obcecada pela religião e pelo clero, se envolvendo apenas com clérigos depois que seu marido faleceu, como, por exemplo, o chantre Carvalhosa e o cônego Dias. Esta obsessão materna passa para Amélia, a qual também vê a religião como a única fonte de segurança da sua vida, transferindo esta devoção para o relacionamento amoroso e sexual que desenvolve com o padre Amaro.

No livro *O Crime do Padre Amaro*, Amélia é sempre retratada por meio de uma visão condescendente por parte das outras personagens do livro, que a tratam conforme o estereótipo da sociedade para uma mulher jovem sem muita opinião na comunidade. Ela aparenta gostar da condescendência das pessoas que a cercam, são estes, os padres, os cônegos, os abades, as tias, a mãe beata e os vizinhos, além da sociedade no geral. Esta personalidade passiva serve para demonstrar que ela é incapaz de manter a sua moral acima de seus desejos, e que, por isso, acaba por ser mais facilmente seduzida pela chegada do padre Amaro.

Daiane Cristina Pereira também defende, em *Iniciação a Eça de Queirós*, que a criação de Amélia faz com que ela se torne um alvo fácil para Amaro:

Amélia tem uma educação que favorece a dependência e a dominação dos homens sobre as mulheres e que possibilita que ela seja dominada por Amaro. Além disso, essa educação faz com que ela confunda o amante/namorado com aquele padre que, através do poderio econômico e social, invade sua casa e cada vez restringe mais suas possibilidades na vida. (Pereira, 2022, p. 96)

A protagonista de *O Crime do Padre Amaro* demonstra continuamente na narrativa que segue inconscientemente os passos da mãe, mas ao contrário desta, ela não consegue esconder seu relacionamento com um homem do clero. Assim como a Sra. Joaneira, Amélia também mistura a devoção à Igreja com a atração sexual e romântica. Este comportamento se mostra desde a sua adolescência, como, por exemplo, quando ela acaba por apresentar febre depois de pensar na lenda sobre uma freira que morreu de amor (Queirós, 2022, p. 71).

A combinação entre elementos sexuais e/ou românticos com elementos religiosos critica tanto a hipocrisia do clero, cujos membros são tratados como santos, tais como o padre Amaro e o cônego Dias, quanto o comportamento de mulheres que se intitulam beatas, tais como Amélia e sua mãe.

Estas, assim como a maioria das personagens nas obras de Eça de Queirós, são caricaturas da sociedade portuguesa no século XIX, conhecidas como personagens-tipo. No caso de Amélia, ela é construída pelo autor implícito de Eça de Queirós para representar a “decadência feminina” (Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, 1871, p. 35), tema que era alvo do autor empírico em *As Farpas* e nas Conferências do Casino.

A temática da “decadência feminina” (Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, 1871, p. 35) era atribuída a decadência social portuguesa da época, e percebida por Eça de Queirós em mulheres da alta, média e baixa burguesia, as quais, segundo ele, possuíam características autodestrutivas, tais como, fraqueza de espírito, obsessão por romances românticos e excesso de tédio, devidos à falta de estímulo intelectual e moral. O escritor pressupunha que mulheres assim se deixariam ser levadas, mais facilmente, por tentações e casos extra conjugais, e assim sairiam do papel social esperado. Neste âmbito, Daiane Cristina Pereira defende que:

Eça de Queirós representa Amélia através de sua beleza, mas também de seus hábitos, sejam eles religiosos, caseiros ou amorosos. Essas condições mostram muito bem como se forma a mulher a que Eça se refere na famosa farpa de março de 1872, sobre a educação das mulheres: a boneca desenhada para viver num ambiente estático, que sufoca as suas capacidades mentais e a coloca numa espiral de cotidiano, de repetição e inação. (Pereira, 2022, p. 98)

Esta crítica à “decadência feminina” (Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, 1871, p. 35) é construída pelo escritor com intenções didáticas e visando melhorias sociais. No entanto, a generalização do comportamento feminino não deixa de assumir uma pré-existente futilidade e fragilidade mental no gênero feminino.

Ao representar este problema social, Amélia é o estereótipo da mulher cuja inocência beira a incapacidade, sem demonstrar muita sabedoria ou força, sendo esperado que ela se casasse, tivesse filhos e se tornasse uma dona de casa tradicional, pois deste modo estaria a salvo de si mesma. Contudo, estas expectativas não correspondem com a

sua criação, realizada por uma mãe viúva que tem relacionamentos extra conjugais com homens que realizaram votos de castidade.

Mesmo com esta discrepância entre sua criação e as expectativas para o seu futuro, ela se considera no dever de manter um relacionamento com João Eduardo, apesar de que, desde que o conheceu, “reconheceu que não tinha nenhuma inclinação pelo rapaz” (Queirós, 2022, p. 81). O desinteresse romântico da protagonista em João Eduardo mostra que Amélia não quer ninguém que goste dela e deseje o seu bem, alguém que, segundo ela, era “simpático, bom moço e poderia ser um bom marido” (Queirós, 2022, p. 81).

Este comportamento serve para o “autor implícito” (Booth, 1983, p. 70) justificar o pertencimento desta ao estereótipo da mulher entediada e fútil, a qual, para João Eduardo, “fazia-lhe olhos doces à noite, mas só para o não descontentar, para ter na sua existência desocupada um interessezinho amoroso” (Queirós, 2022, p. 81). Assim, João Eduardo simboliza o amor puro e convencional que ela recusou para viver uma paixão destrutiva com Amaro. Este erro de Amélia se consolida na sua procissão fúnebre, na qual não se encontra Amaro, mas sim João Eduardo, demonstrando como ele não deixou de lhe amar e de estar presente para ela. Pereira explica que, além da relação familiar de Amélia (beatas que se relacionam com clérigos), Agostinho marca a sua adolescência de um modo negativo e que se perpetua na fase adulta, sendo que:

Quando adulta, ao invés de escolher um homem tranquilo, que não tenta dominá-la, nem a manipular, como João Eduardo, ela escolhe Amaro, homem autoritário, que invade sua vida e impõe seu desejo destrutivo. Dessa maneira, além de ser preparada para ser a figura feminina bonita, afável e com prendas domésticas, ela também se apresenta como ser desejante, mas, de preferência, por um homem que satisfaça ao padrão masculino viril e dominador. (Pereira, 2022, p. 98)

Nota-se que, na narrativa, a descrição da infância e adolescência de Amélia serve o propósito de explicar a origem das suas tendências autodestrutivas, as quais atingem o seu ápice com o relacionamento que ela desenvolve com Amaro. Vale ressaltar que Amaro mostra traços tóxicos mesmo na posição de amante (teoricamente, apenas o marido, no século XIX, teria poder sobre a própria esposa), como, por exemplo, ao exhibir ciúme exagerado, sendo violento, psicologicamente, com Amélia quando se sentia ameaçado por outro homem: “mas mato-te! Percebes? Mato-te. Exclamou, agarrando-lhe os pulsos, fulminando-a com o olhar aceso” (Queirós, 2022, p. 280). Segundo o narrador,

o padre “tinha um medo, que o pungia, de a ver subtrair-se ao seu império, perder-lhe a adoração muda e absoluta” (Queirós, 2022, p. 281).

Já a descrição da criação de Amaro mostra alguém que aceitou ser padre porque era o caminho mais fácil, não porque possuía qualquer inclinação religiosa. A formação do padre também salienta que ele era alguém fraco mentalmente, assim como Amélia, e que percebia algumas artes religiosas como eróticas, o que não era esperado de um clérigo. No entanto, também pode-se analisar a relação de Amaro com a religião como uma crítica a hipocrisia da Igreja, ao esperar que os homens do clero não tivessem nenhum tipo de desejo sexual ou romântico, ao contrário de outras religiões ou ramificações do cristianismo que aceitam que os clérigos constituam família e tenham relações amorosas.

O resultado destas características na sua infância e adolescência é um homem mesquinho e sem caráter, o qual domina Amélia mentalmente e depois a abandona para evitar consequências para si. O padre exerce na narrativa não apenas o papel de autor do “crime”, mas também de júri e de carrasco. Como autor do “crime”, ele se mostra tão culpado quanto ela, já que ambos deveriam se manter castos — ele para sempre e ela até o casamento — e ambos cederam à tentação. Como júri, ele aponta a culpa e julga Amélia por estar grávida; já como carrasco, ele a obriga a se isolar e se desfaz do seu filho recém-nascido, ambas ações para protegê-lo de um escândalo.

Depois de descoberta a gravidez a possibilidade do casal assumir um relacionamento real, e Amaro deixar de ser padre para se tornar marido e pai, não é ao menos contemplada, já que os dois preocupavam-se imensamente com a forma que a sociedade os via, existindo como caricaturas de pessoas fúteis, confinados pela inércia e pelo julgamento social.

Para evitar tal julgamento, Amaro considera até que Amélia deveria se casar com João Eduardo, demonstrando o desrespeito que ele possuía por ela. Entretanto, o antigo noivo não estava no país e a solução escolhida acaba por ser que Amélia fosse para Ricoça com D. Josefa, aproveitando que sua mãe iria para Vieira passear, e assim, permanecesse lá como enfermeira da idosa, e longe de Leiria, até o fim de sua gestação.

Amaro não a visita muito em Ricoça e sente ciúmes até mesmo do abade Ferrão, o único amigo que Amélia possuía naquele momento. Já ela se tornou cada vez mais deprimida e isolada, sentindo que o que estava passando era o seu castigo merecido, o que pode tê-la deixado fraca e conseqüentemente causado sua morte depois do parto. A

protagonista apresentou sinais ruins depois do nascimento de seu filho, e os pensamentos do abade Ferrão representam a mistura de pena e castigo que o “autor implícito” (Booth, 1983, p. 70) considerava ser o destino que ela merecia:

Meditava naquela pobre rapariga que, além do quarto, estava talvez no momento que ia decidir da sua eternidade; não tinha ao pé nem a mãe, nem as amigas; na memória apavorada devia passar-lhe a visão do pecado; diante dos olhos turvos aparecia-lhe a face triste do Senhor ofendido; as dores contorciam o seu corpo miserável; e, na escuridão em que ia penetrando, sentia já o hálito ardente da aproximação de Satanás. Mas depois pensava no outro que fora uma metade do seu pecado, e que agora na cidade, estirado na cama, ressonava tranquilamente. (Queirós, 2022, pp. 391-392)

No trecho acima, percebe-se como nem mesmo o abade, que demonstrou ser seu amigo, pensava que Amélia seria, de fato, perdoada por ter um filho fora do matrimônio e, ao mesmo tempo que pensa na solidão da menina, julga que ela muito provavelmente iria para o inferno. É através desta reflexão que também nota-se a diferença entre Amélia sentir o “hálito ardente da aproximação de Satanás” (Queirós, 2022, p. 391) e Amaro que “ressonava tranquilamente” (Queirós, 2022, p. 392), demonstrando como o “bode expiatório” (Girard, 2020) da narrativa foi a personagem feminina, mesmo que os dois tenham causado o “pecado” (Queirós, 2022, p. 392). Novamente, é perceptível — se transplantarmos a teoria do “mecanismo do bode expiatório”, de René Girard, para a narrativa — como o ser mais “sanguinário” (Girard, 2020, p. 10) é poupado, enquanto o ser “nem um pouco sanguinário e, por isso mesmo, o mais fraco e o menos protegido” (Girard, 2020, p. 10) é sacrificado, o que inclui Amélia e o seu filho.

Amaro mostra o seu lado mesquinho ao isolar Amélia de sua própria mãe, enquanto ele se sente no direito de confiar seus problemas no cônego Dias, o qual é uma figura paterna para ele. E demonstra ser alguém ruim e “sanguinário” (Girard, 2020, p. 10) quando, sem nem ao menos mostrar o filho para Amélia depois do parto, ele se desfaz do recém-nascido para que este não manche a sua imagem como padre, levando-o à Carlota, conhecida por desaparecer com bebês indesejados. Assim, mesmo que o que ele fez a Amélia seja aberto à discussão, a falta de caráter de Amaro se consolida, na narrativa, quando ele se desfaz de um ser completamente inocente.

Podemos ver como o padre é cruel por ele se desfazer do próprio filho com medo de que este seja “prova viva” (Queirós, 2022, p. 382) da quebra de seu voto de castidade,

fugindo para Lisboa, sem nem ao menos comparecer no enterro de Amélia. A falta de empatia de Amaro também se mostra quando ele, ao responder uma brincadeira do Cônego Dias, se refere à Amélia, dizendo “Já lá vai o tempo, padre-mestre — disse o pároco rindo — já as não confesso senão casadas” (Queirós, 2022, p. 412). Nesta frase, percebe-se que, apesar de Amélia ter morrido isolada e sem ter seu filho ao seu lado por causa do padre, o qual não recebe nenhuma consequência para si, ele ainda consegue achar graça do ocorrido. Além disso, o padre reduz a tragédia que aconteceu na vida de Amélia a uma lição hipócrita: de que ele não deve se envolver com mulheres solteiras.

É importante destacar que a narrativa foi planejada de modo que Amélia seja uma vítima de Amaro, mas também uma vítima de si mesma. Assim, os erros dela, tais como, a futilidade, o tédio, mas, principalmente, o prevalecimento do desejo ao invés das regras e deveres sociais, possibilitam justificar o merecimento de sua morte.

No excerto abaixo, Daniel Moreira de Sousa Pinna cita a funcionalidade da personagem justificar a própria morte:

O pesquisador holandês André Jolles defendia que o enredo das narrativas tradicionais é regido por uma ética do acontecimento, na qual os acontecimentos se desenvolvem como deveriam acontecer, de acordo com uma moral ingênua que satisfaz o ouvinte / leitor / espectador ao privilegiar um desfecho considerado justo para as personagens (isto é, de acordo com seus atos e suas índoles). (Pinna, 2006, p. 184)

Observa-se que a moral que “satisfaz o leitor” (Pinna, 2006, p. 184) por ser considerada “justa” (Pinna, 2006, p. 184) teria de resultar em um desfecho muito ruim para Amélia, já que na segunda metade do século XIX, a falta de castidade feminina antes do casamento era julgada até mesmo pior do que a vida sexual de um padre. Principalmente para o “leitor implícito” (Wolfgang Iser, traduzido por Lima, 1979, p. 83) e para o leitor empírico da narrativa, já que ambos, eram pertencentes a burguesia ou a classe alta, os quais valorizavam o casamento formal e religioso mais do que a classe popular, já que estes grupos possuíam mais riqueza e propriedade, as quais eram unidas através do casamento.

Percebe-se que o desfecho, por ser realista e demonstrar o que teria mais probabilidade de acontecer na sociedade, também agrada o leitor empírico. Assim, mesmo que o “leitor implícito” (Wolfgang Iser, traduzido por Lima, 1979, p. 83)

provavelmente fosse o leitor que percebesse as críticas sociais que o autor empírico desejava fazer, a obra acaba por agradar o leitor da época ao castigar a mulher por não ser casta.

Nota-se que, mesmo o padre Amaro sendo uma figura tipo que demonstra os defeitos de membros do clero, este é uma parte da instituição da igreja católica, enquanto Amélia é uma figura tipo que generaliza defeitos e fraquezas do gênero feminino. Assim, ao contrário da crítica ao clero, por meio de Joaneira e Amélia, o “autor implícito” (Booth, 1983, p. 70) não critica apenas uma parte da Igreja, mas sim metade da população mundial. Isto pode ser considerado, pelo leitor do século XXI, como um machismo inerente por parte do autor empírico, apesar de este ter se espelhado na sociedade da segunda metade do século XIX.

Na tentativa de justificar seus “pecados”, Amaro repete durante a narrativa, em diversas situações, que ele não escolheu ser padre. Quando, na verdade, ele poderia ter tido outro emprego se assim quisesse (em teoria, e assim, não haveria livro). Já Amélia não escolheu nascer mulher e estar cercada por papéis sociais que ela tem de respeitar, e que são incutidos nela, em todos os seus anos de vida e por todos os ângulos da sociedade (sua família, a Igreja, o governo, os cidadãos).

O julgamento de valores no livro é feito pela mentalidade social do século XIX e pelo “autor implícito” (Booth, 1983, p. 70), o qual reflete a visão do autor empírico sobre a “decadência feminina” (Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, 1871, p. 35), e constrói a mulher imperfeita do realismo, com seus defeitos e consequências de vida.

Nota-se que, apesar do nome da obra ser *O Crime do Padre Amaro*, Amélia é uma parceira no “crime”, acabando por ser mais julgada e vitimada que o próprio Amaro. Isto acontece porque a didática queirosiana era realista, portanto, as obras do escritor refletem o que era provável de acontecer em uma sociedade patriarcal e extremamente religiosa.

2.2.1) Objetivo de Amélia na narrativa: justificar a didática queirosiana sobre a mulher

O realismo de Eça de Queirós generaliza traços sociais considerados dignos de crítica, por meio de personagens caricaturadas e imperfeitas. Desse modo, o seu “autor implícito” (Booth, 1983, p. 70) constrói Amélia assim como a maioria das personagens queirosianas: discorre sobre sua infância e adolescência, comparando estas com os traços

e características que ela exhibe na sua vida adulta, de modo a responsabilizar a sua criação. Além disso, a narrativa também destaca tendências inerentes a cada personagem, das quais estas não conseguem fugir por completo.

Assim, o “autor implícito” (Booth, 1983, p. 70) em *O Crime do Padre Amaro* atribui a futilidade, a fraqueza mental e a personalidade autodestrutiva de Amélia ao meio em que ela foi criada, o qual era repleto de beatas e homens do clero hipócritas inertes em relação à vida. No entanto, os traços ruins da protagonista não são de responsabilidade apenas da sua criação, mas também devidas a tendências inerentes ao gênero feminino e ao posicionamento da mulher por parte da sociedade. Assim, o “segundo eu” (Booth, 1983) narrativo, de Eça de Queirós, constrói uma protagonista que não apenas simboliza as mulheres do povo, mas que generaliza características negativas que o autor empírico percebe em todo o gênero feminino no século XIX.

No seguinte excerto de *Uma Campanha Alegre — As Farpas* (1871), Eça de Queirós faz uma crítica ao comportamento da mulher da época, o que deixa em evidência que *O Crime do Padre Amaro*, publicado em 1875 (apenas quatro anos após *As Farpas*), deriva da mesma linha de pensamento do autor, a qual condena hábitos considerados nocivos às mulheres:

As mulheres vivem nas consequências desta decadência. Pobres, precisam casar. A *caça ao marido* é uma instituição. Levam-se as meninas aos teatros, aos bailes, aos passeios, para as mostrar, para as lançar à *busca*. Faz-se com a maior simplicidade esse ato simplesmente monstruoso. Para se imporem à atenção, as meninas têm as *toilettes* ruidosas, os penteados fantásticos, as árias ao piano. A sua mira é o casamento rico. Gostam do luxo, da boa mesa, das salas estofadas: um marido rico realizaria esses ideais. Mas a maior parte das vezes, o sonho cai no lajedo: e casam com um empregado a 300\$000 réis por ano. Aquilo começou pelo *namoro* e termina pelo *tédio*. Vem a indiferença, o vestido sujo, a cuia despenteada, o cão de regaço. As que porventura casam ricas desenvolvem outras vontades: satisfeitas as exigências do luxo, aparecem as exigências do temperamento. Outrora havia a religião. Mas hoje as mulheres crêem da religião o que é necessário para ser moda; ou então crêem apenas na exterioridade — novenas, festas de igreja, flores e altares — tudo o que excita os sentidos, exalta a sensibilidade, e não dá uma regra para o julgamento, nem um critério para a consciência. A Moda é que é uma religião. A modista reina, absorve tudo, não deixa tempo para a menor ocupação ou curiosidade de espírito. Rara a mulher que lê um livro. Rara a que tem um interesse intelectual. (Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, 1871, p. 35)

O texto acima mostra como Eça de Queirós considerava a mulher fútil, cujo único sonho era o “casamento rico” (Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, 1871, p. 35), o qual, se conseguiam, logo se tornavam mais superficiais, se importando mais com festas e vestidos do que com a religião que diziam seguir. Enquanto a mulher que se casava com um homem sem muito dinheiro, o escritor assumia que se tornava desleixada com a sua aparência, e o casamento acabava sendo reduzido ao “tédio” (Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, 1871, p. 35). O ápice desta generalização machista (ao pensarmos de modo anacrônico) sobre a mulher, se concretiza na frase “Rara a mulher que lê um livro. Rara a que tem um interesse intelectual” (Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, 1871, p. 35). Quando fala-se do machismo na opinião pública e na obra de Eça de Queirós, percebe-se que não é apenas um preconceito do escritor, mas também uma constatação da realidade.

Em *Uma Campanha Alegre — As Farpas* (1871), Eça de Queirós critica a falta de curiosidade intelectual e de espírito da mulher, condizendo, segundo Tatiana Prevedello, com a posição do escritor na Conferência do Casino, também em 1871. Prevedello relata que ele fez sugestões para a educação portuguesa ser redimensionada para combater a “literatura de sentimento” (Prevedello, 2016, p. 156) que estava afetando a mulher negativamente.

A contrariedade na crítica de Queirós se mostra pelo autor enfatizar a responsabilidade que a sociedade tem na educação formal da mulher, como se esta fosse incapaz. Enquanto, ao mesmo tempo, o escritor rotula e culpabiliza a mulher pelo desinteresse intelectual e extrema futilidade, sendo que esta vive em um ambiente doméstico, rodeada por uma sociedade que não a considera capaz de exercer as mesmas atividades intelectuais de um homem.

