



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE HUMANIDADES
CURSO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA

**NA PONTA DOS DEDOS; UMA ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO HISTÓRICO-
LITERÁRIA DO TEXTO DE SARAH WATERS**

LAYSE FÉLIX OLIVEIRA

**CAMPINA GRANDE - PB
FEVEREIRO – 2023**

**Na Ponta dos Dedos: uma análise da construção histórico-literária do texto de
Sarah Waters.**

LAYSE FÉLIX OLIVEIRA

Trabalho apresentada ao curso de Licenciatura em História, do Centro de Humanidades da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em História.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Michelly Pereira de Sousa Cordão

CAMPINA GRANDE-PB

FEVEREIRO - 2023

LAYSE FÉLIX OLIVEIRA

**Na Ponta dos Dedos: uma análise da construção histórico-literária do texto de
Sarah Waters.**

Trabalho de Conclusão do Curso avaliado em __/__/__ com o conceito _____

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Michelly Pereira de Sousa Cordão (UAHIS/UFCG)

Orientadora

Prof.^a Dr.^a Silêde Leila Oliveira Cavalcanti (UAHIS/UFCG)

Examinadora

Prof.^a Lauriceia Galdino dos Santos

Examinadora

CAMPINA GRANDE - PB

FEVEREIRO – 2023

Dedico à minha mãe, as minhas amigas e amigos de curso cuja amizade perdurou para além dos muros da universidade. Para as vítimas das dores do mundo que, aflitos; assim como eu, encontraram amparo e mundos possíveis na literatura.

AGRADECIMENTOS

A Maria Natália, apesar de não mantermos a mesma frequência de comunicação que alguns anos atrás, saiba que você foi fundamental para minha permanência na educação. Carrego sua marca no meu coração. Obrigada por ter sido minha sustentação quando eu mais precisei.

A Grigório Diêgo Medeiros, pelos anos que dividimos dentro e fora da universidade, as conversas intermináveis e as horas de angústia e viagens que compartilhamos juntos.

A Angela Oliveira, pelas horas e horas afins em que você me ouviu ainda idealizando esse trabalho com paciência e incentivo. Foste fundamental no processo de desenvolvimento da escrita.

A Isabelle Félix Cavalcante; Maria Isabel Lacerda Araújo e Joana D'arc do Nascimento Lira pelo pelas conversas de apoio e as ajudas mútuas durante a graduação e sobretudo nos períodos de aula remota.

A minha orientadora Michelly Cordão pelo respeito as minhas ideias mesmo quando eu não conseguia explicá-las e pelos direcionamentos que clarearam os pontos escuros.

A minha mãe, Eliane Félix Oliveira, que, vítima da violência doméstica, empoderou-se por meio da educação, criando filhas fortes e sendo para elas um espelho.

A minha irmã, Layane Félix Oliveira, que começou a nossa pequena revolução particular.

Ao meu amado e querido primo, Caio Ruan, que me acha mais incrível do que eu realmente sou.

RESUMO

O presente trabalho teve por objetivo a análise e discussão das construções histórico-literárias que regem a escrita da autora galesa Sarah Waters com foco em seu livro *Figersmith* (2002), na edição nacional intitulado de *Na Ponta dos Dedos* (2019). Foram estabelecidos diálogos entre a historiografia e a literatura utilizando-se conceitos como; representação de Roger Chartier (1991) e Imaginário de Sandra Pesavento (1995), bem como as noções de Cultura e Consciência Histórica a partir do pensamento de Jörn Rüsen (2010) e Agnes Heller (1993) aproximando e distanciando as duas formas de escrita ao mesmo tempo em que se levantou reflexões sobre o uso da literatura como fonte para a historiografia. Observou-se as influências textuais da autora e os processos de criação das suas narrativas a partir de entrevistas por ela concedidas a jornais nacionais e internacionais, assim como a conexão do seu livro *Na Ponta dos Dedos* aos conceitos de Romance de Sensação, subgênero específico da literatura do século XIX e de Metaficção Historiográfica da teórica e crítica literária Linda Hutcheon (1991). Por fim, dialogou-se com os escritos de Friedrich Engels (1845), Maria Stella Martins Bresciani (1982), Edgar de Decca e Cristina Meneguello (1999), evidenciou-se as fontes utilizadas por Sarah para a concepção de *Na Ponta dos Dedos* e como ela se aproxima de uma vertente do feminismo para conduzir o final das suas personagens.