Segundo Tatiana Prevedello, em *Eça de Queirós e Maria Amália Vaz de Carvalho: intersecções dialógicas sobre a política educacional feminina em Portugal no século XIX*, torna-se evidente a preocupação do escritor realista com a educação feminina, mas esta, continua sendo a realidade mental de um homem do século XIX, já que, não é possível se separar completamente da realidade em que se vive:

Nas diversas fases de produção pelas quais perpassou a obra de Eça, não é legado nenhum heroísmo ou relevo intelectual às mulheres, produtos de sua ficção. O autor situou o estado da mulher no século XIX, ao afirmar que a mesma não possuía nenhuma independência, passava a vida envolvida com as tarefas domésticas e, quando casada,

assumia a dedicação integral ao marido e aos filhos. Nessa perspectiva, a educação formal não se mostrava necessária. (Prevedello, 2016, p. 157)

Prevedello defende que, apesar do escritor realista dar importância para a educação da mulher, este não parece considerá-la capaz, já que, em suas obras “não é legado nenhum heroísmo ou relevo intelectual às mulheres” (Prevedello, 2016, p. 157) Além de não perceber como a sua própria mentalidade, normal para a época, ajudava a manter a mulher em uma classe subalterna.

O excerto acima também demonstra a falta de percepção da importância da mulher na criação da sociedade. Eça de Queirós sempre mencionou a criação das personagens em suas obras, e mesmo assim, não parece perceber o benefício social que decorreria da educação formal da mulher ainda que ela trabalhasse apenas no ambiente doméstico, pois esta poderia, por exemplo, ajudar a educar os filhos com menos ignorância, incentivar a carreira do marido e ajudar gerir as despesas da casa. Ou seja, mesmo na sociedade de 1870, a educação da mulher que cuidava do lar incentivaria uma melhoria social.

Eça de Queirós se diferencia de outros autores, segundo Prevedello, porque seu julgamento do comportamento feminino é tão forte quanto as suas críticas à corrupção na Igreja e na política, o que poderia significar que o escritor atribuía uma maior importância à mulher do que a maioria dos outros escritores de sua época:

Em *As farpas* (1871–1872) [...] A expressão de elementos sociais, como a religiosidade e os paradigmas da fé católica, a corrupção política, os excessos da literatura romântica e o papel social da mulher, foram minuciosamente observados nesses textos. Nesse conjunto de publicações, dois artigos de autoria de Eça de Queirós versam exclusivamente sobre a péssima qualidade da educação das jovens de Lisboa, cujo aprendizado que recebiam voltava-se, de forma quase exclusiva, para os deveres do casamento. (Prevedello, 2016, p. 158)

O texto mostra como Eça de Queirós se preocupava com “a decadência feminina” (Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, 1871, p. 35), da mesma forma que se preocupava com a decadência da sociedade portuguesa, tema principal do escritor. No entanto, ele reduz o gênero feminino inteiro a uma caricatura incapaz e fútil, o que se diferencia da crítica ao clero ou ao meio político, pois a mulher não é apenas uma esfera social, mas metade da humanidade. Enquanto a crítica aos homens se divide em esferas mais

específicas, por exemplo: existe a crítica ao clero, ao governo, ao serviço público, etc., a crítica às mulheres condena o gênero de forma mais generalista, se dividindo entre estereótipos, mas não entre esferas sociais.

Em *O Crime do Padre Amaro*, é perceptível como a ficção é utilizada pelo “autor implícito” (Booth, 1983, p. 70) para demonstrar as teorias do autor empírico sobre os problemas sociais portugueses, direcionando a hipocrisia do clero e da Igreja a Amaro, e as suas opiniões sobre a decadência feminina a Amélia.

A narrativa destaca hábitos como a preguiça e a futilidade na sua protagonista, o que é contraditório, visto que, na época da diegese e do contexto extra diegético do livro, as mulheres tinham uma educação formal muito básica e deveriam ser confinadas ao lar e aos filhos. Amélia representa a mulher que não é tutelada do modo considerado correto (para ser protegida de si mesma), pois não tem pai ou irmãos, e a sua mãe, ao invés de se casar novamente (após perder o marido), ou aceitar a condição de viúva — comportamentos considerados morais socialmente — acaba por se relacionar com homens do clero, transmitindo um exemplo negativo para sua filha.

No entanto, a própria domesticidade esperada da mulher na segunda metade do século XIX também tem um efeito prejudicial nos relacionamentos que Amélia tem na fase adulta. Neste âmbito, Pereira explica que:

Além da questão da religião, Eça de Queirós coloca na primeira parte do livro, a sua protagonista feminina no ambiente da casa, lidando com o aprendizado da domesticidade, com os afazeres caseiros, mais especificamente aqueles relacionados à necessidade de agradar e de cuidar, enquanto o protagonista masculino é visto envolvido com os trabalhos da Igreja e o trabalho público de padre. Assim, tendo em vista que é moça e casadoira e em razão da questão econômica, explicitada pela necessidade da família em abrigar um hóspede, é bastante compreensível que Amélia tente agradar. (Pereira, 2022, p. 99)

Como resultado desta criação doméstica e que buscava sempre agradar às pessoas conectadas à Igreja, Amélia idealiza um relacionamento em que ela não tem outra escolha senão servir, escolhendo alguém que a domina mentalmente, além de ser pertencente a Igreja, ao invés do bondoso João Eduardo.

Podemos observar esta dominação nas múltiplas cenas eróticas entre o casal, as quais, segundo Daiane Cristina Pereira, mostram que: “Enquanto Amaro é animalizado

pelo desejo, Amélia fica completamente paralisada. Essa sua falta de reação mostra a sua inexperiência, mas também a inércia de quem foi treinada para satisfazer e para ser dominada” (Pereira, 2022, p. 103).

Esta dualidade entre Amélia e Amaro culmina em sofrimento para a protagonista, pois, do mesmo modo que Amaro a tira da reclusão e a expõe a perigos, ele também ordena o seu exílio para proteção dele. De acordo com Pereira:

A situação se inverte novamente e Amélia, que havia saído, que havia tentado novos espaços, é encerrada novamente dentro da casa. Temos a impressão de que quando a situação poderia ferir só Amélia, não havia problemas que a situação da moça fosse revelada. No entanto, com o filho, ambos ficam expostos e Amaro acabaria sendo bastante prejudicado, pois perderia seu poderio e, em consequência, seria melhor que tudo fosse enterrado. (Pereira, 2022, p. 105)

Assim, a protagonista morre infeliz e isolada de seus conhecidos para a proteção da honra de Amaro, o qual é acobertado pelo seu colega clérigo, o cônego Dias. Através destes dois homens, o “autor implícito” (Booth, 1983, p. 70) critica o clero e a posição de santidade que eles ocupavam na sociedade. Percebe-se, no trecho abaixo, como Amélia sofre e se julga por seus pecados religiosos, enquanto o padre parece se importar apenas com a manutenção das aparências:

Caiu então numa melancolia histérica que a envelhecia; passava os dias suja e desarranjada, não querendo dar cuidado ao seu corpo pecador, todo o movimento, todo o esforço lhe repugnava; as mesmas orações lhe custavam, como se as julgasse inúteis [...] Que desespero quando pensava nele! Estava em Leiria sossegado, comendo bem, confessando outras, namorando-as talvez, e ela ali sozinha com o ventre condenado e enfartado do pecado que ele lá depusera. (Queirós, 2022, p. 338)

A narrativa mostra como o estado mental de Amélia faz com que ela não se cuide, não apenas por estar isolada, mas por sentir que merece se sentir mal pelo que fez. Esta falta de autocuidados, fruto de uma criação em que ela deveria agradar aos outros e não a si mesma, aliada à formação religiosa, faz com que ela não apenas se sinta merecedora do Inferno, mas que tente fazer de seu exílio uma forma de se castigar ainda mais. Assim, além de ser maltratada por sua tia, que a condenava pela gravidez, e por Amaro, que não

demonstrava mais afeto, ela sente a necessidade de se tratar mal, de não se contentar em ser o “bode expiatório” (Girard, 2020, p. 10) de Amaro, mas também de si mesma.

Nota-se como as ações do casal, Amélia e Amaro, causaram consequências apenas para ela, apesar de ambos terem desrespeitado os costumes e as normas sociais. A narrativa demonstra como a mulher tinha mais chances de sofrer na sociedade da época, se não fosse recatada e correta, do que o homem. Como, por exemplo, ao observarmos o sofrimento e morte de Amélia depois do parto, uma consequência biológica que nunca poderia acontecer com Amaro. Ou seja, ela é o “bode expiatório” (Girard, 2020) da narrativa tanto moralmente quanto de forma biológica, pois, assim como Luiza em *O Primo Basílio*, ela representa o destino queiroiano para o desejo feminino. Ao mesmo tempo, ela é o “bode expiatório” (Girard, 2020) realista da sociedade, sofrendo consequências do modo provável possível, considerando a sociedade da época.

Portanto, temos como interpretar a posição de Amélia na obra de modos diferentes, assim como existem diferentes modos de percebermos o “autor implícito” (Booth, 1983, p. 70) em *O Crime do Padre Amaro*, o qual é influenciado e construído pelo autor empírico a partir das suas teorias sociais.

Eça de Queirós diz em *As Farpas*, Eça de Queirós, que “as mulheres vivem nas consequências desta decadência” (Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, 1871, p. 35), ou seja, ele considera que a sociedade prejudica as mulheres. Mesmo que ele conclua isto a partir de uma ótica condescendente, remetendo à masculinidade do século XIX, ele se destaca, entre outros escritores da época, como José de Alencar, por exemplo, por responsabilizar a sociedade, e não apenas a mulher.

Daiane Cristina Pereira defende, em *Iniciação a Eça de Queirós*, que:

No caso específico de Amélia, dominada primeiramente por um ideal de domesticidade e um modelo de masculinidade, que espelha em Amaro, se deixa levar e tem suas possibilidades de vida aniquiladas pelo domínio de um homem sem escrúpulos. Apesar, de os dois quebrarem juntos os tabus do celibato e do prazer da mulher, principalmente da solteira, é Amélia quem mais acede e é ela quem perde mais espaço, sendo levada à morte. Assim, Eça mostraria uma lógica cruel, onde a mulher seria a maior vítima das regras e imposições sociais, construídas pelos homens, já que eles que possuem a voz pública, a voz da lei, mas que não são punidos por também as transgredir. (Pereira, 2022, p. 109)

Ou seja, obviamente a linha de pensamento do escritor tem pontos cegos se compararmos o seu modo de pensar explícito, em *As Farpas*, e colocado, através do “autor implícito” (Booth, 1983, p. 70), em *O Crime do Padre Amaro*, com o modo de pensar atual. No entanto, é perceptível que, apesar de um machismo inerente, ele critica o modo como a sociedade portuguesa do século XIX trata a mulher.

2.2.2) A relação entre *O Crime do Padre Amaro*, seu autor Eça de Queirós e a sua recepção — baseado nas teorias de Wayne Booth e da Estética da Recepção

Assim como no capítulo 2.3, pretende-se desenvolver aqui, a partir da teoria descrita do capítulo 1.2, como o autor empírico e o contexto extra diegético em que este existe influenciam o “autor implícito” (Booth, 1983, p. 70). Este se faz presente na narrativa, no narrador, nas personagens, no tema e no sistema de valores humanos e sociais da obra. Portanto, analisa-se como a individualidade de Eça de Queirós pode ser percebida no seu “eu” diegético.

Além disso, também mostra-se necessário a compreensão do “leitor implícito” (Wolfgang Iser, traduzido por Lima, 1979, p. 83) do escritor, assim como este se relaciona com o leitor empírico da época e da atualidade. Considerando, sempre, a análise dos fatores extra diegéticos como complementações de análise do “autor implícito” (Booth, 1983, p. 70) de Eça de Queirós e da obra *O Crime do Padre Amaro*.

Para isto, estudaremos partes do contexto histórico português entre a ascensão ao trono da Rainha D. Maria II, em 1830, até o reinado do Rei Carlos I. Já que Eça de Queirós viveu entre 1845 e 1900, e as suas obras literárias foram profundamente influenciadas pelo contexto histórico e social português. Assim, podemos perceber que o escritor não viveu em um Portugal republicano, já que a Proclamação da República ocorreu em 1910, mas que ele pode observar o declínio da monarquia.

Durante este período, houve um grande empobrecimento, em Portugal, devido às Invasões Francesas, entre 1807 e 1810, à Independência do Brasil, em 1822 e à Guerra Civil, entre 1832 e 1834. A perda dos lucros e dos bens agrícolas vindos do Brasil e a permanência de grande parte da corte portuguesa no Rio de Janeiro, com Dom Pedro I, causou instabilidade econômica e política no país.

Maria Carolina Souza Silveira defende em *A crítica pós-colonial e o romance de Eça de Queirós*, que no século XIX o progresso econômico e político português

permaneceu “estagnado” (Silveira M. C., 2010, p. 20), o que “inibiu o surgimento de classes trabalhadoras responsáveis pelo desenvolvimento gradual da economia do país” (Silveira M. C., 2010, p. 20). Segundo Silveira, “a miséria aumenta e a riqueza se concentra nas mãos de poucos” (Silveira M. C., 2010, p. 20), enquanto “a emigração e as guerras civis fazem com que a população diminua consideravelmente” (Silveira M. C., 2010, p. 20).

Maria Carolina Souza Silveira também reflete que “uma comunhão de equívocos fez com que Portugal paralisasse no tempo durante três séculos” (Silveira M. C., 2010, p. 21). Silveira partilha da mesma opinião que Antero de Quental manifestou nas conferências do Casino Lisbonense, em 27 de maio de 1871:

Tais temos sido nos últimos três séculos: sem vida, sem liberdade, sem riqueza, sem ciência, sem invenção, sem costumes. Erguemo-nos hoje a custo, espanhóis e portugueses, desse túmulo onde os nossos grandes erros nos tiveram sepultados: erguemo-nos, mas os restos da mortalha ainda nos embaraçam os passos, e pela palidez de nossos rostos pode bem ver o mundo de que regiões lúgubres e mortais chegamos ressuscitados! (Quental, 1871)

Antero de Quental critica a sociedade portuguesa em 1871, ao dizer que “nunca povo algum absorveu tantos tesouros, ficando, ao mesmo tempo, tão pobre! No meio dessa pobreza e dessa atonia, o espírito nacional desanimado e sem estímulos devia cair naturalmente num estado de torpor e de indiferença” (Quental, 1871). Este discurso de Antero de Quental é representativo da Geração de 70, da qual ele, Eça de Queirós, Ramalho Ortigão e muitos outros escritores realistas fizeram parte. Esta criticava, em sua maioria, o atraso econômico e político, além da decadência cultural, temas que são centrais em *O Crime do Padre Amaro*. Segundo Silveira, a Geração de 1870:

É responsável pelo começo da difamação dos delírios romanescos e apreciação do aspecto salvador realista. Além de rechaçar uma linguagem que somente vangloriava feitos passados e amores pela natureza, o novo gênero também desprezava o catolicismo e a política. Buscavam apontar, por meio de um retrato fiel do mundo em que estavam inseridos, a insistência no erro em governar o momento em que viviam imitando o passado, repetindo as mesmas falhas, seguindo as mesmas ideias daqueles que já os levaram à falência. A literatura passaria a ser instrumento útil para a revolução de ideias capaz de mudar o destino de Portugal. (Silveira M. C., 2010, p. 33)

No entanto, ao falarmos sobre a decadência nacional que Queirós e a Geração de 70 criticam, torna-se necessário separarmos o sentimento da decadência nacional de pesquisas econômicas atuais, tais como as de Pedro Lains, em *A economia portuguesa no século XIX. Crescimento Económico e Comércio Externo 1851–1913*, já que ambas são válidas de modos diferentes. Autores como Antero de Quental e Eça de Queirós transmitiram críticas sociais e políticas baseadas no que eles percebiam no país naquele momento, analisando a sociedade e a literatura em voga, enquanto pesquisadores que, no século XXI, coletam dados como PIB, inflação, etc., possuem um posicionamento mais prático.

Segundo a pesquisa de Pedro Lains, não houve uma estagnação na economia do país, nesta época, defendendo que “Portugal não partia do mesmo nível de desenvolvimento que a teoria da dependência externa considerara” (Lains, 1995, p. 144), sendo que, os dados que coletou (Lains, 1995, p. 144), mostraram que “o comportamento da indústria portuguesa entre 1851 e 1913 terá sido superior ao anteriormente considerado, sustentando a sua abordagem num índice de produção industrial construído com base nas estatísticas de importação de matéria-prima para a indústria” (Lains, 1995, p. 144).

Ao compararmos a pesquisa acima com as manifestações da Geração de 70 — as quais, predominantemente, são sobre a estagnação social e cultural e a decadência do país — adquirimos mais perspectiva sobre o que estava acontecendo na época. Além disso, mesmo que a economia não fosse um tema central, está inserida nas discussões sobre problemas sociais e governamentais deste grupo de escritores.

Também ressalta-se que, segundo Álvaro Manuel Machado em *A Geração de 70: Uma literatura de exílio*, alguns escritores deste grupo discutiam mais sobre a situação econômica e industrial do país, tais como Antero de Quental e Oliveira Martins. Álvaro Manuel Machado defende que:

Antero está, desde o princípio, dividido entre um conceito de socialismo dominado pela razão universal que conduziria ao progresso e o impulso vital, que, como o próprio impulso estético criador, o arrasta para a fascinação do irracional, negação do progresso. Um Antero dividido, portanto, entre o progresso como domínio racional da natureza e um vitalismo anárquico. Por seu turno, Oliveira Martins, que surge um pouco mais tarde na cena cultural do País e que corresponde ideologicamente à fase final da Geração de 70, critica o progresso, mais

propriamente o progresso da civilização industrial europeia, em vários textos (Machado, 1980, p. 390)

Eça de Queirós era extremamente engajado nesta geração, participando nas referidas Conferências de Casino, em 1871, através de suas críticas à Igreja, ao governo e à sociedade, as quais ele ficcionalizou em suas obras. Estas conferências não agradaram ao governo português, o qual “ordena o fim das conferências, incitando mais ainda a cólera daqueles que lutavam para conectar Portugal ao mundo moderno” (Silveira M. C., 2010, p. 35).

No mesmo ano das Conferências de Casino, Eça de Queirós e Ramalho Ortigão criam um folheto chamado *Uma Campanha Alegre – As Farpas*, o qual discorre sobre temáticas sociais e políticas relevantes. A recepção do folheto foi extensa em Portugal, sendo utilizada pelos seus autores para criticar a censura das Conferências de Casino através do humor:

Ironia, verdadeira liberdade! És tu que me livras da ambição do poder, da escravidão dos partidos, da veneração da rotina, do pedantismo das sciencias, da admiração das grandes personagens, das mystificações da política, do fanatismo dos reformadores, da superstição d’este grande universo e da adoração de mim mesmo. (Uma Campanha Alegre: As Farpas — Terceira série, Tomo I, Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, 1 de janeiro de 1878)

Eça de Queirós transmite seu desgosto com o governo por meio de uma linguagem quase poética, similar ao que ele realiza em *O Crime do Padre Amaro* e nas suas obras em geral. Percebe-se também como o pensamento político de Eça de Queirós se encontra em tudo que ele faz, desde as Conferências de Casino, a criação de *As Farpas* e de todas as suas obras, até o seu envolvimento prático da política portuguesa, chegando a exercer diversas funções políticas, até mesmo a de diplomata.

O escritor se tornou Cônsul de Havana e passou a protestar contra a situação dos chineses (vindos de Macau) que trabalhavam em Cuba teoricamente como mão de obra agrícola assalariada, mas que, na realidade, viviam em um sistema de quase escravidão. Santos acrescenta que Queirós propôs medidas para mudar esta situação, passando dois anos a lutar contra a elite latifundiária cubana. Podemos perceber o seu comprometimento

com a mudança social, através do texto *Eça de Queirós, Cônsul em Havana*, de Gomes dos Santos:

Eça não fica pelas palavras. Pede providências, sugere as soluções que podem caber, a seu ver, dentro do regulamento de emigração, alvitando que o Governo Português se opusesse às interferências estranhas na expedição de cédulas pelo consulado. E acrescentava que todo o colono que provasse ter cumprido o contrato de oito anos ficaria livre para se empregar noutros trabalhos. Sugeriu ainda que, em casos de renovação de contratos, o consulado interviesse obrigatoriamente e procedesse ao registro do contrato de acordo com a convenção em vigor entre Portugal e Espanha. (Santos G. d., 1996, p. 137).

O escritor exerceu sua carreira de diplomata para lutar por direitos humanos, e este posicionamento crítico em prol da mudança social pode ser visto em todas as suas obras. Isso pode ser percebido em *O Crime do Padre Amaro* uma delas, pois Eça de Queirós ficcionaliza as suas críticas à Igreja e à decadência feminina por meio de Amaro e Amélia, para demonstrar o tamanho do abuso de poder da Igreja e os males da cultura feminina, na segunda metade do século XIX. A crítica à decadência feminina tinha o propósito tanto de reprovar a educação dada às mulheres, portanto, ser uma crítica à sociedade patriarcal, quando de mostrar como a mulher poderia ser levada por um caminho ruim se não fosse criada e tutelada adequadamente.

Ou seja, a obra reflete a realidade da sociedade patriarcal e o que teria mais probabilidade de acontecer em um relacionamento entre um clérigo e uma mulher. Assim como também constata que a mulher era o gênero mais frágil e que deveria ser ativamente protegido de más influências, pois não era capaz de o fazer por conta própria.