Palavras-chave: Representação; Sarah Waters; Cultura histórica; Romance de Sensação; Metaficção historiográfica.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO I: História e literatura: diálogos que se atravessam.....	13
1 — História e Literatura como formas de Representação.....	16
2 — O imaginário: um lugar em comum.....	20
3 — Notas sobre o Romance Histórico, a Consciência e a Cultura Históricas.....	23
CAPÍTULO II: Diálogos com a metaficção historiográfica e com o romance de sensação.....	31
1 — Metaficção historiográfica: um caminho para problematizar a história.....	38
2 — Haja coração! Romance de sensação no século XIX.....	42
CAPÍTULO III: Na Ponta dos Dedos: a literatura amparada na história.....	50
1 — “Londres! Oh, Londres! Susan Trinder a Oliwer Twist de Sarah Waters.....	54
2 — A figura transgressora na figura de Maud Lilly: subvertendo o elemento de opressão para o objeto de libertação.....	59
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	66
REFERÊNCIAS.....	68

INTRODUÇÃO

Sarah Waters nasceu no país de Gales no ano de 1966, conhecida pelos seus romances históricos ambientados na era vitoriana: *Tipping the Velvet*¹ (1998), *Afinitty*² (1999), *Fingersmith*³ (2002) e também aqueles ambientados no pós-guerra: *The Paying Guest*⁴ (2014), *The Little Stranger*⁵ (2009), *The Night Watch*⁶ (2006). A escritora tem como marca registrada a narração feita por protagonistas lésbicas. Ganhou uma série de adaptações nas artes audiovisuais; os três primeiros romances foram adaptados em minisséries de televisão pela *Sally Heard Productions* para a BBC. No ano de 2017 o renomado diretor coreano, conhecido pelos seus trabalhos marcantes no cinema como *Old Boy* (2003), *Lady Vingança* (2005) e *Mr. Vingança* (2002), Park Chan-wook, lançou o filme *The Handmaiden*, inspirado em *Fingersmith*, em 2019 foi a vez de *The Little Stranger* ganhar uma adaptação cinematográfica com direção do cineasta Lenny Abrahamson.⁷

Fotografia 1 — Sarah Waters, © Charlie Hopkinson



Fonte: <<https://literature.britishcouncil.org/writer/sarah-waters>> Acesso em 10 de junho de 2022.

¹ Na edição brasileira “Toque de Veludo”. Record, abril de 2011.

² Na edição brasileira “Afinidade”. Record, julho de 2012.

³ Nas edições brasileiras “Na ponta dos Dedos”. Record 2005 e Rocco, julho de 2019.

⁴ Na edição brasileira “Os Hóspedes”. Rocco, julho de 2018.

⁵ Na edição brasileira “Estranha Presença”. Record, abril de 2010.

⁶ Na edição brasileira “Ronda Noturna”. Record, agosto de 2007.

⁷ Site oficial da autora: <<https://www.sarahwaters.com/landing-page/sarah-waters/sarah-waters-about/>> Acesso em 10 de junho de 2022.