Antes de *O Crime do Padre Amaro* ser publicado, em 1875, a educação feminina já havia sido amplamente criticada pelo escritor tanto nas Conferências de Casino, quanto em *As Farpas*. Nestes meios, a mulher foi criticada como resultado de uma decadência social extrema, que se refletia muito no gênero feminino por este ser mais influenciável e frágil. Ao mesmo tempo, a mulher também era culpada por se envolver em relacionamentos atualmente classificados como psicologicamente abusivos, sendo, conseqüentemente, responsável pelo seu destino infeliz. Assim, a crítica à educação feminina mostra-se contraditória, pois, ao mesmo tempo que Eça de Queirós defende que a mulher tinha de ser tutelada e protegida por esta ser frágil, ele atribui culpa à mulher que não se protege de um relacionamento prejudicial. A contrariedade se mostra em

assumir que a mulher necessita de constante tutela masculina, sendo incapaz, e assumir que alguém considerado incapaz pode ser responsabilizado.

O mesmo comportamento pode ser percebido no pensamento que Eça de Queirós tinha das colônias portuguesas, já que o escritor demonstra ser a favor do progresso de Portugal e do desapego do passado colonial, ao mesmo tempo que percebe as colônias como posses inquestionáveis. A contrariedade aqui é percebida pela constatação de que, mesmo que um escritor seja progressista e inovador, continua possuindo a mentalidade do tempo e do lugar em que vive.

Eça de Queirós demonstra o seu olhar para o futuro através do seu tipo de patriotismo, o qual visa a entrada de Portugal em uma nova era, na qual haveria um investimento no país e relacionado com o futuro, sem se apegar ao passado imperial. No trecho abaixo, Silveira descreve o que Queirós considerava um patriotismo saudável:

Para o escritor, existem dois tipos de patriotismos que, de uma maneira simplista de interpretação, qualificam-se em saudável e não saudável. O primeiro é aquele patriotismo que, ao invés de ficar fixado no passado vangloriando feitos remotos, age de maneira a modernizar o país, colocando em prática ideias novas que estejam em harmonia com as recentes teorias capazes de arquitetar estruturas para um futuro melhor. O segundo é justamente aquele que, preso às conquistas pretéritas e, saciado com o que já foi realizado, nada faz no presente para contribuir para a prosperidade do seu país (Silveira M. C., 2010, p. 36)

Pode-se perceber que o segundo tipo de patriotismo, citado por Silveira, é representado, em *O Crime do Padre Amaro*, pelos costumes hipócritas das beatas e dos clérigos, os quais se recusam a pensar além da religião católica, glorificando o passado imperial de Portugal, sem pensar no futuro.

Assim, torna-se relevante analisarmos como Eça de Queirós observa o colonialismo, o que Maria Carolina Souza Silveira destaca em *A crítica pós-colonial e o romance de Eça de Queirós*:

Eça de Queirós, consciente da ociosidade de suas colônias e revoltado com a inércia do governo, defende, através do sarcasmo, a venda dos territórios: “mas somos pobres: e que se diria d’um fidalgo — quando os havia — que deixasse em redor d’ele, seus filhos na miséria, na fome e na imundície — para não vender as salvas de prata que foram de seus avós? — Dizia-se que era um imbecil canalha!” A manutenção dos

espaços conquistados por Portugal da maneira como vinha sendo feita pelas autoridades portuguesas (manutenção, apenas, sem contingente suficiente para a ocupação dos territórios, sem marinha para defendê-los) era inconcebível para Eça. Da mesma forma, ao sugerir a venda das colônias, ria da possibilidade de o governo extraviar todo o lucro que do negócio procedesse. Zombava da situação, pois, sob seu ponto de vista, qualquer atitude tomada pelos administradores seria o caos. (Silveira M. C., 2010, p. 36)

Eça de Queirós critica a mentalidade do governo e da população portuguesa, as quais, segundo ele, permaneciam apegadas a um passado no qual os lucros das colônias existiam de um modo muito simples para o país, sem ter que investir em industrialização ou modernização. O escritor defende, de modo irônico, que mesmo se Portugal vendesse suas colônias, provavelmente não investiria bem o lucro, devido à falta de visão do futuro.

No trecho do romance abaixo, o padre Amaro e o cônego Dias defendem a estagnação de Portugal ao redor da Igreja e do Império, ambas instituições que simbolizam as glórias do passado, mas que agora estavam em decadência. O cônego acusa os republicanos de destruírem a família, enquanto Amaro reclama sobre a falta de “respeito pelo sacerdote” (Queirós, 2022, p. 411), o que é irônico e hipócrita, já que os dois amigos desrespeitam os valores cristãos, a família e a sociedade através dos seus relacionamentos amorosos proibidos:

Então, indignaram-se contra essa turba de maçons, de republicanos, de socialistas, gente que quer a destruição de tudo que é respeitável — o clero, a instrução religiosa, a família, o exército e a riqueza [...] Ah! A sociedade estava ameaçada por monstros desencadeados! Eram necessárias as antigas repressões, a masmorra e a força. Sobretudo, inspirar os homens a fé e o respeito pelo sacerdote. Aí que está o mal — disse Amaro —, é que nos não respeitam! — Não fazem senão desacreditar-nos [...] Destroem no povo a veneração pelo sacerdócio (Queirós, 2022, p. 411)

O final do livro representa todas as críticas de uma vez só: o fim do Império Francês faz com que a população se lamente pela destruição de propriedades, mostrando a superficialidade e a falta de visão das pessoas. Enquanto Amaro e Dias defendem que a família e a religião estão sendo destruídas por progressistas e republicanos, mesmo depois de os dois terem prejudicado Amélia e sua mãe. Já Amélia é lembrada entre os dois clérigos de uma forma jocosa, já que a única lição que Amaro aprendeu foi que ele deve agir como seu mentor, e não se relacionar com mulheres solteiras.

2.3) Diálogo entre Iracema e Amélia: a evolução da personagem feminina no século XIX: de “bode expiatório” e objeto idealizado para “bode expiatório” e objeto de crítica

Nos textos integrados no realismo, a mulher não é idealizada como acontece no romantismo, mas sofre com as expectativas da sociedade da mesma forma. Assim como Iracema, Amélia sofre com expectativas não realistas por parte de uma comunidade hipócrita e que não segue os padrões de relacionamento que exigem dela. A sociedade não deixa de exigir que as mulheres se comportem com perfeição e a escrita realista de Queirós retrata isso. A mais perceptível transformação da imagem da mulher do romantismo para o realismo é a ausência de perfeição no corpo feminino — antes existente no romantismo indianista — já que as outras transformações ficam apagadas, por ainda estarem cercadas de expectativa social.

Existe muita semelhança ao comparar essa situação com a de Iracema, pois quando esta ficou grávida de Martim, Iracema fugiu de sua tribo por medo da consequência social principal, a morte. Ao mesmo tempo, ela também se exilou com Martim porque não queria assumir em frente à sua família e à sua sociedade que não era mais virgem, existindo vergonha no seu exílio, e não apenas medo da morte. Assim como Amélia, Iracema trouxe um destino ainda pior para si ao se afastar da comunidade a que pertence por medo do que os integrantes dessa pensariam dela. A tristeza enfraquece Iracema no puerpério, mas esta persevera até que possa entregar seu filho a Martim. Já Amélia sucumbe a uma depressão que a faz perder a vontade de comer, viver e sair de casa, o que pode ter contribuído para a sua morte.

José de Alencar e Eça de Queirós não pertenciam a uma classe social baixa (não eram pobres) ou a um grupo minoritário (não eram negros, judeus, mulheres, indígenas, etc.) e, por isso, provavelmente, não tinham estes como “leitores implícitos” (Wolfgang Iser, traduzido por Lima, 1979, p. 83) das narrativas aqui analisadas. A recepção das duas obras foi enorme no século XIX, mas enquanto *Iracema* foi aceita pela academia e pela elite política como uma idealização aceitável da colonização, *O Crime do Padre Amaro* foi recebido com críticas da Igreja e censura do governo, já que o livro questionava e criticava comportamentos destas duas instituições. Atualmente, os livros são considerados canônicos, sendo leituras obrigatórias em seus países de origem e alvos de debates acadêmicos.

Nota-se que, já que uma narrativa não pode ser construída a partir do vácuo e sem propósito, o histórico dos autores e dos leitores sempre será relevante na análise de uma obra. Luis Filipe Ribeiro defende que a conexão entre autor e leitor impacta a construção da narrativa em *Mulheres de papel: Um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*:

O romance, como qualquer discurso, encontra sua realidade na cadeia social que o une ao seu leitor, ainda que atravessando as barreiras do tempo e do espaço. Se escrevo um romance, se o publico, estou dirigindo-me a alguém, em algum espaço e num tempo qualquer. É evidente que, sendo o escritor um ser histórico, dificilmente seu horizonte de expectativas estará buscando um leitor fora do quadro de sua própria existência histórico-social. (Ribeiro, 1996, p. 41)

Assim, ao descartar a visão parnasiana da “arte pela arte”, pode-se tornar a análise e comparação dos dois romances em algo muito mais complexo. Não somente pelo cruzamento de coincidências das personagens femininas, mas também pelas intersecções que existem entre José de Alencar e Eça de Queirós como homens academicamente instruídos e socialmente privilegiados do século XIX.

A investigação literária sobre as personagens Iracema e Amélia descobre uma trilha de causalidades com uma causa principal, a relação sexual proibida, e com uma consequência principal, a morte. Em *Iracema*, a protagonista se mostra dominante e ativa sexualmente para idealizar os cenários da invasão portuguesa e da miscigenação não-consensual por parte do indígena. Enquanto Amélia é seduzida pelo padre e recusa se casar com João Eduardo, para mostrar as consequências que a sua criação em meio de padres, beatas, os quais eram todos hipócritas e maus exemplos. Estes afetaram o seu modo de encarar a vida, e ela escolhe o prazer, ao invés da vida padrão para uma mulher da época, e colhe os frutos amargos desta escolha. Amélia também não recebeu nenhuma educação sexual, tendo sido ensinada a amar apenas o seu futuro marido e temer o castigo divino se não o fizesse.

No entanto, destaca-se que *O Crime do Padre Amaro* critica a sociedade, sendo não apenas o clero e a mulher como alvos da denúncia social, mas também os aspectos sociais que influenciaram, na criação de Amélia, para a sua história terminar em tragédia. O “autor implícito” (Booth, 1983) de Eça de Queirós, inspirado nas denúncias do escritor

em *As Farpas — Uma Campanha Alegre* sobre a decadência feminina, critica aspectos sociais que prejudicavam a educação feminina por meio de Amélia.

José de Alencar descreve a beleza e pureza de Iracema, a qual parecia satisfeita com seu cotidiano, mostrando a corrente do romantismo que Alencar aplica em seu livro. O autor faz o mesmo com Martim, o qual, apesar de estar perto da aldeia de Iracema para explorar e ser aliado dos potiguaras, inimigos dos tabajaras, não é representado como vilão, mas como um herói inocente. Por causa disso, Iracema tem de “fazer sua cova sozinha”, enquanto Amélia tem a ajuda de Amaro, pois Martim permanece perfeito e heroico, mesmo quando os defeitos de Iracema aumentam. Ou seja, como José de Alencar quer diferenciar a indígena do homem branco, somente na personagem Iracema aparecem falhas, mesmo quando os dois erraram e somente ela é responsabilizada pelo seu destino. Nota-se aqui a diferença entre os dois livros, pois Amaro é responsabilizado pelo “autor implícito” (Booth, 1983, p. 70), e, mesmo que não sofra consequências na narrativa, este julgamento de Amaro é perceptível pelo tom irônico no qual a sua felicidade e paz é narrada no final da obra.

As descrições de Amélia e Amaro seguem as concepções gerais do realismo, pelo qual Eça de Queirós constrói o tédio e futilidade de Amélia e a corrupção e tédio de Amaro desde a infância dos dois, representando o casal de forma não-perfeita, pois não os descreve de forma excêntrica ou bela (como Iracema e Martim). Amélia e Amaro possuem rachaduras e falhas, mas ainda não representam o realismo mais avançado e extremamente caricaturado de Eça de Queirós.

Iracema e Amélia vivem o que era esperado delas até que Martim e Amaro entram em suas vidas. A partir deste momento, as duas protagonistas começam a deixar migalhas de imperfeição para o leitor, que gradualmente vai se transformando em uma cadeia de causalidades da qual elas não conseguem mais escapar, e que “justifica” suas mortes e seus papéis como bodes expiatórios.

Vale lembrar que, apesar das inúmeras semelhanças, principalmente no *modus operandi* dos autores, existem diferenças até mesmo na forma como os dois casais se relacionam. Ambos têm atrações instantâneas, mas o relacionamento de Iracema e Martim se assemelha mais com o amor, enquanto a relação de Amélia e Amaro se aproxima mais de uma atração sexual. Estes fatores também se devem às correntes literárias de que José de Alencar e Eça de Queirós fazem parte e às intenções que podemos presumir que estes possuíam com suas narrativas.

As duas mulheres engravidam, mas Iracema consegue sobreviver ao parto e puerpério até que possa entregar o bebê Moacir para Martim. Isso acontece porque o filho deste casal simboliza o início da miscigenação no Brasil e a idealização do extermínio indígena que resultou nesta. Já o filho de Amélia e Amaro representa a falha moral do casal, e, enquanto qualquer preocupação com a moral de Amélia termina após a sua morte, Amaro se preocupa tanto com a sua a ponto de entregar seu filho para uma mulher que mata bebês. Enquanto Martim toma seu filho nos braços e o cria, como um herói, Amaro se desfaz do seu filho, como um clérigo sem honra ou moral.

Capítulo 3: A personagem feminina nas literaturas ibero-americanas do século XX: a denúncia social

3.1) As personagens Camila e Fedina, em *El Señor Presidente*, de Miguel Ángel Asturias: vítimas da sociedade masculina e ditatorial

Camila Canales e Fedina Rodas são personagens femininas fortes, por meio das quais, o “autor implícito” (Booth, 1983, p. 70) critica a sociedade ditatorial e salienta como grupos minoritários sofrem opressões piores. Camila tem de lidar com as consequências dos relacionamentos de seu pai e de seu marido com o ditador, enquanto Fedina recebe punições e castigos, que também não mereceu, mas, ao contrário de sua amiga da alta burguesia, ela não se recupera mentalmente.

El Señor Presidente reflete, ficcionalmente, sobre como a ditadura da Guatemala afetou todos os aspectos da vida da população, demonstrando, através de sua narrativa, que todas as perdas e dores são também pessoais. No entanto, a narrativa não fala apenas sobre a Guatemala, já que, por ser um “romance de ditador”, a figura ditatorial — autoritária e distante — torna-se uma caricatura de muitos ditadores da América Latina e outras partes do mundo.

A narrativa salienta como, apesar da crueldade do sistema totalitário, todo o regime tem fraquezas. Este ponto é representado, principalmente, pelo Pelele, um morador de rua rejeitado até mesmo por pessoas que também estão em condição de rua. O Pelele tem problemas cognitivos sérios e que não são explicados, até porque tais problemas somente são identificados em pessoas com um nível de vida bom, não em um morador de rua. Por isso, ele é considerado um louco, sujo, tendo sido morto como um cachorro vadio, depois que o ditador o acusa de ter raiva. Este homem, que é desumanizado, acaba por assassinar o coronel José Parrales Sonriente, alguém relevante e conhecido pelo ditador, se tornando o catalisador de uma enorme cadeia de causalidades que atinge muitas pessoas. Esta sucessão de eventos culmina na perda de dinheiro e status de Camila Canales e na destruição da vida de Fedina Rodas, as quais são “bodes expiatórios” do ditador e dos homens ao seu redor.

O fato de o Presidente ser afetado pelo simples homem em situação de rua, demonstra como até mesmo um ditador, cuja figura é tão distante e poderosa, pode ser desequilibrado pela menor das criaturas na cadeia alimentar social. O ditador não pode admitir qualquer fraqueza no seu governo, e, portanto, não pode admitir que o coronel

José Parrales Sonriente foi morto por Pelele, culpando o general Eusebio Canales e o advogado Abel Carbajal pelo seu assassinato.

Helga Márcia Arnauth dos Santos explica esta sequência de eventos em *A importância da figura do ditador em El Señor Presidente: o romance como denúncia social*:

Com a morte acidental do coronel José Parrales Sonriente — um fiel partidário do regime —, pelas mãos do “idiota” Pelele, dá-se início a um plano maquiavélico para eliminar definitivamente aqueles que o Presidente considera seus inimigos: o general Eusebio Canales e o licenciado Abel Carbajal. Por meio de um verdadeiro enredo de falsas testemunhas — umas cegas, outras loucas —, torturadas por um temível Auditor de Guerra e obrigadas a jurar que esses foram os assassinos, começa a perseguição dos inocentes. (Santos H. M., 2017)

Após culpar o general Eusebio Canales pela morte do coronel José Parrales Sonriente, o ditador manda seu funcionário “favorito”, Miguel Cara de Ángel, convencer o general Canales a fugir para se salvar. Eusebio Canales acredita em Cara de Ángel e foge, deixando para trás sua filha, a qual ele esperava que encontrasse segurança na casa de seus tios. No entanto, os tios de Camila Canales a rejeitam por medo de atraírem a ira do Presidente e a atenção negativa de seus conhecidos e ela permanece à mercê de Cara de Ángel, residindo no quarto de um pequeno bar. Vale ressaltar que, apesar de ser mulher, o fato de ter nascido membro da parte privilegiada da sociedade ditatorial permite que Camila Canales somente passe a sofrer as consequências do regime depois que o ditador culpa seu pai por um assassinato que este não cometeu.

Mesmo assim, Camila Canales sofre com a fuga de seu pai em todos os aspectos de sua vida, sendo isolada da sua família e da comunidade que sempre a abraçou. Nesse âmbito, pode-se dizer que Cara de Ángel é a pior e a melhor coisa que aconteceu na vida de Camila, por ser o responsável pelo pai dela ter fugido, mas acaba por protegê-la em várias situações. Por exemplo, se o Auditor de Guerra tivesse encontrado Camila em sua casa, ao invés de Cara de Ángel, ela teria sido mandada ao prostíbulo da Dona Chón. Além disso, Miguel Cara de Ángel cuida da saúde de Camila e, depois do casamento, consegue oferecer alguma estabilidade a ela.

Camila encanta Miguel com sua beleza, mas seria ingênuo pensar que, o fato de ela vir de uma família rica e possuir uma educação própria de uma mulher da alta

burguesia não influenciaram a simpatia de seu captor. Ela, por sua vez, possui efeito transformador na vida de Miguel Cara de Ángel, e através da interação dos dois, o “favorito” do ditador se torna uma pessoa menos narcisista, ao passar a se importar com Camila. Esta mudança em Cara de Ángel é perceptível em muitos momentos, como, por exemplo, quando ele descobre que os tios de Camila não a querem, e tenta esconder isto dela para não a ver magoada. Além de quando Camila fica doente, e o “favorito” do presidente tenta fazer boas ações para que Deus salve Camila em troca, e por isso salva a vida do major Farfán, o homem que no final da trama vai corroborar com a sua morte. Também é relevante o fato de Miguel se casar com Camila Canales por superstição de que isto a ajudaria a recuperar sua saúde.

Ou seja, o homem mau, que só sabia trabalhar para o presidente por dinheiro e poder, acaba se casando com uma mulher “sem família” ou dinheiro na esperança de salvar sua vida. Também pode-se ver essa transformação de Miguel Cara de Ángel quando o presidente o convoca para conversar, pois ele tem de se forçar a ir, por não querer deixar Camila doente sozinha. Estas mudanças em Cara de Ángel contribuem para que ele não se encaixe mais no perfil de “amigo” e de “favorito” do ditador, resultando na sua morte mediante um plano elaborado por parte do presidente.

Assim, a proteção que Cara de Ángel oferece a Camila chega ao fim depois que o ditador o envia para longe do centro da cidade com pretextos de que Miguel Cara de Ángel iria espionar para ele em Washington. Miguel é detido em uma prisão perto do porto e nunca mais é visto, morrendo de disenteria e infecção. Ou seja, o ditador faz com que Camila Canales perca os dois homens mais importantes de sua vida. Com a morte de seu pai, Camila dá início à fase adulta de sua vida sozinha e com medo, tendo somente Cara de Ángel para apoiá-la, e quando Miguel desaparece, ela tem de criar seu filho sozinha. Mesmo assim, ao contrário de Fedina, o final de Camila é feliz, ao descobrir uma nova vida no campo com seu filho e longe do ditador:

Enfraquecida, con arrugas de gata vieja en la cara cuando apenas contaba veinte años, ya sólo ojos verdes y ojeras grandes como sus ojeras transparentes, dio a luz un niño y por consejo del médico, al levantarse de la cama salió de temporada al campo [...] Sin saber por qué, como si la vida renaciera en ella, al concluir el repique del bautizo, apretó a su hijo contra su corazón. El pequeño Miguel creció en el campo, fue hombre de campo, y Camila no volvió a poner los pies en la ciudad. (Asturias, 2000, pp. 327–328)

Pode-se perceber dois fatores principais no trecho acima: primeiramente, Camila, em sua tristeza e recuperação pós-parto, “salió de temporada al campo” (Asturias, 2000, pp. 327–328). A partir desta frase, é perceptível como a diferença financeira entre Camila e Fedina é crucial para a saúde mental de cada uma, pois Camila sai da casa que herdou de seu marido e vai descansar no campo, onde reencontra sua paz. Enquanto Fedina, mesmo depressiva e traumatizada, não tem descanso recomendado por médicos, e passa a trabalhar na lavanderia de um hospital.