Waters também trabalhou na produção de algumas peças teatrais baseadas em suas obras, além de ter ganhado e sido indicada a vários prêmios literários⁸ dentre eles: três indicações ao *Man Booker Prize* e a entrada na seleção de melhores autores ingleses da Revista *Granta*.⁹ Suas obras foram traduzidas e exportadas para mais de 25 países, no Brasil, ficou a cargo das Editoras Rocco e Record a tradução e apresentação de seus livros no mercado nacional. A autora estudou Literatura nas universidades de Kent e Lancaster, trabalhou durante anos em arquivos de bibliotecas, e também publicou inúmeros artigos em periódicos abordando temas como gênero, sexualidade e história. Foi durante os trabalhos para a sua tese de doutorado que Sarah se interessou pelo século XIX, em cuja temporalidade posteriormente introduziu os personagens dos seus três primeiros romances, na Inglaterra vitoriana, esses em questão tiveram uma boa recepção tanto pela crítica especializada quanto pela imprensa gay e lésbica.¹⁰

Na ponta dos Dedos foi inicialmente publicado no ano de 2002, indicado aos Prêmios *Booker Prize (2002)*, *CWA Ellis Peters Historical Dagger Award (2002)*, *Lambda Literary Award de Ficção Lésbica (2002)* e ao *Stonewall Book Award-Barbara Gittings Literature Award* em 2003, também ganhou duas adaptações para o audiovisual, a primeira delas em 2005, com a minissérie de mesmo nome dividida em duas partes e originalmente exibida pela BBC, principal canal da *British Broadcasting Corporation*

⁸ Lista de prêmios concedidos a autora segundo o site British Council:

2014 — Baileys Women's Prize for Fiction (shortlist)
2010 — The Baileys Women's Prize for Fiction (shortlist)
2009 — Man Booker Prize for Fiction (shortlist)
2007 — British Book Awards Book of the Year
2007 — James Tait Black Memorial Prize for fiction
2006 — Man Booker Prize (shortlist)
2006 — Orange Prize (shortlist)
2002 — British Book Awards Author of the Year
2002 — Crime Writers' Association Ellis Peters Historical Dagger
2002 — Man Booker Prize for Fiction (shortlist)
2002 — Orange Prize for Fiction (shortlist)
2000 — American Library Association GLBT Roundtable Book Award
2000 — Ferro-Grumley Award for Lesbian and Gay Fiction
2000 — Lambda Literary Award for Fiction
2000 — Somerset Maugham Award
2000 — Sunday Times Young Writer of the Year Award
1999 — Betty Trask Award
1999 — Library Journal's Best Book of the Year
1999 — Mail on Sunday/John Llewellyn Rhys Prize
1999 — New York Times Notable Book of the Year

⁹<https://www.rocco.com.br/autor/sarah-waters/>. Acesso em 10 de Junho de 2022.

¹⁰ <https://literature.britishcouncil.org/writer/sarah-waters>. Acesso em 10 de Junho de 2022.

no Reino Unido, e a segunda no ano de 2006 em formato longa metragem pelas mãos do polêmico diretor coreano Park-Chank-Wook com o título de *The Handmaiden*.

As atrizes Elaine Cassidy e Sally Hawkins como Sue Trinder e Maud Lilly



© Head Productions/ BBC

A minissérie da BBC aproxima-se do texto original e contou com a participação especial da própria autora durante as filmagens, já a adaptação cinematográfica coreana transfere as personagens do livro de Sarah para o contexto coreano da década de 1930 quando a Coreia vivia sob o domínio Japonês, lutando para preservar sua identidade cultural. Acerca da utilização do livro como fonte de inspiração para o roteiro, o diretor afirmou: “Vou sempre beber na literatura porque os livros abrem as portas da mesquinha que rege a sociedade. E este filme é baseado em ritos sociais”. (OMELETE, 2007).¹¹

A produção de Chan-Wook repleta de erotismo e sensualidade teve uma recepção muito positiva da crítica, vencendo 37 prêmios internacionais incluindo o prêmio de melhor filme de ficção na Mostra de São Paulo além da indicação a Palma de Ouro. (OMELETE, 2017) Quando questionada se teria assistido à adaptação, Waters respondeu:

Sí, y me gustó muchísimo. Aunque la ambienta en una época y un lugar distinto, creo que el centro de la novela se conserva. Es una historia tremendamente feminista, y eso sigue ahí, intacto. Es un gran director y ha hecho un trabajo excelente.

¹¹ RODRIGO FARIAS, “A CRIADA| Não queria estereótipos queria pessoas”, diz diretor do filme sul coreano. OMELETE, 2017. Disponível em: < <https://www.omelete.com.br/filmes/a-criada-nao-queria-estereotipos-queria-pessoas-diz-diretor-de-filme-sul-coreano>> Acesso em 20 de Novembro.

(WATERS, Sarah. Entrevista concedida a Laura Fernández para o jornal EL ESPAÑOL, 2017.)

As atrizes coreanas Kim Tae-Ri e Kim Min-Hee como as personagens Sooke e Lady Hideko



© CJ Entertainmen

Mediante uma afinidade particular com a romance histórico¹², aquele em que os acontecimentos narrados se ambientam no passado e que se influência seja por algum evento ou personagem histórico e com Waters, autora do gênero, e levando-se em consideração a ausência de pesquisas nacionais que analisem sua escrita, este trabalho surgiu a partir das seguintes indagações: Quais são os diálogos possíveis entre a literatura e a historiografia? Como Sarah Waters criou personagens lésbicas que viviam na Inglaterra Vitoriana? Tendo em vista que a literatura é uma manifestação artística que tanto nos faz ter contato com aquilo que é esteticamente belo e criativo, mas também atua com potencialidade na formação de sujeitos sociais a partir da sensibilidade para compreensão de realidades (FREITAS, 2020, p. 99), o objetivo deste trabalho foi analisar as construções que regem o texto histórico-literário contemporâneo de Waters, com foco em seu livro *Fingersmith*, para isso, utilizamos a edição nacional “Na Ponta dos Dedos” publicada pela editora Rocco em 2019 e com tradução de Ana Luiza Dantas Borges.

Para estabelecer os diálogos entre a literatura e a historiografia e, posteriormente com o livro *Na ponta dos Dedos*, fizemos uma abordagem teórica a começar por conceitos como representação trabalhado por Roger Chartier (1991) e imaginário a partir da vasta pesquisa de Sandra Pesavento (1995), essas definições nos ajudaram a interligar os pontos

¹² Neste tipo de texto literário os autores tentam incorporar características reais do período em que escrevem.

de afinidade e distanciamento entre as duas escritas além de adentrar nas discussões a respeito da consciência e da cultura histórica nos amparando no pensamento de Jörn Rüsen (2010) e Agnes Heller. Fez-se necessário durante a pesquisa observar outros conceitos essenciais para responder as perguntas feitas ao texto criado por Waters, como o romance de sensação, subgênero específico da literatura do século XIX e também a noção daquilo que a teórica e crítica literária Linda Hutcheon (1991) chamou de metaficção historiográfica. Também dialogamos com os escritos de Friedrich Engels (1845), Maria Stella Martins Bresciani (1982), Edgar de Decca e Cristina Meneguello (1999).

No primeiro capítulo, intitulado “História e Literatura: diálogos que se atravessam” a partir de uma abordagem teórico-metodológica estabelecemos diálogos entre a literatura e a historiografia, seus pontos de semelhança e distanciamento, além de discorrer sobre as possibilidades da utilização da literatura pela historiografia. Neste processo, abordaremos conceitos preciosos ao debate como o de Representação, Imaginário, Consciência e Cultura Históricas.

No segundo capítulo, “Sarah Waters: Diálogos com a metaficção historiográfica e com o romance de sensação” por meio de entrevistas pela autora concedidas a jornais nacionais e internacionais buscamos compreender as influências e referências textuais durante o processo de concepção das suas obras além de refletir sobre a problematização proposta pela metaficção historiográfica, conceito da estudiosa do gênero, Linda Hutcheon. Faremos uma breve exposição do subgênero literário que foi próprio da segunda metade do século XIX, o romance de sensação, o qual Waters tenta recriar com precisão em sua escrita.