O segundo fator importante neste trecho é o acontecimento de Camila apenas voltar a ser feliz quando vai para o campo e passa a ter uma vida mais simples, cercada por animais e pela natureza. Isso simboliza a força da natureza no imaginário do povo guatemalteco, segundo o realismo mágico de Miguel Ángel Asturias, que ressalta a conexão com a terra que foi perdida com a colonização e o êxodo rural.

Camila Canales acaba por não ser tão castigada quanto Fedina Rodas por pertencer a uma elite, o que faz com que Miguel se apaixone por ela, e depois que ele desaparece, faz com que ela permaneça com os bens dele e consiga sobreviver. Um exemplo das diferenças entre Camila e Fedina é ressaltado pelo próprio ditador ao falar para Miguel Cara de Ángel que:

El Auditor de Guerra, de acuerdo con la policía, pensaba raptar a la que ahora es tu mujer y venderla a la dueña de un prostíbulo, de quien, tú lo sabes, tenía diez mil pesos recibidos a cuenta; la que pagó el pato fue una pobre mujer que aí anda medio loca. (Asturias, 2000, p. 307)

É por meio de Miguel que Lúcio Vasquez se informa dos planos do ditador e os transmite a Genaro Rodas, o qual conta para sua esposa, Fedina Rodas. Ela, por sua vez, vai até a casa dos Canales para tentar alertá-los, sendo interceptada pelo Auditor de Guerra e presa por conspiração. A jovem mãe é amiga de Camila Canales e decide tentar avisar a sua amiga e o pai dela para que estes pudessem fugir. No entanto, ao chegar na casa dos Canales, Fedina encontra apenas a governanta da casa, machucada e fora de si. Ao sair da casa, Fedina se depara com a polícia e com o Auditor de Guerra, o qual a prende como suspeita de ajudar Eusebio Canales a escapar.

Fedina Rodas é uma mulher jovem com baixos recursos financeiros, pouca escolaridade e falta de conexões com o ditador ou com a elite da sociedade. Ela já sofreu

a vida inteira pela pobreza causada pelo regime ditatorial, e obviamente pelo sistema patriarcal, mas ao entrar na linha direta do ditador passa a sofrer muito mais.

Após ter sido presa, Fedina é torturada pelo Auditor de Guerra de uma forma visceral, tendo que assistir seu bebê morrer de fome nos seus braços. A morte de seu bebê supera toda dor física ou fome que ela estivesse sentindo e a deixa completamente inerte a qualquer elemento exterior, até mesmo ao ser arrastada da prisão e levada para um prostíbulo. O Auditor de Guerra ignora as ordens do ditador de que libere Fedina e a vende para o prostíbulo, o que demonstra que, apesar de este ser como uma das mãos do ditador, ainda assim não chega a ser completamente controlado por ele.

Ao analisar o papel do Auditor de Guerra, torna-se perceptível que a posição dele como carrasco de Fedina não destaca somente a crueldade do sistema ditatorial e patriarcal, mas também revela a hipocrisia deste em formato de sarcasmos desagradáveis, os quais refletem o pensamento crítico do autor, tornando óbvio o seu ponto de vista. Como, por exemplo, o capítulo XIX, no qual o Auditor bebe leite com chocolate, contrasta com o capítulo XVI, no qual ele deixa o bebê de Fedina morrer por falta do leite materno.

Esta hipocrisia também se mostra na cena onde o Auditor admite ter acreditado em Fedina desde o começo e no capítulo XXXIII, quando o Auditor de Guerra convence Genaro Rodas a assinar um documento sem ler no qual consta que ele recebeu um ressarcimento monetário pelo “equivoco” que levou Fedina a ser colocada na casa de prostituição da Dona Chón. O sarcasmo desta cena não se mostra somente na enganação de Genaro Rodas, mas também quando o Auditor de Guerra molha o cabo da pena em um tinteiro composto por uma estátua da deusa Têmis, a deusa da justiça na mitologia grega, antes de entregar a pena a Genaro para assinar o documento.

Ao analisar as torturas designadas para Fedina — comer cal para que o leite em seus seios fique amargo e ela não consiga alimentar seu bebê, assistir seu filho morrer em seus braços e ser vendida para um prostíbulo — percebe-se que estas simbolizam dores geralmente designadas para mulheres. Ou seja, as dores de Fedina são punições diretas a habilidade de uma mãe de alimentar seu filho, aos instintos maternos de preservação do seu bebê e ao direito de escolha do ato sexual.

Assim, na sociedade ditatorial, todos os tipos de pessoas são prejudicados, mas existem diferenças fundamentais entre os castigos designados para um homem da elite, para uma mulher da elite, para um homem pobre e para uma mulher pobre. Por exemplo:

Eusébio Canales é um general que faz parte da elite, e quando o ditador decide culpá-lo por um assassinato, ele é encorajado a fugir. Já Camila Canales, uma mulher que faz parte da elite, não recebe controle da sua propriedade quando seu pai foge, e tem de viver escondida mesmo sem estar envolvida na trama do ditador. Nota-se que Genaro Rodas, homem pobre, recebe chibatadas após ter sido testemunha da morte de Pelele e é liberto, enquanto sua esposa, Fedina Rodas, recebe castigos extremos que causam uma despersonalização intensa e a destruição completa de sua vida. Esta despersonalização de Fedina é marcada pelo capítulo XXII “O túmulo vivo” no qual ela diz ter se tornado o túmulo de seu filho, ou seja, ela ficou vazia de si perante a dor da morte de seu bebê.

Percebe-se como Fedina Rodas é muito mais corajosa do que todos os homens da narrativa, uma característica das mulheres na narrativa de Asturias. Muitas pessoas, além de Fedina poderiam ter tentado fazer o mesmo pelos Canales, mas somente ela o fez. Um exemplo disso é quando Fedina enfrenta o Auditor de Guerra sem fazer submissa, apenas passando a lhe suplicar por misericórdia quando a vida de seu bebê está em risco. Já seu marido, Genaro Rodas, se acovarda perante o auditor e somente implora pela sua própria vida.

Além disso, Genaro Rodas mostra seu lado egoísta quando se encontra com Farfán no final da trama, momento no qual os dois percebem que seus caminhos se cruzaram, por ter sido o major Farfán que organizou o enterro do bebê de Genaro. Este, no entanto, não se emociona ao lembrar da morte do filho ou do destino que sua esposa teve, mas ignora a menção destes e imediatamente relembra como foi difícil para ele ficar preso.

3.1.1) Objetivo de Camila e Fedina na narrativa: representatividade das mulheres prejudicadas pela ditadura

Por meio de Camila Canales e Fedina Rodas, Miguel Asturias mostra a vulnerabilidade e a força das mulheres em um regime ditatorial. As duas personagens são exemplos ficcionais de como um país governado pela ditadura faz com que a injustiça seja constante, arruinando relacionamentos, famílias e futuras gerações. Além disso, a narrativa demonstra como o desrespeito com a mulher resulta em uma sociedade desestruturada devido à falta de igualdade, mas também pela destruição do vínculo materno.

A obra expressa o sofrimento de vários grupos vulneráveis e não vulneráveis, sendo que a opressão ditatorial acaba por alcançar a todos, mas com intensidades diferentes. Camila e Fedina simbolizam as vozes femininas desta opressão. O que Amanda da Silva Oliveira relata em *Poder e género em Miguel Asturias, Érico Veríssimo e Gioconda Belli*:

Como romance histórico, o texto de Asturias passa a desenvolver enfoques diferenciados, na busca por possibilitar vozes diferentes e plurais, e acaba por encontrar espaço nas representações subalternas. A história, pois, desse país latino-americano é contada por meio das histórias de cada um dos personagens e o que ocorre com eles caso estejam, de alguma forma, mesmo que sem querer, contra o governo. (Oliveira, 2015, pp. 49–50)

Por meio de Camila e Fedina possibilita-se analisar, sob a perspectiva de Miguel Ángel Asturias, como a opressão ditatorial afetava as pessoas de forma diferente, mesmo dentro da mesma minoria social. As duas mulheres sofrem consequências diferentes devido à desigualdade financeira e social entre as duas, mas não deixam de sofrer devido ao ditador. Este, pune e destrói pessoas para tentar provar que o seu regime ditatorial consegue controlar a tudo e todos.

Na narrativa, existe uma transferência do “bode expiatório” dominada por uma causalidade caótica cuja origem é o ditador. Esta transferência de culpa tem início quando o presidente precisa encontrar um culpado à altura do assassinato do coronel José Parrales Sonriente, já que assumir que este foi morto por um morador de rua louco seria admitir que o governo é frágil e facilmente atingido pela menor das criaturas.

Assim, o ditador escolhe o advogado Abel Carvajal e o general Eusébio Canales como culpados pelo assassinato e incentiva Eusébio, por meio de Cara de Ángel, a fugir para tornar a história mais credível. Quando este foge, deixando sua filha para trás, ela passa a ser o “bode expiatório”, e ela teria sido castigada, torturada e até vendida para o prostíbulo pelo Auditor de Guerra, se Miguel Cara de Ángel não tivesse se encantado por ela e a protegido. Camila não tem escolha além de confiar em Miguel Cara de Ángel, e se esconde em um bar perto de sua casa.

A partir do momento em que ela passa a ser protegida pelo “favorito” do presidente, Fedina entra na linha de destruição do ditador e se torna o verdadeiro “bode expiatório” da narrativa. Fedina vai à casa de Camila para avisá-la dos planos do ditador

para Eusébio, mas ela já estava escondida no bar Tus-Tep, e o Auditor de Guerra, na falta dos seus dois alvos, Camila e Eusébio Canales, direciona todo o seu ódio para Fedina.

Camila vivia cercada de privilégios e de parentes que se preocupavam com ela, até o momento no qual seu pai a abandona. A quebra do *status quo* na vida de Camila Canales faz com que ela descubra a realidade da maioria da população, pois até aquele momento ela era protegida dos efeitos do ditador na vida das pessoas. Assim, ela descobre que sua família estendida não vai se colocar em risco para ajudá-la, e que o dinheiro de seu pai não tem serventia nenhuma quando o ditador o escolheu como “bode expiatório”.

Mesmo na situação mais difícil de sua vida, Camila continua tendo vantagem quando comparada a mulheres como Fedina. Por exemplo, Cara de Ángel se apaixona pela sua “pureza”, mas seria ingênuo considerar que o prévio status social de Camila não interferiu com a sua opinião, fazendo com que o maligno servidor do presidente tivesse piedade da ruína de uma menina bonita criada na alta sociedade.

Camila Canales enfrenta um problema de saúde sério, mas sobrevive graças aos cuidados de Cara de Ángel, o qual se casa com ela, seguindo os conselhos supersticiosos de um homem considerado doido. Este casamento, apesar de acontecer em uma situação fora do comum, faz com que Camila receba o segundo homem protetor de sua vida, voltando a morar em uma casa boa com um parceiro ao seu lado.

Como referido anteriormente, o ditador apoia formalmente o casamento de Miguel Cara de Ángel, mas, na prática, ele formaliza seu apoio apenas para poder colocar em prática um plano para eliminá-lo. O “ditador-sem-nome” convence Miguel a ir para Washington, D.C. como seu espião, e este, sem muito poder de escolha, aceita, mantendo a esperança de que pudesse, posteriormente, levar Camila para lá e viver longe do ditador. É neste contexto em que Camila perde, novamente, o seu protetor, por causa do presidente.

No entanto, apesar do sofrimento que passa com o desaparecimento de Miguel Cara de Ángel, Camila já é mais madura e possui a posição de uma mulher casada, conseguindo manter sua nova casa. A qual abandona para poder viver livre dos problemas da ditadura com seu filho no campo. Camila recebe um final de paz na narrativa e, eventualmente, volta a ser feliz criando o seu filho. Isso demonstra como, por sair de uma posição social alta, toda vez que Camila foi derrubada por artimanhas do ditador, ela conseguiu se reerguer, pois as quedas foram amparadas.

Primeiramente por Miguel Cara de Ángel, e depois do seu desaparecimento, pelo dinheiro dele e por uma certa segurança e estabilidade que possuía por ser vista pela sociedade. A questão da maior visibilidade que Camila possui serve para mostrar que, ao considerar sua criação na alta sociedade e seu casamento com Cara de Ángel, ela se torna menos suscetível a ataques explícitos do ditador, já que a sociedade a conhecia. Camila representa mulheres como a esposa de Abel Carvajal, que conseguem se manter vivas e estáveis graças a uma prévia posição social alta.

Já Fedina Rodas morava em uma pequena casa, que também funcionava como padaria, com seu marido covarde e seu filho que ainda era bebê. Fedina não tinha a assistência de uma família estruturada e vivia em uma região da cidade cercada de pobreza e abuso do poder policial. Assim, Fedina encontra-se na posição de protetora, não de protegida. Isso acontece pelas circunstâncias e não por escolha, apesar de sua personalidade forte. Era ela que tinha que cuidar do seu filho, o qual era ignorado pelo pai, além de ganhar dinheiro na loja ao lado de seu marido e lidar com as fraquezas deste.

Todas as obrigações de Fedina não a impedem de tentar salvar sua amiga Camila. Fedina age impulsivamente e com imensa coragem quando escuta de seu marido o que aconteceria com Camila, e, por isso, não calcula os riscos de se colocar entre o ditador e o que ele quer. Também é relevante o fato de Fedina não ter experiência na alta sociedade e no círculo próximo do presidente, o que significa que, para ela, o presidente era somente uma figura muito distante, e ela não compreendia com quem estava lidando.

Fedina não possuía nenhuma rede de apoio, tal como dinheiro, visibilidade ou proteção, e, por isso, ao se encontrar no caminho, ou na teia, do ditador, ninguém a ajuda. Após ser injustamente presa e torturada, e perder seu bebê, o presidente ordena que o Auditor de Guerra liberte Fedina Rodas, mas por ela ser tão invisível, o auditor sente-se no direito de vendê-la para um prostíbulo. Como foi dito anteriormente, a mãe em luto encontra-se tão destruída com a morte de seu filho, que a sua própria despersonalização a impede de prostituir-se, e ela passa o resto dos seus dias enlouquecida, lavando roupas no hospital.

Fedina representa todas as mulheres invisíveis, as quais, não são protegidas por status ou dinheiro, tendo que resistir sozinhas à opressão ditatorial. Podemos ver outro exemplo destas mulheres marginalizadas na cena na qual as esposas e as mães de presos esperam em frente à delegacia:

En la Sección esperaban a los presos, sentadas en el patio — donde parecía llover siempre — y en los poyos de los corredores oscuros, grupos de mujeres descalzas, con el canasto del desayuno en la hamaca de las naguas tendidas de rodilla a rodilla y racimos de hijos, los pequeños pegados a los senos colgantes y los grandecitos amanzando con bostezos los panes del canasto. Entre ellas se contaban sus penas en voz baja, sin dejar de llorar, enjugándose el llanto con la punta del rebozo. Una anciana palúdica y ojosa se bañaba en lágrimas, callada, como dando a entender que su pena de madre era más amarga. (Asturias, 2000, p. 14)

No trecho acima, pode-se perceber o sofrimento das mulheres que tem de continuar com os seus deveres mesmo com a prisão de seus companheiros, cuidando sozinhas de suas crianças e tentando prover para seu lar sem a ajuda necessária, além de levarem suprimentos para os homens na prisão. Neste momento da narrativa, mais uma vez o olhar é voltado para a figura materna por meio de uma idosa que chorava com as outras mulheres.

A obra mostra o lado dessas mulheres “apagadas” da narrativa principal, mas que são a força geradora do mundo. Como, por exemplo, a mãe de Pelele, a qual é mencionada muitas vezes através dos sonhos do filho e das zombarias de pessoas que o escutam chamá-la. Segundo a narrativa, ela: “querida de um gallero que tocaba la guitarra como con uñas de pedernal y víctima de sus celos y sus vicios. Historia de nunca acabar la de sus penas: hembra de aquel cualquiera y mártir del crío que nació [...]” (Asturias, 2000, p. 27).

Sobre a figura materna de Pelele, Helga Márcia Arnauth dos Santos defende, em *A importância da figura do ditador em El Señor Presidente: o romance como denúncia social*, que:

É interessante esta aparição de uma pobre mãe que pouco ou nada teve para oferecer ao filho, tal como outrora não teve a mãe do Presidente. E, embora a vida de ambos esteja em mundos opostos, nenhum deles pode escapar à mágoa desse passado, nem a essa figura que, para eles, continua a ser a mais importante. Mas nem só essas duas personagens recordam o passado de uma forma nostálgica. A figura materna surge outras vezes ao longo da obra e podemos inclusive afirmar que, no fundo, ela está sempre presente. Presente nas recordações do Presidente, nos sonhos de Pelele, nas fotografias do álbum de família de Camila, nos pensamentos de Miguel Cara de Ángel ou na vida de

Fedina Rodas, a personagem feminina que melhor representa esse vínculo. (Santos H. M., 2017, p. 55)

A narrativa salienta como, em um regime brutal, o desrespeito com a mulher, com a mãe, destrói a sociedade de uma forma interna e subjetiva que acaba por se manifestar pela ausência de algo. Além disso, a obra mostra como, mesmo em uma sociedade patriarcal e ditatorial, a mulher possui poder sobre o futuro desta, e a destruição desta, tal como a mãe do Pelele e a mãe do presidente, acaba por gerar uma cadeia de sofrimento.

Santos reflete sobre a destruição das relações maternas na narrativa:

Mães e filhos são inevitavelmente separados por imposição, sem tempo para criarem laços afetivos [...] A única relação mãe/filho que prospera é a de Camila e do pequeno Miguel. Contudo, para que isso aconteça, ambos têm de abandonar o ambiente destrutivo da cidade. É possível que o narrador tenha querido mostrar que uma sociedade em que essa relação não existe ou não pode desenvolver-se, nunca poderá representar um mundo livre. (Santos H. M., 2017, p. 58)

Como referido no capítulo anterior, Camila tem privilégios de classe que a salvam de situações que Fedina não conseguiu se recuperar, mas Camila só alcança a felicidade quando se reconecta com a natureza. Assim, Miguel, filho de Camila, é uma das primeiras gerações a ter um relacionamento materno saudável, porque ela escolhe permanecer no campo, longe da toxicidade das relações na cidade, as quais são tocadas pelo ditador e pela ditadura.

Assim como a história da mãe de Pelele e da idosa em frente ao presídio, a narrativa dá destaque a outras mulheres apagadas da trama principal e ignoradas pelo governo. Como, por exemplo, a Chabelona, governanta dos Canales, a qual foi ferida por Lúcio Vasquez na invasão à casa de Eusébio Canales, e enlouquece, vindo a óbito: “Una escolta, al mando de un capitán con la espada desenvainada, había sacado de casa de Canales a la Chabelona, la infeliz servienta [...] Veinticuatro horas antes, esta bazura agonizante era el alma de un hogar [...]” (Asturias, *El Señor Presidente*, 2000, p. 110). Nota-se que, além da frieza de praxe dos soldados com a sua morte, tem-se a falta de preocupação de Camila, a qual, em nenhum momento, procura saber o destino da criada que tentou defendê-la com a própria vida.

A obra de Miguel Ángel Asturias também destaca as mulheres da Casa de Dona Chón as quais, apesar de se encontrarem no ambiente doentio e precário da prostituição, se comovem com o falecimento do bebê de Fedina. Elas também fazem o possível para o bebê ter um enterro apropriado: “Se armó la gran lloradera y el velorio [...] A todas se les había muerto aquella noche un hijo [...]” (Asturias, *El Señor Presidente*, 2000, pp. 181–182).

Esta situação não é contraditória, apenas surpreendente, já que existem personagens com mais vantagens sociais e financeiras que não demonstram empatia nem com seus familiares. Exemplos disso são Juan Canales, o qual não ajuda a sua sobrinha por medo do ditador, e Genaro rodas, o qual é completamente indiferente com o destino de sua esposa e de seu filho.

Percebe-se que Fedina é colocada na trama para representar as mulheres apagadas da história principal, mas que Asturias não deixa de pontuar, por meio do “autor implícito” (Booth, 1983, p. 70) a importância dessas personagens femininas, dando voz de fala a elas. Enquanto Camila representa a mulher que sofreu muito devido ao ditador, mas que conseguiu voltar a ser feliz ao recuperar o vínculo humano com a natureza, o qual permite a construção de um vínculo materno.

3.1.2) A relação entre a obra *El Señor Presidente*, seu autor Miguel Ángel Asturias e a sua recepção — baseado nas teorias de Wayne Booth e da Estética da Recepção

Neste capítulo, aplica-se a teoria elaborada no capítulo 1.2 sobre o modo como o “autor implícito” (Booth, 1983, p. 70) é influenciado pelo autor empírico e o contexto extra diegético que o rodeia. Segundo Wayne Booth, o “autor implícito” (Booth, 1983, p. 70) é encontrado no “estilo, tom e técnica” (Booth, 1983, pp. 73–74) da obra, assim como nas personagens, no narrador e nos valores estéticos e culturais. Este “second self” (Booth, 1983, p. 71) narrativo do escritor representa a sua individualidade de escrita, sendo relevante compreendermos quais fatores exteriores o tornam único.

Além do estudo do autor empírico e do contexto extra diegético facilitar a compreensão da obra e das personagens, também ajuda a compreender qual é o “leitor implícito” (Wolfgang Iser, traduzido por Lima, 1979, p. 83) — o leitor ideal do autor empírico. Assim, pode-se entender a extensão da recepção da obra na época de publicação e como esta se compara com os leitores da atualidade.

Deste modo, torna-se relevante estudarmos o período da ditadura de Estrada Cabrera, já que esta teve início em 1898 e Miguel Ángel Asturias nasceu em 1899, tendo sua vida transformada pelo regime totalitário em seu país. Segundo Patrizia Spinato Bruschi, *El Señor Presidente* foi inspirado na ditadura de Estrada Cabrera, o qual governou de forma sanguinária a Guatemala por vinte e um anos, causando uma depressão econômica devastadora para o país. Segundo Oliveira, “a lógica da ditadura afeta diretamente o autor, que só publica a obra em questão fora da Guatemala, em 1946, mais de dez anos depois de concluída, reforçando a lógica empirista da validade do capital simbólico de poder do então presidente Cabrera” (Oliveira, 2015, p. 23).

O romance teve como base um conto de Asturias intitulado *Los mendigos políticos*, de 1923, e sofreu influência por *Las fieras del trópico* (1915), de Rafael Arévalo Martínez, e *Tirano Banderas* (1926), de Ramón María del Valle-Inclán, além de outros escritores com quem Asturias conviveu enquanto morava em Paris. *El Señor Presidente* também teve o ensaio *El problema social del índio*, do mesmo autor, como um de seus pilares. O estudo, publicado em 1923, refletia sobre os problemas sociais da Guatemala, mais especificamente sobre o abandono dos indígenas por parte do Estado pós-colonial e ditatorial.

Helga Márcia Arnauth dos Santos discorre a respeito da visão que Miguel Ángel Asturias sobre a ditadura de Estrada Cabrera em *A importância da figura do ditador em El Señor Presidente: o romance como denúncia social*:

Ambas as obras constituem, portanto, uma denúncia contra as injustiças sociais e pretendem consciencializar para a situação que se vivia na América Latina. Tendo sido contemporâneo de Estrada Cabrera e assistido à exploração do país por parte de companhias estrangeiras, o próprio Miguel Ángel Asturias foi testemunha do abuso exercido sobre as classes mais desfavorecidas e presenciou a brutalidade das ditaduras, fatos que o levaram a querer mostrar o sofrimento do seu povo. (Santos H. M., 2017, p. 31)

Pode-se perceber que Estrada Cabreira foi a figura ditatorial mais marcante nos anos de formação pessoal de Asturias, o que o influenciou a adotar este governante como o seu ditador em *El Señor Presidente*. Ressalta-se que os pais do escritor perderam seus empregos devido à ditadura e foram viver no campo, e, segundo Oliveira, “é neste período que ele passa a ter contato com o mundo mítico, pois, aos cuidados de sua nana, a jovem

índia Lola Reyes [...] passa a ouvir histórias contadas por ela sobre os indígenas” (Oliveira, 2015, p. 21).

Segundo Vergara, em *Surrealismo e Realismo Mágico em El Señor Presidente de Miguel Ángel Asturias*, o escritor apresenta a sociedade ditatorial de forma “grotesca, mas não irreal, pois” (Vergara, 2008, p. 153):

A relação entre a experiência vivida pelo povo guatemalteco e a novela de Asturias resulta estreita. O novelista pode até deformar, exagerar e modificar a realidade, mas, as situações e personagens que podem parecer inverossímeis, refletem seres e ações reais [...] Asturias nos apresenta a ditadura quase como um panóptico foucaultiano, a partir do qual o ditador compara-se ao temível Tohil, divindade maia, cujos tentáculos estariam na polícia secreta. É como se o país vivesse preso em um constante sonho, sem conseguir discernir o que é realidade e o que é imaginação. (Vergara, 2008, pp. 153–154)

Assim, percebe-se que a obra, apesar de ficcional, critica uma realidade percebida pelo escritor, dentro da qual o ditador era sentido em todas as esferas da sociedade, mas era protegido pelo sistema de modo a não ser responsabilizado diretamente. Vergara também discorre como Asturias consegue, através do seu “autor implícito” (Booth, 1983, p. 70), demonstrar como o medo do povo guatemalteco de uma entidade distante favorecia a falta de confronto ao governo.

Ao refletirmos sobre a formação acadêmica de Miguel Asturias, tornam-se relevantes as pessoas com quem ele conviveu em Paris, como, por exemplo, Arturo Uslar Pietri, César Vallejo, Alejo Carpentier, Pablo Neruda, Jorge Luís Borges e Augusto Roa Bastos. Estes escritores latino-americanos e vanguardistas responsabilizavam o imperialismo norte-americano pelos problemas políticos, sociais e econômicos de seus países.

Miguel Ángel Asturias era completamente engajado politicamente em suas obras, e não considerava somente os problemas políticos da Guatemala, mas de toda América Latina, o que o impulsionou a criar a figura do ditador. Ditador este que não é somente um reflexo de Estrada Cabrera, mas de todos os ditadores latino-americanos. Isso acontece também porque estes países possuem um denominador em comum que entrou em jogo oficialmente em 1923 com a Doutrina Monroe, o imperialismo estadunidense

sobre a América Latina, que impulsionou o surgimento de ditaduras e de quedas graves na economia destes países.

O novo imperialismo implicava, na maioria das vezes, uma troca injusta, na qual os países subdesenvolvidos vendiam a preço baixo suas matérias-primas aos Estados Unidos e importavam produtos industrializados. Além disso, as indústrias dos países latino-americanos passaram, gradualmente, a ser controladas pelos Estados Unidos, os quais acabavam por exigir isenções fiscais e controlavam o mercado de trabalho dos países subdesenvolvidos. Segundo Eduardo Galeano, o imperialismo estadunidense exigia que estes países possuíssem governos impopulares e rígidos, pois as decisões econômicas beneficiavam os EUA em detrimento destes: “El Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial nacerán juntos para negar, a los países subdesarrollados, el derecho de proteger sus industrias nacionales, y para desalentar en ellos la acción del Estado” (Galeano, 1971, p. 170).

As influências literárias de Asturias também remetem ao seu tempo em Paris e às suas conexões, sendo o surrealismo (nomeadamente o manifesto de André Breton e a sua obra literária) o principal movimento vanguardista que o influenciou. Este movimento, segundo Vergara, era o mais engajado politicamente, defendendo a libertação da consciência social, além de celebrar a indústria e a natureza ao mesmo tempo. No entanto, nota-se que Asturias interpretou os princípios do surrealismo francês no seu próprio modo, assim como o fez com as tradições e lendas indígenas da Guatemala, e conseqüentemente, utilizou estes dois mundos para expandir a realidade na sua narrativa, formando uma das obras pioneiras do realismo mágico.

O realismo mágico de Asturias difere-se por vários motivos, como podemos observar no excerto de *Surrealismo e Realismo Mágico em El Señor Presidente, de Miguel Ángel Asturias*, de Amina Maria Figueroa Vergara, em:

O realismo mágico de Asturias seria menos antirrealista (em oposição ao realismo literário anterior) e mais uma ampliação do conceito de realidade, um novo modo de representá-la, superando o Realismo e o Naturalismo. Ele implica o descobrimento de mundos livres da causalidade consciente, com associações e intuições que superam a ordem, assim como a representação realista e conceitual do mundo, sem, por isso, considerar a fantasia como algo incoerente. Asturias percebe que todas as lendas de sua terra, inclusive as mais ininteligíveis, possuíam sua base em um acontecimento real, ou seja, os relatos

fantásticos provêm da mais profunda e constatável realidade. (Vergara, 2008, p. 153)

Vergara defende que o realismo mágico de Asturias não aceita completamente o irreal, se limitando a deformar a realidade. Esta deformação acontece ao encaixar duas vertentes entre si: o subconsciente do surrealismo com as quebras de realidade das lendas maias. A autora também observa que *El Señor Presidente* inova no contexto latino-americano “ao explorar a relação entre mito e linguagem e entre ambos e os desejos inconscientes, e ao encontrar a maneira de transformar o aspecto formal do texto literário dentro de uma concepção profundamente política” (Vergara, 2008, p. 154).

O realismo mágico de Asturias, conseqüente de suas influências literárias, o levaram a explorar uma maior abstração da realidade. Abstração esta que se encontra, principalmente, nas cenas de Pelele, o qual é dominado pelo seu subconsciente, e nos sonhos de Miguel Cara de Ángel.

A respeito da recepção da obra na Guatemala, Dante Liano discorre em *Recepción de la obra de Miguel Ángel Asturias en Guatemala* que:

La fama de la adversión guatemalteca hacia su escritor más famoso nace de una presencia constante en el discurso literario nacional, no de un silencio hacia su persona [...] Basta revisar el excelente índice literario de la *Revista de Guatemala*, compilado por Rodney Rodríguez, para darse cuenta de que la atención prestada a Asturias supera con mucho a la otorgada a cualquiera de los otros autores guatemaltecos contemporáneos. Para dar un ejemplo, mientras que a Asturias la famosa revista dedica 5 artículos de crítica, 4 reseñas y 11 testimonios; a Cardoza, director de la misma, se le dedica 1 artículo de crítica y 2 reseñas. Solo Otto Raúl González y Raúl Leiva merecen una que otra reseña. El resto de escritores, incluyendo a autores de la talla de Augusto Monterroso y de Mario Monteforte Toledo no reciben la menor atención. (Liano, 2022)

Assim, percebe-se que *El Señor Presidente* foi recebido de forma intensa na Guatemala, apesar do autor ter sido criticado por não escrever a obra no país em que nasceu, o que gerou alguma controvérsia na época. Além disso, a obra, atualmente, ocupa um lugar canônico na história de seu país, assim como o faz internacionalmente, tendo recebido o Prêmio Nobel e permanecendo em pauta quase um século depois de sua publicação.

3.2) A personagem Ángela Vicario em *Crónica de una muerte anunciada*, de Gabriel García Márquez: vítima e catalisadora de uma violência patriarcal

Em *Crónica de una muerte anunciada*, Gabriel García Márquez une a escrita jornalística com a escrita literária, construindo uma diegese investigativa distorcida pela ficção, a qual é controlada por um narrador homodiegético. Este narrador também é personagem e retrata o próprio processo de coleta de informações do assassinato, inspirado no autor, assim como a crônica é inspirada em fatos.

A narrativa tem início com um elemento de anti-suspense: “el día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5.30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo” (García Márquez, 2021, p. 9). A partir desta frase, todo o drama é construído para explicar os elementos que levaram ao assassinato do jovem, construídos a partir da linha de investigação jornalística do narrador-personagem.

Santiago Nasar é descendente de árabe e proprietário de terras, usufruindo da herança deixada por seu pai, Ibrahim Nasar, e da herança patriarcal da sociedade em que vive, de forma que tem a liberdade de ir a prostíbulos, mesmo estando noivo de Flora Miguel. Santiago é visto como um homem normal pela cidade, tendo seu comportamento machista amplificado longe da atenção da população em suas atitudes altamente inapropriadas com Divina Flor.

A filha da cozinheira sofre assédio físico e psicológico e, segundo o narrador, “se sabía destinada a la cama furtiva de Santiago Nasar” (García Márquez, 2021, p. 16). Divina flor é uma criança indígena, filha de Victoria Guzmán, mulher que se relacionou com Ibrahim Nasar na juventude, o qual “la llevó a servir en su casa cuando se le acabó el afecto” (García Márquez, 2021, p. 16). Ou seja, a menina representa a segunda geração de uma servidão física e sexual aos homens da família, cujo ressentimento e frustração têm seu ápice quando Victoria recebe o bilhete enviado por Clotilde Armenta a avisar sobre a possível tentativa de assassinato.

A cozinheira da casa decide não avisar ninguém do que sabe, porque deseja a morte de Santiago Nasar. Divina Flor também tem um papel decisivo na morte de Santiago, por dizer a Plácida Linero que seu filho já tinha entrado na casa, o que faz com que ela tranque a porta para os irmãos Vicario não entrarem, e acaba por impedir que Santiago fuja para dentro. Nestas situações pode-se perceber o uso da ironia de Gabriel

García Márquez ao demonstrar uma consequência grave que Santiago nunca poderia esperar, mas que decorrem das suas ações malignas para com uma criança.

Além desta situação com Divina Flor e Victoria Guzmán, a morte de Santiago é concretizada com a ajuda da inércia da população, o que é destacado pelo autor com o título do livro e pelo narrador com a frase: “nunca hubo una muerte más anunciada” (García Márquez, 2021, p. 61). Esta ironia encontra-se, principalmente, na forma como os gêmeos Pedro e Pablo Vicario anunciaram que iriam assassinar Santiago Nasar a mais de doze pessoas, o que o narrador-personagem entende como múltiplas tentativas por parte dos irmãos de chamar a atenção de alguém que os impedissem.

Além disso, pouco antes de Santiago morrer, quase todas as pessoas da cidade sabiam da possível tentativa de assassinato, incluindo ele mesmo, que saiu da casa da Flora Miguel sem estar armado. Através deste acontecimento em massa, a obra crítica a passividade das pessoas perante situações sociais ruins que podem ser evitadas, mas não o são.

Borges e Santos analisam em *Violência e Honra em Crônica de Uma Morte Anunciada: Literatura e Jornalismo na expressão da Colômbia de Gabriel García Márquez*, o comportamento do povoado em *Crônica de una muerte anunciada*:

Cúmplices diretos ou indiretos da barbárie, seus habitantes seguem esses preceitos à risca e levam suas vidas baseadas na preservação de uma espécie de ordem absoluta e incontestável que garante o cumprimento de seus princípios, mesmo que acarretem a morte de um inocente, como foi o caso de Santiago Nasar. Mais grave é o desprezo por qualquer sentimento de culpa frente às possibilidades múltiplas oferecidas pelo destino para impedir que os gêmeos Vicário assassinassem sua vítima. Desta forma, no decorrer da narrativa, é possível destacar vários momentos em que a inércia se categoriza como o principal agente tolerante para com a brutalidade, e, não obstante, o desespero que acometiam os irmãos Vicário, tomados pelo ódio e pela pressão. (Borges e Santos, 2019, p.9)

No entanto, mesmo em meio a esta passividade tóxica, duas personagens se destacam por não serem controladas pela indiferença em massa: Clotilde Armenta, a qual avisa a muitas pessoas da intenção que os gêmeos tinham de assassinar Nasar, e também tenta fisicamente impedir Pedro Vicario de cometer o crime. Cristo Bedoya também se empenha em encontrar Santiago Nasar, mas ao contrário de Clotilde, ele o faz por ser amigo deste, enquanto ela tenta salvá-lo por saber que é a atitude certa. Ela demonstra

como é possível ser uma mulher corajosa mesmo em uma sociedade machista recoberta pela indiferença da população.

Esta inércia também acontece na perpetuação da objetificação da mulher, como se pode observar na imposição que Pura Vicario faz à sua filha, Ángela Vicario de se casar com Bayardo San Román, mesmo que ela não o amasse, dizendo a ela “también el amor se aprende” (García Márquez, 2021, p. 43). Os pais de Ángela também utilizam o argumento de que, por serem pobres, não poderiam recusar uma proposta de casamento de alguém rico, sem dar importância para o fato de estarem “vendendo” sua filha.

A esposa do autor, Mercedes, descreve Pura Vicario como o ápice da submissão no casamento ao dizer que ela “se consagró con tal espíritu de sacrificio a la atención del esposo y a la crianza de los hijos, que a uno se le olvidaba a veces que seguía existiendo” (García Márquez, 2021, p. 39). Ou seja, apesar de Pura Vicario se anular dentro do seu casamento, ela não consegue visualizar um futuro melhor para nenhuma de suas filhas, assumindo que um casamento sem amor e uma existência apagada eram o único caminho possível.

Já Luisa Santiaga, mãe do autor, coloca uma crítica importante à criação machista das irmãs Vicario ao dizer: “Son perfectas — le oía decir con frecuencia — Cualquier hombre será feliz con ellas, porque han sido criadas para sufrir” (García Márquez, 2021, p. 40). Ou seja, para um homem ser feliz em um relacionamento desigual, o qual era ensinado como certo para elas, a mulher teria de ser apagada dentro do casamento, assim como aconteceu com Pura Vicario.

Por consequência de sua criação, Ángela Vicario cresceu em uma vida doméstica sem nenhum estímulo mental, o que resultou, segundo o narrador, em um “aire desamparado y una pobreza de espíritu que le auguraban un porvenir incierto” (García Márquez, 2021, p. 40). Além disso, todas as suas atitudes eram condicionadas a um padrão social rígido, imposto principalmente por sua mãe.

Este padrão também era destinado aos irmãos, mas de modo diferente, pois, segundo o narrador, “los hermanos fueron criados para ser hombres. Ellas habían sido educadas para casarse” (García Márquez, 2021, p. 39). Fatima Sabrina Rosa e Barbara Rosa apresentam o argumento de que “essa fixidez das relações e expectativas sobre cada gênero não permitiria que o crime ficasse sem uma represália pelos Vicário” (Fatima Sabrina Rosa, Barbara Rosa, 2019), sintetizando o fato de Ángela, Pablo e Pedro serem

ao mesmo tempo, vítimas do sistema patriarcal e catalisadores de mais violência dentro do sistema.

Pedro e Pablo Vicario somente existiam no papel de homens permitido por uma visão machista, e por isso, mesmo sendo pessoas pacíficas, se sentiram socialmente obrigados a assassinar um homem para restaurar a honra da irmã. Esta visão tóxica e exacerbada da recuperação da honra de Ángela através do assassinato é incentivada por Prudência Cotes, noiva de Pablo Vicario, a qual afirmou apoiar a ideia de assassinar Santiago Nasar e que somente se casaria com Pablo se ele o fizesse. Observa-se aqui que até mesmo uma mulher jovem, a qual poderia se encontrar na mesma situação de Ángela Vicario, apoia a “justiça” sanguinária na qual o sangue tem de ser pago com sangue.

Entretanto, mesmo se a morte de Santiago Nasar fosse considerada aceitável dentro deste tipo arcaico de justiça, o narrador deixa claro a falta de uma prova incontestável contra seu amigo através de sua investigação. Nesta ele entrevistou muitos dos envolvidos na situação, além de ter recuperado os documentos judiciais produzidos a respeito do assassinato. No entanto, o fato de Santiago ter defeitos de caráter, que podem ser percebidos quando este comete assédio contra Divina Flor, deixa espaço para o leitor considerar menos trágica a sua morte.

O sofrimento de Ángela Vicario frente à obrigação do casamento se mostra quando, ao falar com o narrador sobre seu futuro noivo, ela diz: “lo único que le rogaba a Dios es que me diera valor para matarme [...] Pero no me lo dio” (García Márquez, 2021, p. 46). É perceptível que, em consequência de uma criação extremamente rígida, ela não consegue visualizar nenhum tipo de saída da situação em que foi colocada pelos pais, além da própria morte.

Como consequência disto, Ángela Vicario acaba por se casar, mas, por não ser mais virgem, ela planeja seguir as instruções de suas amigas para fingir perder a virgindade na noite de núpcias. Isto acontece porque seu valor na sociedade, como mulher, estava atrelado à condição da virgindade e ela não teria importância como esposa sem este fator. Neste âmbito, Fatima Sabrina Rosa e Barbara Rosa defendem que:

Ao recusar-se a seguir com a farsa de sua virgindade, Ángela rompe a relação silenciosa de subserviência, mas, ao vestir-se como uma noiva virgem, mostra-se indiferente ao significado desses símbolos para a religião e não se assusta com a possibilidade de ser castigada por profaná-los. (Fatima Sabrina Rosa, Barbara Rosa, 2019, p. 56)

Porém, Ángela opta por ser verdadeira e não leva adiante este plano, o que faz com que seu marido descubra que ela não é mais virgem. Este acontecimento é amplificado pela visão que Bayardo possuiu de Ángela como uma de suas posses, o que o faz se sentir no direito de devolvê-la aos pais, como se esta fosse um objeto danificado. A partir deste acontecimento, os irmãos de Ángela Vicario se sentem obrigados a restaurarem a honra da irmã através do assassinato do homem que “roubou” sua virgindade. Ela aponta Santiago Nasar como culpado e os irmãos o matam.

Ou seja, a sociedade patriarcal faz com que os pais de Ángela Vicario a obriguem a se casar com Bayardo San Román, o qual a devolve por considerar, através da mesma mentalidade sexista, que sem a virgindade intacta, ela não seria a esposa que ele adquiriu. Como consequência disso, e oprimidos pela mesma visão dos papéis femininos e masculinos, Pedro e Pablo Vicario matam Santiago Nasar, acreditando terem feito o certo. Portanto, todas as ramificações e causalidades que precedem o assassinato dele têm a mesma origem: a sociedade patriarcal.

Percebe-se que a crítica social de García Márquez reside no fator principal que levou a morte de Santiago Nasar: a mentalidade machista das pessoas envolvidas. Esta controlava a todos, mas é através da família Vicario que o assassinato ocorre, e através da omissão da população que o crime é permitido.

É importante destacar que, assim como a população foi cúmplice do assassinato, algumas pessoas sofreram consequências inesperadas, como, por exemplo, Rogelio de la Flor, o marido de Clotilde Armenta, o qual não sobreviveu depois de presenciar Santiago Nasar ser morto. Além deste, Hortensia Baute enlouqueceu após ter visto as facas dos gêmeos manchadas de sangue, Aura Villeros teve um problema na bexiga quando soube da morte e teve de passar a usar sonda para urinar pelo resto da vida. Flora Miguel, a noiva de Santiago Nasar, se rebelou e fugiu com um tenente do Serviço de Fronteiras, o qual a prostituiu. Poncio Vicario faleceu algum tempo depois, ao que Ángela Vicario atribui como morte pela dor moral. E, por fim, Placida Linero, a qual, segundo o narrador, viveu o resto de sua vida de forma solitária, e nunca superou a tragédia.