No terceiro capítulo intitulado “*Na Ponta dos Dedos*: a literatura amparada na história” discorreremos sobre o processo criativo do livro, em como Waters se apropria de determinadas características da historiografia, fazendo pesquisa em campo e referencial para encorpar seu texto com elementos históricos. Refletiremos sobre a escolha das suas protagonistas e em como Dickens influencia a representação das condições sociais dos londrinos que Waters representa, além de utilizarmos historiadores que escreveram sobre a situação dos pobres durante a era vitoriana para atestar o alcance de precisão da autora. Por fim, observaremos como ela utiliza de uma vertente do feminismo para construir as questões de gênero dentro do texto e em como este fator é determinante para o final das suas personagens.

CAPÍTULO I

HISTÓRIA E LITERATURA: DIÁLOGOS QUE SE ATRAVESSAM¹³

“Quem não tem um amigo, mas tem um livro tem uma estrada.”

— Carolina Maria de Jesus.

Para fazermos uma interpretação histórica de um texto literário, mais precisamente compreender os elementos históricos que podem ser esmiuçados e extraídos de sua narrativa é necessário que façamos também uma reflexão das possibilidades de diálogos entre a história e a literatura, principalmente quando pensamos o romance histórico, do qual falaremos adiante de forma mais aprofundada.

Quando nos referimos a elementos que se atravessam, pensamos nos pontos em comuns que existem entre eles, naqueles fragmentos em que as afinidades se tocam, coincidem, e se tornam semelhantes. Neste capítulo, buscaremos compreender não somente os aspectos transversais entre a historiografia e a literatura, mas também analisar como podemos nos apropriar da literatura para transformá-la em um objeto de pesquisa ou fonte histórica no campo da pesquisa historiográfica.

Foi a partir de inícios do século XX, com a crítica à forma rígida da produção histórica positivista feita por aqueles que compunham o grupo dos Annales, que a historiografia passou a utilizar outros materiais além de textos oficiais e expandir suas fontes para materiais que antes não tinham tanta importância enquanto vestígios que poderiam levar os historiadores à interpretação das sociedades no tempo. Em particular, a partir dos anos 1970, com a chamada “terceira geração dos annales”, o diálogo com outros campos disciplinares, marca da geração de Marc Bloch e Febvre, foi intensificado. Com isso, desenvolveram-se novas percepções sobre a história que iam além da análise das estruturas e das classes sociais, surgindo, os primeiros estudos da História Cultural. (SIRQUEIRA, 2009).

¹³ O título desse capítulo foi tomado emprestado em uma referência ao título do livro “A literatura e o imaginário: diálogos transversais” de Álvaro Cardoso Gomes, Eliane de Alcântara Teixeira, Maria Auxiliadora Fontana Baseio e Maria Zilda da Cunha.

Marc Bloch e Lucien Febvre defendiam que a história deveria adotar um caráter interdisciplinar, não se isolando como disciplina, mas estabelecendo uma postura que permitisse um diálogo com as Ciências Sociais (COELHO, 2009).

Ciro Flamarion Cardoso, na obra “Domínios da História”, coloca como uma das principais características da primeira geração dos Annales: “O debate crítico permanente com as ciências sociais, sem reconhecer fronteiras entre elas que sejam estritas e definitivas; sendo menos estruturada que tais ciências, a história delas importou problemáticas, conceitos, métodos e técnicas...” (p. 28)

A interdisciplinaridade com as outras ciências possibilitou a historiografia a expansão e o debate crítico mediante o uso de métodos e temáticas abordadas nas disciplinas das ciências humanas, a partir disso, a historiografia pôde se afastar da pesquisa factualista, focada nos feitos dos grandes homens e em suas relações políticas. É a abertura da pesquisa para uma nova fase, voltada para os debates de problemáticas, como pontua Hebe Castro em seu texto sobre a História Social:

...propunham uma história-problema, viabilizada pela abertura da disciplina às temáticas e métodos das demais ciências humanas, num constante processo de alargamento de objetos e aperfeiçoamento metodológico. A interdisciplinaridade serviria, desde então, como base para a formulação de novos problemas, métodos e abordagens... (p. 76-77)

ALMEIDA e AMADOR conceituam as características do que podemos compreender como um processo de interdisciplinaridade:

“...A interdisciplinaridade se caracteriza como a interligação de saberes entre diferentes disciplinas e áreas de conhecimento. Essa interligação implica em um método de estudo e pesquisa que busca romper com as limitações trazidas por um modelo antigo: o modelo disciplinar, considerado tradicional, o qual consiste na delimitação do conhecimento em disciplinas isoladas e independentes.” (2019, p. 2).

Com a terceira geração dos Annales, onde nomes como Le Goff, Roger Chartier e Michel de Certeau emergiram, as pesquisas tomaram rumos mais aprofundados, englobando temas muito diversificados como a História do Amor, da Loucura, da Doença... (FILIPIM, 2013).

A nova gama de possibilidades para o historiador se inicia a partir da crise dos paradigmas na década de 1960, naquele momento um primeiro movimento começou a se

traçar no campo da historiografia, isto porque os trabalhos surgidos na época começaram a reforçar as problemáticas a partir do campo das construções sociais, em detrimento das abordagens que focalizavam nas posições e estruturas sociais, por exemplo, essa vertente historiográfica influenciou diretamente a história-social, com uma aproximação com a antropologia se deixou para trás as abordagens socioeconômicas para se privilegiar as socioculturais. (CASTRO, 1997) Era o início da ruptura com as estruturas gerais de interpretações até então dominantes.

Levando em consideração nosso diálogo com a Literatura, é oportuno observar a fala de um dos grandes nomes do dito Romance Histórico Contemporâneo, José Saramago (MENDONÇA e ALVES, 2003):

(...) parece legítimo dizer que a História se apresenta como parente próxima da ficção, dado que, ao rarefazer o referencial, procede a omissões, portanto a modificações, estabelecendo assim com os acontecimentos relações que são novas na medida em que incompletas se estabeleceram. É interessante verificar que certas escolas históricas recentes sentiram como que uma espécie de inquietação sobre a legitimidade da História tal qual vinha sendo feita, introduzindo nela, como forma de esconjuro, se me é permitida a palavra, não apenas alguns processos expressivos da ficção, mas da própria poesia. Lendo esses historiadores, temos a impressão de estar perante um romancista da História, não no incorreto sentido da História romaneada, mas como o resultado duma insatisfação tão profunda que, para resolver-se, tivesse de abrir-se à imaginação.¹⁴ (SARAMAGO, 1990 apud MENDONÇA e ALVES, 2003, p. 9)

Para Peter Burkert (2004, p. 69), o termo “Nova História Cultural” difundido e adotado a partir do final da década de 1980, define-se desta forma: “A palavra ‘Cultural’ distingue-se da história intelectual, sugerindo uma ênfase em mentalidades, suposições, e sentimentos e não em ideias e sistemas de pensamentos”, Lopes e Galvão, complementam esse pensamento:

(...) muitos dos pressupostos da história positivista passaram a ser criticados e a História, não mais restrita à política, interessa-se também por aspectos econômicos, sociais e culturais da sociedade. Mais recentemente, sobretudo nos últimos quarenta anos, passa-se cada vez mais a valorizar os sujeitos “esquecidos” da História, como as crianças, as mulheres e as camadas populares. Sentimentos, emoções e mentalidades também passam a fazer parte da História e fontes até então consideradas pouco confiáveis e científicas também passam a constituir indícios para a reconstrução de um passado. (Lopes e Galvão, 2001, p. 39-40 apud FILIPIM, 2013, p. 6)

¹⁴ SARAMAGO, José. "História e ficção". In: *Jornal de Letras, Artes e Idéias*. Lisboa: s/e, 1990, pp. 7-19.