No entanto, apesar de todos os acontecimentos trágicos, Ángela pareceu alcançar alguma felicidade no final da trama, mesmo na prisão social em que esteve toda a vida, o que observamos quando o narrador a reencontra depois de 23 anos do assassinato. Nesta situação, ele conta ter reencontrado ela à janela, como sempre (o que simboliza estar a

viver à margem da realidade), mas ela parecia mais madura e dona de si, como o seu canário que, segundo o narrador, não parava de cantar mesmo preso na gaiola.

3.2.1) Objetivo de Ángela Vicario na narrativa: denúncia da violência patriarcal

Por meio da família Vicario, pode-se perceber a relação entre a submissão feminina e a violência masculina, pois Ángela e suas irmãs foram criadas para se casarem e para serem objetos de posse para futuros maridos. Enquanto seus irmãos, Pedro e Pablo Vicario, foram criados para exercerem um papel de dominação masculina que acaba por derivar para a violência porque Ángela não cumpre o papel sexista esperado dela. A trama denuncia a violência patriarcal, a qual prejudica principalmente a mulher, mas que consegue contaminar toda a sociedade, como podemos ver com o assassinato de Santiago Nasar.

Neste âmbito, Balbinotti defende em *A violência contra a mulher como expressão do patriarcado e do machismo* que:

A concepção do masculino como sujeito da sexualidade e do feminino como seu objeto é um valor de longa duração da cultura ocidental. Com base no patriarcalismo, o masculino é visto como o lugar da ação, da decisão, da chefia da rede de relações familiares e da paternidade. Da mesma forma, o masculino é investido na posição social de agente do poder da violência, havendo, historicamente, uma relação direta entre as concepções vigentes de masculinidade e o exercício do domínio de pessoas. (Balbinotti, 2018, pp. 248–249)

Ao aplicarmos o trecho acima na análise de *Crónica de una muerte anunciada*, torna-se perceptível como o assédio, a prostituição e até mesmo o estupro não são destaque ou motivo de preocupação na sociedade da obra. Homens conhecidos podem ir até o prostíbulo quando quiserem, Santiago Nasar pode assediar Divina Flor, assim como seu pai o fazia com Victória Guzmán, porque, mesmo sendo atitudes repugnantes, elas são aceitas, pois quem as aplica são homens. Ou seja, ao ser um homem a cometer uma atitude sexual fora do matrimônio ou punível pela lei, ninguém busca justiça e nenhuma família se desfaz por causa disso.

Entretanto, quando Ángela demonstra ter sido sexualmente ativa fora do casamento, a única opção que a sua família encontra é de matar o culpado por isso, já que aceitar que ela escolheu se relacionar com alguém seria mais difícil do que cometer

assassinato. O assassinato de Santiago não é uma consequência das atitudes abjetas em relação à Divina Flor, ou as suas idas ao prostíbulo, mas da acusação, por parte de uma mulher adulta, de que ele teve uma relação consensual com ela. Já que isso explicita que Ángela não era apenas um objeto sexual, mas um ser humano com desejo, algo que não poderia ser aceito pela sociedade ou por sua família.

É notável que García Márquez, através do seu “autor implícito” (Booth, 1983, p. 70), dá importância aos efeitos do patriarcado de modo geral, mas principalmente, foca em como a violência estrutural estava presente na cidade em que foi criado. Mostrando como as raízes culturais são de extrema importância, já que, como Balbinotti defende, “cada cultura constrói discursos específicos de masculinidade, por meio de ideologias masculinas, pela fala, mídia, música e literatura popular, e também pela lei” (Balbinotti, 2018, p. 250). Ou seja, cada cultura, apesar de compartilhar traços similares de preconceitos patriarcais, possui suas próprias peculiaridades.

Ao analisar os motivos do assassinato de Santiago Nasar percebe-se que eles derivam do mesmo ponto de origem: os papéis que o patriarcado impõe para o homem e para a mulher. Estes papéis formam um ciclo de violência no qual o recipiente do abuso também se torna o agente do mesmo. Temos que Ángela Vicario é forçada a se comportar como um objeto e casar-se com alguém que não amava, mas ela também gera violência ao acusar Santiago de ter sido seu parceiro sexual. Pelo mesmo princípio, pode-se analisar os gêmeos, criados para não serem sensíveis, pois eram homens e tinham de ser dominantes. A criação machista deles anulou a subjetividade e o direito à sentimentalidade, o que faz com que ambos, na fase adulta, sintam uma pressão enorme de assassinar quem Ángela disse ter sido seu parceiro sexual, mesmo que não o queiram fazer. O mesmo ciclo é perceptível em Santiago Nasar, o qual cresce seguindo o comportamento de seu pai como correto e, por consequência disso, possui um noivado sem amor, uma relação com a prostituta da cidade e se considera no direito de assediar uma menina. Este acaba por receber um castigo que não era comprovadamente seu, devido ao mesmo machismo que sustentava sua cabeça erguida.

A crítica geral de Gabriel García Márquez na obra é a de como a violência patriarcal afeta principalmente as mulheres, mas não se contém no gênero feminino, espalhando-se por toda a sociedade. Esta se encontra paralisada frente aos papéis de gênero da mesma forma que acaba por ser cúmplice, por omissão, de um assassinato. Percebe-se que García Márquez, através do narrador, relaciona a criação das personagens

Ángela Vicario, Pablo Vicario, Pedro Vicario e Santiago Nasar com a tragédia final, dando destaque a fixação destes a papéis de gênero rígidos e prejudiciais à falta de incentivo por parte da família e da sociedade à individualidade.

A falta de subjetividade, no entanto, é mais notável nas mulheres da narrativa, tais como Pura Vicario, Ángela Vicario e Plácida Linero, as quais são relevantes no papel de esposa, tornando-se desnecessário cultivar qualquer coisa que não condizia com o que a sociedade esperaria dela. É importante ressaltar que as expectativas sociais retratadas na diegese para com a mulher são altas no que diz respeito ao completo confinamento dentro do que é aceitável, mas baixas no que diz respeito ao desenvolvimento dela como ser humano. Enquanto a pouca individualidade na criação dos homens da diegese acaba por ser suavizada pela liberdade na fase adulta, como a de festejar, ter uma profissão, além de não serem obrigados a permanecer virgens até o casamento.

Nota-se aqui que mesmo homens considerados respeitáveis tem a liberdade de irem a um prostíbulo sem que a sociedade os recrimine em demasiado, enquanto o fato de Ángela ter tido um relacionamento sexual antes de Bayardo San Román acaba no assassinato de um inocente. No entanto, esta liberdade comportamental não anula a pressão social que os homens também são submetidos mentalmente, como a que faz com que os irmãos Vicario matem Nasar.

Balbinotti destaca a desigual liberdade entre gêneros, a qual ela considera estar atrelada a um papel ativo do homem, que garante alguma autonomia mesmo dentro de padrões rígidos:

A esfera pública, configurada como a esfera da produção material, centralizando as relações de propriedade, o trabalho produtivo (e a moral do trabalho) tem seu protagonismo reservado ao homem papel enquanto sujeito produtivo, mas não qualquer homem. A estereotípia correspondente para o desempenho deste (trabalhador de rua) é simbolizada no homem racional / ativo / forte / potente / guerreiro / viril / público / possuidor.

A esfera privada, configurada, por sua vez, como a esfera da reprodução natural, e aparecendo como o lugar das relações familiares (casamento, sexualidade reprodutora, filiação e trabalho doméstico) tem seu protagonismo reservado à mulher, através do aprisionamento de sua sexualidade na função reprodutora e de seu trabalho no cuidado do lar e dos filhos. É precisamente este o eixo da dominação patriarcal. (Balbinotti, 2018, p. 10)

Ou seja, o homem pode exibir certos comportamentos considerados errados moralmente, porque é esperado que este seja viril e que possa expressar sua virilidade em uma esfera pública. Enquanto a mulher, só pode expressar sua sexualidade em um casamento e através da gravidez, permanecendo um objeto sexual, que não deve mostrar sua sexualidade na esfera pública, como Ángela fez, por exemplo.

Ángela Vicario nunca se liberta completamente do papel que a sociedade esperava dela, pois não consegue escolher seu próprio caminho mesmo depois do casamento fracassado, continuando confinada à vida doméstica junto de sua mãe. No entanto, segundo Fatima Sabrina Rosa e Barbara Rosa, Ángela consegue se diferenciar da família através do “rompimento de tais relações de subserviência” (Rosa e Rosa, 2019, p.9), que pode ser visto em várias situações. Como, por exemplo, quando ela expressou a vontade de não se casar, quando ela foi honesta com Bayardo na noite de núpcias (ao invés de seguir os conselhos de suas amigas para fingir ser virgem), e no final da trama, quando Ángela Vicario encontrou alguma felicidade em sua solidão.

Além disso, a protagonista passa a estar no papel da conquista, enviando cartas a Bayardo San Román por dezessete anos até que ele aparecesse em sua porta. Demonstrando uma resiliência às tentativas por parte da sua mãe e da sociedade para que ela não existisse depois que foi devolvida pelo marido. Ángela, segundo o narrador, se torna “dueña por primera vez de su destino” (García Márquez, 2021, p. 108) quando passa a escrever para Bayardo.

Além de Ángela Vicario, algumas mulheres se destacam na diegese ao exercerem algum tipo de papel ativo, apesar da rigidez comportamental imposta a elas. Como, por exemplo, Clotilde Armenta, a qual, além de avisar múltiplas pessoas para tentar impedir que o assassinato aconteça, também tenta segurar Pedro Vicario para que Nasar consiga fugir. Clotilde reflete sobre o dia do assassinato e sobre a sua própria impotência, já que não conseguiu que ninguém a ouvisse de verdade e sequer conseguiu impedir os irmãos: “¡Esse día me di cuenta de lo solas que estamos las mujeres en el mundo!” (García Márquez, 2021, p. 75).

O autor também dá grande importância às opiniões de sua mãe e de sua esposa, citando frases, na obra, que elas haviam usado para descrever a família Vicario. Como, por exemplo, quando Luisa Santiaga ironiza a posição da mulher dentro do casamento, ao dizer que as filhas de Pura Vicario fariam qualquer homem feliz, por serem feitas para sofrer. Ou quando ela diz considerar corajosa a atitude de Ángela Vicario casar-se com

vestido branco mesmo sem ser virgem. Enquanto a opinião de sua esposa, Mercedes, aparece, ao dizer que Pura Vicario tinha se anulado completamente dentro do seu casamento.

Fatima Sabrina Rosa e Barbara Rosa defendem que “mais uma vez é da “mãe do autor” a voz capaz de compreender a difícil posição de sujeito em que Ângela se encontrava, vendo sua mentira como autopreservação”. (Rosa e Rosa, 2019, p.56) Além disso, quando o autor dá a voz de fala para sua mãe e sua esposa, para que elas opinem sobre outras mulheres, ele abre espaço para que a narrativa não seja dominada apenas pela sua própria visão masculina da situação.

Vale destacar que a presença de vozes femininas fortes aliada à crítica ao machismo remete a um discurso anti-colonial de Gabriel García Márquez. Este se mostra, por exemplo, na vingança de Victoria Guzmán à Santiago Nasar ao não lhe avisar da possível tentativa de assassinato, demonstrando uma quebra na relação de exploração sexual da mulher negra e indígena. De acordo com Fatima Sabrina Rosa e Barbara Rosa, “a morte de Santiago limita a continuidade de uma relação de subalternidade entre os Nasar e as trabalhadoras domésticas de sua casa” (Rosa e Rosa, 2019, p.57).

Paralelamente, as autoras de *Pós-modernidade e pós-colonialidade na literatura latino-americana: o trágico na Crônica de uma morte anunciada, de Gabriel García Márquez* ampliam a análise da crítica de Gabriel García Márquez ao colonialismo ao observarem a sua forte denúncia do papel da Igreja em países da América do Sul. Esta tem início com a chegada do bispo na cidade, o qual não desce do navio, apesar de quase toda a população ter ido lhe receber com presentes.

Fatima Sabrina Rosa e Barbara Rosa consideram esta atitude como “a chegada de algum ideal apolíneo para a América, como a racionalidade ou a civilização, essa “deidade” que apenas passa, mas nunca se estabelece no continente e que, por sua impermanência, resultamos inferiorizados” (Rosa e Rosa, 2019, p.53). Ou seja, a colonização e a consequente destruição das religiões originárias do território sul-americano, com a imposição da religião cristã, não teve o efeito cultural que era esperado, pois, como percebemos na diegese, a crença em superstições, sonhos e ervas ainda é muito forte no povoado. Mas, além disso, percebe-se a indiferença da Igreja às regiões periféricas, resultando em um povo com uma religiosidade superficial e que não se traduz na realidade do seu dia a dia, superficialidade esta que é recíproca também por parte da Igreja Católica.

A religião cristã é percebida, na narrativa, como incompatível aos territórios colonizados por esta, a qual impõe regras de comportamento que não conseguem se inserir na cultura de base, fazendo com que as pessoas tenham uma relação superficial tanto com suas raízes culturais quanto com o cristianismo. Além disso, o autor também associa a Igreja com os padrões de gênero tóxicos, atribuindo um pouco da culpa do sexismo ao cristianismo.

Pode-se perceber que a narrativa demonstra a diferença enorme entre Ángela Vicario e Victoria Guzmán e Divina Flor, pois por estas estarem à margem da sociedade, não recebem nenhum tipo de pressão para se manterem virgens antes do casamento ou para terem apenas um casamento. No entanto, a mesma estrutura machista que não impõe regras na vida destas mulheres, também não as protege, sendo compostas por duas gerações de mulheres abusadas pelos Nasar. Ou seja, enquanto os gêmeos Vicario assassinam Santiago Nasar por ele ser acusado de ser o parceiro sexual de Ángela Vicario, não existe nenhum tipo de moralidade ou de bom senso que defenda as mulheres indígenas do abuso sexual.

O machismo criticado, principalmente, por meio de Ángela Vicario, é percebido em todas as pessoas da narrativa, as quais, cada uma do seu modo, perpetuam o sistema patriarcal por meio de ações e falas. Ao mesmo tempo, a população que permanece na inércia e não impede o assassinato de Santiago fica aterrorizada quando este, de fato, acontece, denunciando uma hipocrisia imensa que rege a sociedade.

3.2.2) A relação entre a obra *Crónica de una muerte anunciada*, seu autor Gabriel García Márquez e a sua recepção — baseado nas teorias de Wayne Booth e da Estética da Recepção

Neste capítulo, aplica-se a teoria desenvolvida no capítulo 1.2 para compreender como a individualidade de Gabriel García Márquez é colocada na obra por meio do seu “autor implícito” (Booth, 1983, p. 70). Segundo Wayne Booth, o “second self” (Booth, 1983, p. 71) do autor empírico pode ser identificado nas personagens da obra, no narrador, no tema, e no sistema de valores humanos e sociais, além de residir em “style, tone and technique” (Booth, 1983, pp.74) da narrativa.

A análise do autor empírico e do contexto extra diegético em que este viveu complementa o estudo da obra e ressalta a individualidade desta. Além de construir o

“autor implícito” (Booth, 1983, p. 70), o escritor idealiza o seu leitor perfeito, definido por Wolfgang Iser, como o “leitor implícito” (Wolfgang Iser, traduzido por Lima, 1979, p. 83). Assim, ao estudarmos mais sobre o autor empírico e o seu contexto, também podemos compreender como o leitor empírico da época e da atualidade se aproximam do “leitor implícito” (Wolfgang Iser, traduzido por Lima, 1979, p. 83).

O livro *Crónica de una muerte anunciada* é inspirado em fatos que terão ocorrido em Sucre, Colômbia, em uma família próxima da de García Márquez. A descrição do evento que originou a narrativa é feita por Gerald Martin em *Gabriel García Márquez: Uma vida*:

Um jovem chamado Miguel Palencia havia recebido um bilhete dizendo que a nova esposa, Margarita Chica Salas, não era mais virgem, e por isso ele a devolveria, em desgraça, à família. No dia 22, os irmãos de Margarita, Víctor Manuel e José Joaquín Chica Salas assassinaram seu ex-namorado Cayetano Gentile Chimento, na praça principal [...] (Rosa e Rosa, 2019, p.49)

Gabriel García Márquez deforma a história original, ficcionalizando-a, sendo que, na narrativa, o jovem assassinado, Santiago Nasar, não era ex-namorado de Ángela Vicario e não havia demonstrado interesse nesta. O narrador homodiegético utiliza este e outros argumentos para defender que seu amigo era inocente do “crime de honra”, tendo sido usado como “bode expiatório” por Ángela Vicario para proteger o homem que realmente foi seu parceiro sexual.

Neste âmbito, Ilana Myrella Matias de Lima e Silva defende que:

García Márquez aponta indícios de uma escrita jornalística própria: uma descrição repleta de detalhes, que se forma a partir de uma junção de vários depoimentos de pessoas que foram testemunhas do assassinato, como a cozinheira e sua filha, Victoria Guzmán e Divina Flor, o padre Carmen Amador, o coronel D. Lázaro Aponte e Clotilde Armenta, vendedora de leite. (Silva I. M., 2023, p. 16)

A diegese de *Crónica de una muerte anunciada* se inspira, com certa linearidade, nos acontecimentos reais da vida do autor. O narrador da novela, anos depois do assassinato, tenta refazer os passos dos cidadãos e de si, no dia fatídico. Ilana Silva

também destaca o modo como o autor utiliza suas “vivências na Colômbia” (Silva I. M., 2023) para criticar aspectos da sua própria latinidade, como, por exemplo:

As noções de honra e desonra feminina (tendo em vista a concordância dos moradores do povoado em relação à ação dos irmãos e até mesmo a falta de arrependimento dada pelos jovens anos após o ocorrido), a religiosidade fervorosa do povo (adoração ao bispo que não colocaria nem os pés naquela terra) e a falta de “bondade” da sociedade (estavam a postos para assistirem ao crime como se fosse um evento), pois ninguém tentou impedir diretamente que a ação anunciada naquela segunda-feira ingrata se cumprisse. (Silva I. M., 2023, p. 18)

No entanto, a representação da cultura latino-americana colombiana não se contém nas características negativas citadas acima, englobando “superstições e previsões, crenças populares, sincretismos religiosos, interpretação dos sonhos e presença de acontecimentos sobrenaturais” (Silva I. M., 2023, p. 18) na narrativa.

Também é por meio de Plácida Linero e Luisa Santiago que o “autor implícito” (Booth, 1983, p. 70) de Gabriel García Márquez vai questionar a tragédia do assassinato. As duas mulheres recebiam sinais de coisas que iriam acontecer, como descreve Ilana Silva:

Enquanto a mãe de Santiago Nasar interpreta os sonhos alheios, a mãe de García Márquez tem a fama de saber de todos os acontecimentos do povoado sem ao menos sair de casa. Demonstrando um traço autobiográfico, que também é uma forma de relacionar acontecimentos da realidade vivida com a realidade representada. (Silva I. M., 2023, p. 19)

O estranhamento do narrador se mostra no fato de nenhuma delas ter recebido algum presságio sobre o que aconteceria com Nasar, sugerindo a força com que a tragédia se impôs, pois além da população, ter sido cúmplice por omissão, os sinais sobrenaturais não apareceram para as duas mães. Ou seja, a morte de Nasar acontece em meio a uma inércia não só do real, mas também do mundo espiritual. Além disso, o fato do narrador achar inusitado que o sobrenatural não se mostrou para Plácida Linero e Luisa Santiago demonstra como a individualidade do autor empírico faz com que ele crie um “autor implícito” (Booth, 1983, p. 70) que aceita a superstição e a espiritualidade como normais.

Ilana Silva também menciona a presença do sobrenatural e da superstição em outras cenas, como na qual os gêmeos não enxergam o sangue de Santiago nas primeiras facadas, mas quando este aparece em excesso vem acompanhado por um odor que os assassinos não conseguiram tirar de si após se limparem:

O narrador afirma a estranheza dos assassinos ao não perceberem sangue nas armas utilizadas [...] Mesmo após tantas facadas, não era possível ver sangue nas facas utilizadas para matar Santiago; E quando jorrou pela primeira vez, os irmãos afirmavam ter no sangue o odor do assassinado [...] (Silva I. M., 2023, p. 20)

Assim, os irmãos parecem ser perseguidos pelo crime que cometeram, e, apesar de não se arreponderem, em um nível lógico e racional, a culpa os consome, assim como as lembranças do assassinato, tais como o cheiro do sangue de Santiago. Os irmãos também relatam ao narrador que, assim que fechavam os olhos, voltavam a viver o assassinato, e, portanto, passaram muitas noites sem dormir, mas nunca admitiram estarem arrependidos, já que a criação machista incutida em suas cabeças não lhes permitia. Haviam cometido o crime para salvar a honra de sua irmã e, mesmo que sentissem culpa, eram másculos demais para admitir.

Silva também menciona a cena na qual o rosto de Santiago Nasar muda depois de morto, adquirindo uma expressão de inimigo:

Sin embargo, en la tarde empezaron a manar de las heridas unas aguas color de almíbar que atrajeron a las moscas, y una mancha morada le apareció en el bozo y se extendió muy despacio como la sombra de una nube en el agua hasta la raíz del cabello. La cara que siempre fue indulgente adquirió una expresión de enemigo, y su madre se la cubrió con un pañuelo. (García Márquez, 2021, p. 87)

Além destas ocasiões, as superstições dos cidadãos se revelam em uma sessão espírita realizada pelo coronel Lázaro Aponte, o qual não conseguia explicar porque os móveis da casa comprada por Bayardo San Román continuavam desaparecendo. Durante a sessão, a falecida ex-dona da casa, Yolanda Xius, revela ter levado embora os objetos da casa espiritualmente. Por fim, Ilana Silva analisa o último momento de Santiago Nasar na cena, no qual ele “ao encontrar Wenefrida, tia de García Márquez, afirma já ser um homem morto e ela o observa limpar suas tripas sujas de terra” (Silva I. M., 2023, p. 22).

Conclui-se que Gabriel García Márquez impõe a cultura colombiana ao “autor implícito” (Booth, 1983, p. 70), e, portanto, ao narrador, às personagens e à narrativa. O narrador descreve os acontecimentos a partir da visão jornalística do autor, além de ser consciente do seu passado cultural, representado pela presença das superstições e da espiritualidade de certas personagens.

Já ao comparar *Crónica de una muerte anunciada* com as obras anteriores do autor, Fatima Sabrina Rosa e Barbara Rosa consideram que esta:

Apresenta uma imensa mudança no ponto de vista literário, uma vez que parte da culpa pelos infortúnios sofridos já não é atribuída com tanta força ao sistema capitalista e aos governos ditatoriais, mas “sobre um sistema social muito mais antigo e profundo, bastante influenciado pela igreja católica”. (Rosa e Rosa, 2019, p.50)

A partir desta análise, percebe-se que *Crónica de una muerte anunciada* representa uma perspectiva mais extensa de Gabriel García Márquez a respeito dos problemas sociais de sua comunidade. Nesta ele mantém a discussão pós-colonial, mas a associa a um debate amplo dos papéis de gênero, ao invés de estar completamente fixado em problemas como as ditaduras latino-americanas.

Também é possível atribuir a perspectiva diferente de *Crónica de una muerte anunciada* das outras obras do escritor como resultado da exaustão do uso do tópico da ditadura e do ditador latino-americano. Apesar de mostrar consequências ruins do colonialismo e da religião cristã nos territórios ibero-americanos, o escritor diminui o seu teor político nesta obra, ressaltando aspectos mais generalistas do ser humano. Isto é relevante ao constatar que os tópicos políticos são transformados na denúncia do patriarcado, um tema mais amplo e pertinente a todos.

No âmbito da recepção do livro, temos que as obras de García Márquez em 1981 já eram conhecidas e reconhecidas mundialmente, tendo ganho, por exemplo, o prêmio internacional de literatura de Neustadt em 1972. Por consequência disso, o livro foi bem recebido ao redor do mundo, mas devido às especificidades da obra, tais como a mistura da escrita jornalística com a literatura, esta foi e permanece sendo amplamente estudada no meio acadêmico. Outra característica do livro é a sua linguagem acessível e tamanho pequeno, o que, em comparação com outros livros do autor, tais como *Cien años de*

solidad e *El otoño del patriarca*, proporciona ao leitor não acadêmico maior facilidade de leitura.

Ao compararmos a recepção do leitor empírico de 1981 com o da atualidade, em sua maior parte não existem muitas diferenças, já que o livro foi escrito 30 anos depois dos acontecimentos em Riohacha. Ou seja, se o escritor não tivesse publicado a obra depois de tanto tempo, talvez a recepção desta seria diferente, já que a mentalidade da população colombiana e mundial em 1950 talvez se mostrasse mais tradicional.

3.3) Diálogo entre as personagens Fedina Rodas, Camila Canales e Ángela Vicario: a evolução da denúncia do sistema ditatorial para a denúncia do sistema patriarcal

El Señor Presidente e *Crónica de una muerte anunciada* compartilham a conexão intensa com a realidade de seus escritores, já que ambas são inspiradas em fatos da juventude de seus escritores. Helga Márcia Arnault dos Santos reflete sobre a “recriação” por Asturias “dos vinte e dois anos de governo de um dos ditadores mais cruéis da América Central” (Santos, 2017, p. 2), através da sua própria experiência:

Segundo ele, os elementos que iam compondo este romance faziam parte de recordações da sua infância e adolescência, histórias reais dos tempos da ditadura: “Como una pizarra limpia, sobre la negrura, fueron apareciendo escritas con tiza de memoria blanca, historias que desde niño había vivido, en ese vivir que va dejando memoria de las cosas, relatos contados en voz baja, después de cerrar todas las puertas. (Santos H. M., 2017, p. 2)

No entanto, Miguel Ángel Asturias baseia *El Señor Presidente* não só nas suas vivências, mas também na história de outras ditaduras e ditadores, para compor uma imagem mais caricata da figura do ditador e demonstrar a falta de direitos humanos causados pela ditadura:

Segundo afirma o escritor argentino Alejandro Lanoël-d’Aussenac: El tema expuesto en *El Señor Presidente* no es una prédica común de carácter político, sino una denuncia de alcance universal, concretada a través de la literatura de ficción, pero respaldada por un fondo de veracidad. El argumento sigue siendo en la actualidad un permanente alegato en defensa de los derechos humanos [...] (Santos H. M., 2017, pp. 2-3)

Já García Márquez se inspira em um evento real que aconteceu na cidade de Sucre, onde sua família vivia:

Passados trinta anos do ocorrido, o autor reconfigura a história, conferindo-lhe uma tonalidade das tragédias gregas e constrói uma narrativa dramática, dinâmica e complexa que, ao entrelaçar pessoas reais com personagens, situações reais com imaginárias, adquire também uma dimensão autobiográfica (Rosa e Rosa, 2019, p.49)

Segundo Illana Silva, as raízes da escrita de Gabriel García Márquez se mostram em seus avós. Seu avô o inspirava com histórias mais concretas e sua avó transmitia uma cultura presente no povoado. Illana Silva também discorre sobre a importância dos avós de García Márquez no trecho abaixo:

Seu avô, Nicolás Ricardo Márquez Mejía, a partir de sua função de Coronel, realizava um recorte histórico, político e informacional passando pelos mais importantes acontecimentos de seu país, como a guerra dos Mil Dias (1899–1902), ao seu neto, contando-lhe então sobre as guerras e as revoluções em que esteve envolvido. O que contribuiu para que, desde a sua infância, buscasse sempre estar muito bem informado, ação necessária para a profissão de jornalista na qual iria atuar anos depois [...] Sua avó, Tranquilina Iguarán Cotes, por sua vez, foi responsável pelo interesse dele pelos temas do senso comum de uma cidade pequena, assuntos que repercutiam na sociedade, atrelados à superstição e à crença em ações/acontecimentos irrealizados tratados com naturalidade. Dessa forma, ela utilizava as histórias do povoado para atiçar a curiosidade do menino e promover um momento de descanso para a família que lidava com a inquietação da criança. (Silva I. M., 2023, p. 4)

Enquanto Gabriel García Márquez tem o contexto da sua infância como base para a sua criação literária, Miguel Ángel Asturias passa por um processo de sair de seu país para restabelecer uma relação com este, recriando a forma latino-americana de perceber a realidade, como podemos observar no trecho de Amina Vergara:

O grande pioneirismo de Asturias foi unir as profundas explorações dos domínios do subconsciente proclamadas pelo Surrealismo e as manifestações socioculturais autóctonas da Guatemala. Não se trata, porém, de uma simples soma entre o Surrealismo e as lendas maias, mas antes de um movimento circular (Martin, C., 1986, p. 226). Asturias

parte das tradições dos povos originários, passando pelos domínios do Surrealismo, para então regressar, com uma nova visão do mundo e do homem, aos seus mitos e lendas guatemaltecos. Aqui, verificamos a formação do realismo mágico. É importante insistir que este pioneirismo não está no carácter surrealista de suas obras — que também verificamos em livros de Jorge Luís Borges, Julio Cortázar, Arturo Uslar Pietri, Augusto Roa Bastos — mas sim, no impulso recebido através do contato fecundo com o Surrealismo e na aproximação de dois mundos, Europa e América, que incide, fundamentalmente, em uma nova cosmovisão [...] (Vergara, 2008, p. 152)

Apesar de ambos os autores terem sido influenciados pelas próprias culturas em épocas diferentes de suas vidas, percebe-se que eles acabam se encontrando em uma posição similar em relação a literatura em que produzem. Isso acontece através do viés político e de denúncia social destas obras.

Miguel Ángel Asturias e Gabriel García Márquez são escritores extremamente políticos e se conectam no subgênero romance de ditador com as obras *El Señor Presidente* e *El otoño del patriarca*. Já a obra *Crónica de una muerte anunciada* representa um evento singular dentro do conteúdo de García Márquez, pois esta denuncia uma desigualdade mais antiga e comum do que a produzida pelo sistema ditatorial: a dos papéis de gênero.

Os dois escritores denunciam o sistema patriarcal e o machismo estrutural através das personagens Fedina Rodas, Camila Canales e Ángela Vicario. Além disso, Fedina e Camila também sofrem com uma opressão circunstancial derivada da ditadura guatemalteca, tornando-se vítimas colaterais do ditador. É por meio de escritores como Asturias e García Márquez que se torna perceptível como a denúncia da violação de direitos humanos passa a incluir as mulheres de um modo específico no século XX, percebendo como estas personagens femininas são oprimidas de modo diferente de outras minorias.

Helga Márcia Arnauth dos Santos defende que a ditadura causa estragos em todos os tipos de relacionamentos, amigáveis, amorosos e familiares:

Ao longo da narrativa, é palpável a presença constante do poder da ditadura e o domínio total que exerce sobre a sociedade, fato que, inevitavelmente, vai provocar uma rutura dos vínculos humanos. As amizades perdem-se, as relações familiares desfazem-se e deixa de

haver lugar para os sentimentos mais nobres. (Santos H. M., 2017, p. 29)

No entanto, percebe-se como o machismo e a opressão causam sofrimentos diferentes nas três personagens de acordo com seu nível de vida e de suporte familiar. Observa-se que Camila tem mais privilégios do que Fedina e do que Ángela, porque nasceu em uma família que tinha bens e dinheiro e, mesmo após perder o apoio desta família, recebe a proteção de um marido. Camila também perde seu marido devido ao ditador, mas consegue se recuperar, por possuir uma certa proteção, por ser conhecida e de “boa família”. O que se pode concluir é que Camila consegue se reerguer porque vinha de uma posição inicialmente confortável, algo que Fedina e Ángela não compartilham. Fedina não tem família próxima além de seu marido covarde e a ruína de Ángela é a sua própria família. Ou seja, Camila perde sua rede de apoio três vezes por causa do ditador: quando seu pai foge, quando seus tios a abandonam e quando seu marido é preso. No entanto, por mais que tudo isto lhe cause tanto sofrimento, se ela não tivesse nenhum apoio no início, poderia ter acabado como Fedina, que foi destruída logo na primeira vez em que esteve na linha direta da opressão ditatorial.

Ao analisar as três personagens, é nítido que Miguel Ángel Asturias utiliza Fedina e Camila para denunciar a violência ditatorial, a qual, devido à sua raiz patriarcal, acaba por ser machista. No entanto, ele realiza estas críticas em um enredo repleto de injustiça não só de gênero, mas também de classe, na qual o abuso de poder afeta de forma diferente ricos e pobres. Separando as pessoas invisíveis e fáceis de serem diminuídas, daquelas que o ditador tem de elaborar planos complicados para destruir. Enquanto isso, Gabriel García Márquez argumenta, através de Ángela Vicario, como a sociedade patriarcal consegue destruir não só a mulher no papel de filha, mas também acabar com as relações familiares e causar tragédias desnecessárias.

O modo como os dois autores colocam seus pontos de vista humanitários e críticos possibilita conectar a forma de tratamento de Fedina e Camila por Asturias com a de Ángela por Márquez. Além de serem perceptíveis tanto em *El Señor Presidente* como em *Crónica de una muerte anunciada*, a tentativa de tornar visíveis as pessoas marginalizadas. Na primeira obra, temos a humanização das prostitutas, o sofrimento da criada de Camila, além da resiliência das esposas de homens encarcerados. Já na segunda obra, Divina Flor e Victoria Guzmán ganham voz de fala, expressando seus sofrimentos como mulheres indígenas, além de se vingarem do seu agressor.

Capítulo 4: Diálogo entre os posicionamentos das cinco personagens nas narrativas — aspectos gerais

O livro *Iracema* marcou o romantismo indianista brasileiro através da idealização do amor, da natureza, da mulher e da submissão indígena ao colonizador. Estas características podem ser atribuídas ao fato de José de Alencar ter sido parte da elite política brasileira, e possuir uma visão colonialista da colonização. Além disso, o autor consumiu em sua vida conhecimento sobre as invasões portuguesas no Brasil que partiam de fontes europeias do século XIX. Alencar também não viveu em uma tribo indígena para repassar os conhecimentos desta depois desse convívio, o que ele ressalta no Posfácio de *Iracema*, ao dizer que seu conhecimento sobre os indígenas veio de livros. O escritor era um homem da alta sociedade e inteiramente influenciado pelo conhecimento produzido no continente europeu.

Eça de Queirós fazia parte da “Geração de 70”, cujos ideais se manifestaram em sua escrita realista. Ele defendeu o realismo português que se estava formando e as suas obras refletem a busca pela transformação política e social. O autor transmitiu suas fortes opiniões sobre os males da sociedade, singularizando a decadência feminina em *O Crime do Padre Amaro*. Neste ele aplica didáticas que hoje podem ser consideradas machistas, ao criar, em sua vasta maioria, mulheres fúteis e passivas, apesar de criticar a sociedade que as prejudicava, demonstrando uma visão progressista da educação feminina.

Já Miguel Ángel Asturias possuía uma mentalidade anticolonialista e anti-imperialista, tendo sido influenciado pelo contato com outros escritores latino-americanos durante seus estudos em Paris. Estes não resultaram na exclusão de sua cultura de origem, mas sim na percepção de novos ângulos desta, tais como o Surrealismo de André Breton, o qual ele aplicou na criação de suas narrativas.

Ao contrário de José de Alencar e Eça de Queirós, Asturias consegue vislumbrar uma amplitude no papel da mulher, o qual se desdobrava no mundo após o fim da Segunda Guerra Mundial. Eça de Queirós se esforçou para incentivar a melhoria no mundo feminino, mas ele, apesar de possuir empatia e incentivar o progresso, é restrito, obviamente, pela mentalidade do contexto em que vive.

O empoderamento feminino tomou grandes proporções no século XX, e apesar de não ser o tópico principal de *El Señor Presidente*, se mostra na forma como a mulher é retratada. Observa-se isso em Camila, por exemplo, que encontra felicidade sem um

homem no final da trama, além de conseguir viver sua vida afastada do ditador. Já Fedina é uma mulher pobre e com pouca educação formal que se mostra mais corajosa que os homens da narrativa, arriscando a própria vida para tentar ajudar sua amiga. Ela possui uma incrível resistência à opressão ditatorial, representada pelo Auditor de Guerra, o qual não consegue que ela se torne submissa como fez com seu marido Genaro Rodas, e Fedina só é destruída pelo auditor depois que ele mata seu bebê.

Semelhante importância é dada a Ángela Vicario, a qual demonstra resiliência frente às dificuldades que a sociedade patriarcal lhe apresenta. A personagem de Gabriel García Márquez é prejudicada pela mentalidade machista da época e lugar em que nasce, não sendo incentivada intelectualmente, pois sua única função no mundo era ser a esposa de alguém. Ángela sofre por ser obrigada a casar com alguém, por não conseguir cumprir seu papel de esposa virgem, e por ser devolvida a seus pais. Ela é devolvida após se recusar a enganar Bayardo, demonstrando uma genuinidade que não era esperada de alguém na sua situação. Ángela é forçada, por seus pais, a admitir quem foi seu parceiro sexual, o qual ela culpa Santiago Nasar e ele é morto por seus irmãos. Já no final da trama, Ángela parece uma mulher madura e feliz, sem se arrepender do que teve de fazer para sobreviver em uma vida que foi escolhida para ela. Nota-se que García Márquez demonstra uma percepção ampla do sofrimento causado à mulher pelo machismo, além de representar as consequências nocivas deste na sociedade como um todo.

Ao analisarmos os quatro livros percebemos que *Iracema* é um espelho da sociedade patriarcal e colonialista, enquanto em *O Crime do Padre Amaro* tem-se uma tentativa de reflexão sobre os mecanismos sociais, mas a época não permite a percepção do patriarcado que tomou força no século XX. Percepção esta que vemos que em *El Señor Presidente* existe uma maior compreensão de como a opressão ditatorial é exercida de formas diferentes em homens e mulheres, mas a narrativa não trata o patriarcado como problema principal, tendo seu foco na figura do ditador. É em *Crónica de una muerte anunciada* que podemos observar a realização concreta da denúncia dos mecanismos do patriarcado em uma trama que também mostra os efeitos negativos do machismo para os homens.

Das cinco personagens, Iracema, Amélia, Fedina e Ángela são as que sofrem após quebrarem o *status quo*, Iracema e Amélia morrem, Fedina passa por torturas extremas e Ángela é humilhada. No entanto, apesar de estas três personagens terem escolhido agir de uma maneira inesperada, em Iracema e Amélia temos mulheres que quebram as regras

sociais por causa de um homem, por paixão e desejo. Já em Fedina tem-se uma mulher que sai do papel que era esperado, de uma mulher que além de jovem, é mãe para tentar ajudar uma amiga. Fedina demonstra uma coragem excepcional e altruísta, sendo que só tem seu espírito quebrado quando seu bebê é torturado e falece.

Iracema, Amélia e Ângela Vicario são condenadas por exercerem uma sexualidade que não era esperada da mulher e é perceptível a diferença desta condenação consoante os séculos dos autores que as criaram. Iracema e Amélia morrem, Iracema para justificar a submissão do indígena ao colono e à colonialidade, e Amélia para representar o que poderia acontecer com mulheres com autonomia sobre o próprio corpo. Já a punição de Ângela é mais branda, no sentido em que ela não falece, mas continua repleta de sofrimento, se diferenciando das outras duas personagens por simbolizar como a sociedade pode prejudicar a mulher e não o contrário.

Fatima Sabrina Rosa e Barbara Rosa analisam a questão da colonialidade, comparando a personagem Iracema em *Iracema*, com Divina Flor em *Crónica de una muerte anunciada*, no que diz respeito ao relacionamento entre elas e os homens da narrativa em que se encontram. Mas ao contrário de Iracema que perde sua vida, em Divina Flor existe uma certa justiça, pois quem morre é Santiago Nasar:

Esse imaginário colonial, na obra de José de Alencar, leva à morte da personagem indígena, mas, no caso de García Márquez, essa relação sofre um revés pós-colonial: Santiago não chega a possuir Divina Flor e ainda é morto de forma brutal, logo depois de desejar a menina na cena da cozinha e ver a mãe da jovem ameaçá-lo com uma faca suja do sangue dos coelhos. (Rosa e Rosa, 2019, p. 9)

Já Cássio Silveira reflete sobre a mentalidade do homem branco e colono do século XIX na obra *Iracema*, refletindo como o colonialismo influenciou a forma de José de Alencar pensar em Iracema:

Alencar tinha as mesmas ideias dos demais autores do início do Romantismo, a de uma literatura com uma função didática, fundamental para o desenvolvimento do país [...] respeitando sempre a regularidade e o bem-estar da família e a submissão ao governo monárquico e à ideologia cristã. O “bom selvagem” criado por ele foi apenas um dos vários instrumentos. Os eixos de comparação utilizados em “Iracema” apenas reforçam tal propósito, o de elogiar o elemento americano, mas o restringindo ao filtro do europeu, e também submetendo o feminino

ao masculino. O índio digno de respeito é sempre o dócil, que aceita a visão de mundo europeia [...] (Silveira C. , 2009, pp. 183–184)

Aqui percebemos como Iracema é julgada errada por padrões europeus cristãos do que a mulher teria de ser e inferiorizada como indígena para caber no espectro aceitável do “bom selvagem” (Silveira C. , 2009, pp. 183–184).

Já em *O Crime do Padre Amaro*, assim como em outras obras do autor, nota-se o posicionamento da mulher como objeto e seu papel como posse masculina. Percebe-se que Amaro, apesar de não ser seu marido, age com autoridade e posse, ao dizer que Amélia deveria se casar com João Eduardo e depois ao ficar frustrado por ela aceitar sua sugestão. O que deixa Amélia aberta apenas para o isolamento, e mesmo neste, Amaro tem ciúmes do abade Ferrão, a única companhia que ela possuía. Jéssica Antunes Ferrara atribui este papel mais passivo da mulher na época colonial ao novo papel dominador do homem europeu sobre os povos escravizados:

Diante de uma análise dessa internalização de práticas, a teórica feminista Maria Lugones (2014), ao abordar precisamente o modo como foi passada ao colonizado a ideologia do colonizador, explica haver: “O homem europeu, burguês, colonial moderno tornou-se um sujeito/agente, apto a decidir, para a vida pública e o governo, um ser de civilização, heterossexual, cristão, um ser de mente e razão. A mulher europeia burguesa não era entendida como seu complemento, mas como alguém que reproduzia raça e capital por meio de sua pureza sexual, sua passividade, e por estar atada ao lar a serviço do homem branco europeu burguês”. (Ferrara, 2019, p. 5)

É este elemento colonial presente em todas as esferas sociais que se encontra nas críticas de Asturias e García Márquez aos seus próprios povos, os quais reproduzem uma violência colonial. Analisa-se abaixo como Jéssica Antunes Ferrara relaciona a inércia e a violência internalizadas pelos países colonizados, conceitos amplamente trabalhados em *El Señor Presidente* e em *Crónica de una muerte anunciada*:

A lógica colonialista é a de implementação de práticas e ideologias que mantêm o colonizado na posição de inferiorizado, o que cria um cenário esquizofrênico. A suposta inércia que é apontada nos povos subjugados é apenas um resultado óbvio desse processo, já que há certa impossibilidade de o sujeito evoluir “de modo diferente que não no quadro de uma cultura que o reconhece e que ele decide assumir” (FANON, 1980, p. 38). O europeu, nesse contexto, aponta como se deve

agir, porque é aparentemente dessa forma que ele detém o poder. E essa violência como arma de controle e sinônimo de autoridade é internalizada e repetida pelos oprimidos até quando eles próprios são as vítimas. (Ferrara, 2019, p. 6)

Esta inércia, resultante de um processo de internalização da inferioridade, pode ser percebida em *El Señor Presidente* pela forma como a maioria das personagens se considera impotente em relação ao poder ditatorial, além de terem um medo como uma característica inerente. Nota-se que mesmo pessoas da alta sociedade, como os tios de Camila Canales, preferem abandonar a sobrinha para não terem a chance de serem percebidos como inimigos do presidente. Já a violência é mais notável na forma como Fedina e outras personagens são torturadas, além da morte de Pelele que se assemelha ao sacrifício de um animal doente.

Em *Crónica de una muerte anunciada*, a inércia da população toma proporções enormes, pois quase todos os cidadãos sabiam do possível assassinato de Santiago Nasar, mas apenas Clotilde Armenta e Cristo Bedoya efetivamente tentaram impedir o crime. A violência se mostra na forma de violência sexual entre Santiago e Divina Flor, mas também no modo como Ángela é forçada a ter relações com um marido com o qual não escolheu se casar, além do óbvio ápice da violência com a morte de Santiago Nasar.

O trecho abaixo de Jéssica Antunes Ferrara sintetiza o machismo presente nos quatro livros, nos quais *Iracema* e *O Crime do Padre Amaro* representam suas personagens femininas de acordo com o patriarcalismo da época. Opressão que é denunciada em *El Señor Presidente* e *Crónica de una muerte anunciada*:

É o que Bourdieu (2002) diz sobre a violência simbólica contida na dicotomia de gênero homem/mulher: [...] a representação androcêntrica da reprodução biológica e da reprodução social se vê investida da objetividade do senso comum, visto como senso prático, dóxico, sobre o sentido das práticas. E as próprias mulheres aplicam a toda a realidade e, particularmente, às relações de poder que se veem envolvidas [...] (Ferrara, 2019, p. 6)

Nota-se que, assim como a assimilação de inferioridade e violência acontece por parte de povos colonizados, inconscientemente, também as mulheres, tais como Iracema, Amélia, Fedina, Camila e Ángela Vicario, absorvem para si uma concepção de submissão dentro dos papéis de gênero.

Conclusão

Os livros *Iracema*, *O Crime do Padre Amaro*, *El Señor Presidente*, *Crónica de una muerte anunciada* se conectam através das suas identidades ibéricas e ibero-americanas. Isso acontece a partir da conexão cultural e linguística consequente da formação da Ibéria e da colonização da América Indígena. Cada obra mostra como a colonização afetou cada país, tanto no século XIX quanto no século XX, já que a mentalidade colonialista permanece presente em outros sistemas de opressão e dominação, tais como a ditadura em *El Señor Presidente* e o patriarcado em todos os livros analisados.

Por meio de *Iracema*, podemos notar como a mentalidade colonialista se fazia presente nas colônias mesmo três séculos depois do início da colonização. Em 1865, José de Alencar retratou um cenário idealizado das invasões portuguesas, no qual Iracema, representando a América Indígena, destrói a sua própria vida, trai a sua aldeia e, consensualmente, escolhe o colonizador ao invés da sua família. Apesar da protagonista morrer de solidão e tristeza, o leitor não sofre por ela, já que a sua jornada na obra a faz parecer merecedora dos males. Ela é o “bode expiatório”, cuja morte liberta o herói europeu para criar seu filho miscigenado, o qual representa o futuro do Brasil, sem ter que sustentar um relacionamento com uma indígena considerada inferior a ele.

Já em *O Crime do Padre Amaro* podemos constatar o outro aspecto da colonização: a decadência de uma sociedade que se prendeu a um passado imperial, ao invés de olhar para o futuro e focar no progresso cultural, industrial e social. Em 1875, Eça de Queirós critica a sociedade portuguesa que se manteve estagnada em relação à educação feminina e à valorização excessiva do clero. Amélia representa a decadência feminina e Amaro, a hipocrisia da Igreja, e juntos, eles mostram para o leitor um cenário realista e provável de acontecer. A protagonista, assim como Iracema, falece exilada de sua família e após dar à luz ao seu filho bastardo, o qual morre em consequência de seu pai o ter abandonado. Amélia é o “bode expiatório” da narrativa, que, ao morrer, permite que a sua mãe permaneça levando a sua vida hipócrita ao lado do cônego Dias e que Amaro tenha o seu status preservado na igreja e na comunidade de Leiria.

Assim, torna-se evidente que Iracema e Amélia se tornam “bodes expiatórios” nas suas respectivas narrativas, sendo suas mortes justificadas por erros e imperfeições ao longo da trama. As duas personagens escolheram relacionamentos não apenas proibidos,

mas que somente poderiam ser levados à luz se os seus parceiros se expusessem ao papel de pária social. No caso de *Iracema*, o “autor implícito” (Booth, 1983, p. 70) coordena a cadeia de causalidades para que Martim não tenha que tomar a decisão de permanecer com uma indígena, o que não seria bem-visto pelo leitor, ou de abandoná-la, o que faria com que ele fosse menos heroico. Já com *Amélia*, o “autor implícito” (Booth, 1983, p. 70) possui uma base realista e permite que Amaro “escolha” entre ser bom ou ser bem-visto, e ele escolhe abandonar seu filho e esquecer *Amélia*. Sendo, obviamente, a palavra “escolha” utilizada aqui em um sentido figurativo para demonstrar melhor como as personagens são posicionadas na narrativa.

Percebemos que, no século XIX, as literaturas ibéricas e ibero-americanas, tanto no romantismo de Alencar quanto no realismo de Queirós, se mostram mais inclinadas a castigar a personagem feminina pelo seu desejo sexual e vontade própria. Enquanto, no século XX, a coragem da personagem feminina tem mais destaque do que o seu castigo. Fedina sofre após exibir um comportamento quase heroico, e isso fica claro na narrativa, enquanto Camila e Ángela conseguem encontrar a felicidade sendo imperfeitas, algo que não era provável na literatura ibérica e ibero-americana do século XIX.

Em *El Señor Presidente*, um terceiro lado da colonização é mostrado, a dominação que ainda se faz presente, pois o povo parece ter assimilado esta como a única realidade possível, sendo o ditador uma junção dos múltiplos ditadores da América Latina. Por meio de Fedina, a obra traz representatividade para as mulheres esquecidas em uma sociedade ditatorial. Ela, corajosamente, tenta ajudar sua amiga e acaba por entrar na linha da frente de opressão ditatorial, sendo torturada como mulher e como mãe, e enlouquecendo em decorrência disso. Fedina não sofre as consequências apenas por seu marido, Genaro, ou por Luíz Vasquez, mas também por Camila, se tornando o “bode expiatório” da narrativa. A sua amiga Camila consegue se recuperar de todos os sofrimentos e opressões ditatoriais, principalmente por não ser uma mulher invisível, sendo, primeiro, a filha de um general, e em segundo, a esposa do “favorito” do presidente. Mas é no seu terceiro papel, como mãe, que ela se destaca, criando uma vida longe do ditador e perto da natureza. Em 1946, Miguel Ángel Asturias destaca mulheres corajosas que sofrem com a ditadura, além de outros grupos minoritários, dando voz a pessoas esquecidas das narrativas, ao denunciar os efeitos de uma ditadura.

Crónica de una muerte anunciada já se encontra em outro plano em relação ao pós-colonialismo e às ditaduras latino-americanas, já que Asturias escreve sobre a

primeira metade do século XIX, mas possui a mentalidade de um homem de 1981. Assim, Gabriel García Márquez foca em um problema mais genérico, mas nem por isso menos importante, ao demonstrar como a sociedade patriarcal prejudica a todos, não apenas as mulheres. Ángela Vicario faz parte da história central da diegese, mas essa se destaca pela falta de protagonismo, o que permite que o narrador mostre o modo como o sistema patriarcal afetou cada uma das personagens.

Ao comparar os quatro livros, foi possível perceber como a sociedade evoluiu em relação ao posicionamento da mulher nesta, o que se mostra evidente na literatura e nas personagens femininas construídas por escritores homens. O patriarcado se mostra presente em todas as obras analisadas, e, por meio de uma comparação diacrônica, este se revela como a camada interior dos outros sistemas de opressão, tais como o colonialismo e a ditadura.

Tornou-se perceptível, nesta dissertação, que a mentalidade colonialista e machista diminui a partir do progresso social e industrial, o que se reflete no modo de pensar de cada escritor e na individualidade de cada “autor implícito” (Booth, 1983, p. 70). José de Alencar enxerga uma sociedade colonizada e, em consequência disso, a mulher que o seu “segundo eu” (Booth, 1983) constrói é uma indígena que ama mais o invasor português do que a sua própria família. Além de concretizar o seu desejo sexual pelo colonizador, resultando em uma morte que parece justa aos olhos do leitor do século XIX, o qual não apoiava a liberdade sexual feminina.

Eça de Queirós é mais progressista que José de Alencar, e enxerga o colonialismo como algo ultrapassado e que faria Portugal avançar para o futuro industrial e social. Assim, o escritor critica a sociedade estagnada portuguesa, culpando a Igreja por incentivar a mentalidade colonial e manter seus seguidores no passado, além de criticar o comportamento desta entidade em relação à mulher. Percebe-se aqui que a crítica ao colonialismo e à Igreja está conectada à denúncia da sociedade em relação à mulher.

Isso se torna mais evidente na literatura ibero-americana no século XX, na qual escritores como Asturias associam a antiga dominação colonial com a dominação ditatorial. O escritor também denuncia, por meio do seu “autor implícito” (Booth, 1983, p. 70), o modo como uma sociedade oprimida e dominada afeta a mulher por meios específicos. Fedina aguenta a tortura melhor do que qualquer homem na narrativa, e, por isso, o Auditor de Guerra recorre a torturá-la como mulher, faz com que ela beba cal para

que seu leite materno seque e ela não possa alimentar seu filho. Quando ela não tem mais valor, ele a vende como prostituta, desrespeitando-a como mulher, novamente. Enquanto Camila perde os dois homens mais importantes da sua vida para o ditador, mas consegue manter o terceiro intacto ao se reconectar com a natureza. Ou seja, a única mulher da narrativa que alcança alguma felicidade somente o faz ao se libertar não apenas do ditador, mas da sociedade urbana e construída depois da colonização. Camila se reintegra com o seu passado pré-colonial por meio da natureza.

Tanto Camila quanto Ángela conseguem atingir alguma felicidade e paz sem um marido, mostrando como a visão sobre a mulher muda depois da Segunda Guerra Mundial em todo o mundo. Especificamente ao falarmos sobre Miguel Ángel Asturias e Gabriel García Márquez também temos que considerar como eles utilizam o realismo mágico para empoderar as mulheres em suas obras, as quais passam a simbolizar força e magia, de um modo natural. A força feminina em *Crónica de una muerte anunciada* pode ser encontrada em Clotilde, assim como em Ángela, mas a espiritualidade se mostra em Plácida Linero e Luísa Santiago, ambas mães e mulheres mais velhas.

Márquez critica a sociedade patriarcal, ultrapassando a temática da ditadura e do ditador na América Latina, percebendo como todas as pessoas, até mesmo as que escolhem viver na inércia, e que se sentem confortáveis no sistema patriarcal. Exemplos disso são: Santiago Nasar, o qual utilizava a sua liberdade como homem para frequentar prostíbulos e assediar Divina Flor, é morto pelo mesmo sistema machista, enquanto alguns cidadãos que não fazem nada para impedir o acontecimento tem problemas psicossomáticos depois de presenciarem o assassinato.

A crítica aos sistemas coloniais, ditatoriais e patriarcais se mostra diretamente relacionada com a criação de personagens mulheres fortes e a denúncia do machismo. Isso mostra como as sociedades ibéricas e ibero-americanas compartilham problemas parecidos devido aos mesmos sistemas de opressão, os quais, ao serem criticados, fazem com que o progresso social se torne mais evidente. Além de mostrar como as mudanças literárias, assim como o progresso social, partem de tentativas de se libertar da mentalidade colonialista, ditatorial e patriarcal, o que conecta as quatro obras e os seus escritores.

Este estudo é uma contribuição para aumentar o relacionamento entre literaturas ibéricas e ibero-americanas partindo das conexões históricas, linguísticas e sociais,

mesmo que não sejam contempladas em comparações mais tradicionais (entre literatura espanhola e literatura latino-americana, e entre literatura portuguesa e literatura brasileira).

As limitações desta dissertação se mostram na quantidade de obras examinadas, pois apesar de comparar obras significativas dos estudos ibéricos e ibero-americanos, apenas foram analisadas quatro obras canônicas do Brasil, Portugal, Guatemala e Colômbia. Assim, não foi possível especificar como a literatura evoluiu em cada um dos 22 países da Ibero-América entre os séculos XIX e XX.

Tais limitações poderiam ser ultrapassadas ao contemplarmos todos ou quase todos os países Ibéricos e Ibero-americanos por meio de estudos comparativos da personagem feminina em obras canônicas e representativas.

A pesquisa literária por meio do comparatismo possibilita um amplo entendimento da evolução do posicionamento da personagem feminina na literatura ibérica e ibero-americana. Ao relacionarmos autores, obras e a recepção destas, torna-se evidente como o progresso social reflete em avanços na literatura, já que a obra é condicionada pelo contexto extra diegético do autor e do leitor a que este se dirige quando escreve.

Bibliografia

- Afonso, R. N. (2013). *A dimensão política do pensamento de José de Alencar (1865-1868) - Liberalismo e escravidão nas Cartas de Erasmo*. pp. 1-185.
- Alencar, J. d. (2018). *Iracema: Lenda do Ceará*. Lisboa: Vega.
- Asturias, M. Á. (2000). *El Señor Presidente*. Barcelona: Colección Archivos.
- Balbinotti, I. (2018). *A violência contra a mulher como expressão do patriarcado e do machismo*. Revista da ESMESC, v.25, n.31, pp. 239-264.
- Barel, A. B. (2002). *Um romantismo a oeste: modelo francês, identidade nacional*. São Paulo: Annablume.
- Booth, W. C. (1983). *The Rhetoric of Fiction 2ª ed.* Chicago: The University of Chicago Press.
- Bosi, A. (1992). *Dialética da Colonização*. pp. 179.
- Branco, I. R. (Julho de 2008). *A recepção do realismo mágico na literatura portuguesa contemporânea*. pp. 1-160.
- Bruschi, P. S. (2021). *La mujer en "El señor presidente" de Miguel Ángel Asturias: entre juego erótico y crítica social*. Fonte: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1051468>
- Buescu, H. C. (2001). *Grande Angular - Comparatismo e Práticas de Comparação* (p. 14). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Buescu, H. C. (2012). *Experiência do Incomum e Boa Vizinhança - Literatura Comparada e Literatura Mundo*. pp. 1-176. Lisboa: Fundação Gulbenkian.
- Carvalho, T. F. (2006). *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática.
- Cebrián, J. L. (1989). *Retrato de Gabriel García Márquez*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Chaves, V. P. (2018). *Iracema, uma obra prima do nacionalismo romântico brasileiro*. Em J. d. Alencar, *Iracema* (pp. 7-12). Lisboa: Vega.

- Eça de Queirós e Ramalho Ortigão. (1871). *Uma Campanha Alegre: As Farpas*. Fonte: Biblioteca Nacional Portuguesa Digital: http://purl.pt/256/1/pp-7311-p_1871/pp-7311-p_1871_item1/index.html
- Eça de Queirós e Ramalho Ortigão. (1946). *As Farpas - Uma Campanha Alegre* 6 ed. Porto: Lelo e Irmão.
- Fatima Sabrina Rosa, Barbara Rosa. (2019). *Pós-modernidade e pós-colonialidade na literatura latino-americana: o trágico na Crônica de uma morte anunciada, de Gabriel García Márquez*. Belo Horizonte: Caligrama.
- Ferrara, J. A. (2019). *Diálogos entre Colonialidade e Gênero*. *Revistas Estudos Feministas*, pp. 1-11.
- Gagliardi, C. (2010). *O problema da autoria na teoria literária: apagamentos, retomadas e revisões*. *Estudos Avançados* 24, pp. 285-298.
- Galeano, E. (1971). *Las venas abiertas de América Latina*. Uruguai.
- García Márquez, G. (2021). *Crónica de una muerte anunciada*. Buenos Aires: Debolsillo.
- García Márquez, G. (2021). *El otoño del patriarca*. Barcelona: Debolsillo.
- Girard, R. (2020). *O bode expiatório*. Edições 70.
- Gondar, J. (2008). *Memória individual, memória coletiva e memória social*. *Revista Morpheus*, pp. 1-6.
- Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso - introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- Lains, P. (1995). *A economia portuguesa no século XIX. Crescimento económico e comércio externo: 1851-1913*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Liano, D. (2022). <https://www.cervantesvirtual.com/obra/recepcion-de-la-obra-de-miguel-angel-asturias-en-guatemala-1138770/>. Fonte: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: URI: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1138770>
- Lima, L. C. (1979). *A literatura e o leitor: Textos da Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

- Lorena de Oliveira e Eduarda Maria Murad. (4 de dezembro de 2022). *Feminismo Interseccional: Fortalecendo o movimento a partir da transnacionalidade*. Novos Rumos Sociológicos, pp. 130-152.
- Machado, Á. M. (1980). *A geração de 70: uma literatura de exílio*. *Análise Social*, vol. XVI, pp. 383 - 396.
- Martins, M. A. (2012). *Identidade Ibero-americana em revista: Cuadernos Americanos e Cuadernos hispanoamericanos, 1942-1955*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Oliveira, A. d. (2015). *Poder e gênero em Miguel Asturias, Érico Veríssimo e Gioconda Belli*. Porto Alegre.
- Pereira, D. C. (2022). *A Personagem feminina e a representação das mulheres em Eça de Queirós: o exemplo de Amélia, de O Crime do Padre Amaro* Em O. C. Tolomei, *Iniciação a Eça de Queirós* (p. 239). São Paulo: Mentis Abertas.
- Pinna, D. M. (2006). *Animadas Personagens Brasileiras: A linguagem visual das personagens do cinema de animação contemporâneo brasileiro*. Rio de Janeiro: PUC-Rio.
- Prevedello, T. (2016). *Eça de Queirós e Maria Amália Vaz de Carvalho: intersecções dialógicas sobre a política educacional feminina em Portugal no século XIX*. Rio Grande do Sul: UFRGS.
- Queirós, E. d. (2022). *O Crime do Padre Amaro*. Lisboa: Guerra e Paz.
- Quental, A. d. (27 de maio de 1871). *1ª sessão das Conferências do Casino*. Fonte: Arqnet - O Portal da História: https://www.arqnet.pt/portal/discursos/maio_julho01.html
- Ribeiro, L. F. (1996). *Mulheres de papel: Um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal Fluminense.
- Rogério Pereira Borges e Guilherme Araújo dos Santos. (2019). *Violência e Honra em Crônica de Uma Morte Anunciada: Literatura e Jornalismo na expressão da Colômbia de Gabriel García Márquez*. XXI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste – Goiânia (p. 15). Goiás: Intercom.

- Salles, R. H. (2012). *O Império do Brasil no contexto do século XIX - escravidão nacional, classe senhorial e intelectuais na formação do Estado*. Almanack, pp. 5-45.
- Santos, G. d. (1996). *Eça de Queirós. Cônsul em Havana. Convergência Lusíada*, vol.11, n.13, pp. 135-139.
- Santos, H. M. (Fevereiro de 2017). *A importância da figura do ditador em El Señor Presidente: o romance como denúncia social*. pp. 1-78.
- Silva, I. M. (2023). *Realismo Mágico e escrita jornalística em Crónica de una muerte anunciada, Gabriel García Márquez*. Pernambuco: Espanhol da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE) .
- Silva, V. A. (2004). *Teoria da Literatura* . Coimbra: Almedina.
- Silveira, C. (2009). *em Iracema e graciosa Ará: as metáforas e comparações entre personagens e natureza em "Iracema"*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Silveira, M. C. (2010). *A crítica pós-colonial e o romance de Eça de Queirós*. Rio Grande: Universidade Federal do Rio Grande.
- Simões, D. (janeiro-junho de 2017). *José de Alencar e o tema da participação feminina no Brasil do século XIX: nuances conceituais*. Em tese, pp. 46-62.
- Sófocles. (2018). *Rei Édipo*. Edições 70.
- Suchanek, M. G. (Outubro de 2012). *Povos indígenas no Brasil: de escravos à tutelados. Uma difícil reconquista da liberdade*. Confluências, Volume 12, pp. 240-274.
- Vergara, A. M. (Junho de 2008). *Surrealismo e Realismo Mágico em El Señor Presidente de Miguel Ángel Asturias*. pp. 148-161.
- Zanatta, D. L. (junho de 2013). *A personagem na literatura portuguesa: uma leitura de O crime do padre Amaro*. Odisséia, pp. 77-90.