Na tentativa de entendermos melhor como funciona a História Cultural, acho interessante que façamos também uma visita ao conceito de *Cultura* e a sua definição, para isso utilizaremos José Luiz dos Santos, fazendo um movimento interdisciplinar com nossos vizinhos da Antropologia:

Cultura é uma dimensão do processo social, da vida de uma sociedade. Não diz respeito apenas a um conjunto de práticas e concepções, como por exemplo se poderia dizer da arte. Não é apenas uma parte da vida social como por exemplo se poderia falar da religião. Não se pode dizer que cultura seja algo independente da vida social, algo que nada tenha a ver com a realidade onde existe. Entendida dessa forma, cultura diz respeito a todos os aspectos da vida social, e não se pode dizer que ela exista em alguns contextos e não em outros. (LUIZ, 1983, p. 31)

Assim, situando a Nova História Cultural como possibilitadora para entender o mundo por meio de outras fontes e também de outros grupos ignorados pela historiografia tradicional seguimos para o pensamento de Chartier, que muito nos interessa em nosso diálogo com a literatura, mais especificamente em seu trabalho intitulado *O Mundo como Representação*¹⁵ (1991).

1— História e Literatura como formas de Representação

Filipim, 2013, p.1 Apresenta uma das definições de representação abordadas por Chartier como “um instrumento de conhecimento imediato que o faz ver um objeto ausente através da sua substituição. Isso ocorre por meio de uma espécie de imagem, a qual o sujeito é capaz de reconstruir em memória e de figurar tal como é”¹⁶.

Etimologicamente, ‘representação’ provém da forma latina ‘repraesentare’ – fazer presente ou apresentar de novo. Fazer presente alguém ou alguma coisa ausente, inclusive uma ideia, por intermédio da presença de um objeto. Tal seria, por exemplo, o sentido da afirmação de que o Papa e os cardeais ‘representam’ Cristo e os Apóstolos. (MAKOWIECK 2003, p. 3)

Ou seja, se a representação se baseia naquilo que está ausente e que é evocado no momento em que se pensa, pela memória, como podemos refletir sobre a historiografia e também sobre a literatura a partir desse conceito? Ainda em Filipim (2013):

¹⁵ “Chartier e Bourdieu entendem as representações como construções sociais das experiências históricas, em que os indivíduos e os grupos prestam suas visões de mundo.” (COELHO, 2009, p. 87)

¹⁶ Essa é uma das definições apresentadas por Chartier nos primeiros capítulos do livro “História Cultural: entre práticas e representações”

A noção de representação abordada por Chartier nos leva à reflexão da produção da escrita historiográfica. A reconstrução de um fato, não é a sua reprodução, mas a sua representação, em que é criada uma inteligibilidade possível do existido. Neste sentido, no texto historiográfico uma determinada realidade é construída e pensada pelo seu produtor, o historiador. (FILIPIM, 2013, p. 7)

Quando o historiador produz a sua escrita ele não está, neste momento traduzindo para a linguagem a reprodução do que aconteceu, já que isso não é possível, uma vez que nós não podemos reviver um tempo que já passou em sua totalidade. (PESAVENTO, 1995). É claro que, a partir do momento em que o historiador escreve, ele busca dentro das metodologias que compõem a prática historiográfica, descrever e interpretar o acontecido com a maior verossimilhança possível, ainda que, essa descrição não deixe de ser no final das contas uma representação:

Todo fato histórico – e, como tal, fato passado – têm uma existência lingüística, embora o seu referente (o real) seja exterior ao discurso. Entretanto, o passado já nos chega enquanto discurso, uma vez que não é possível restaurar o já vivido em sua integridade. Neste sentido, tentar reconstituir o real é reimaginar o imaginado, e caberia indagar se os historiadores, no seu resgate do passado, podem chegar a algo que não seja uma representação (PESAVENTO, 1995, p 17).

Ora, a história enquanto ciência não pode existir sem aquele que a produz, assim como a literatura também não pode existir sem que o escritor dê forma a sua narrativa; para que as duas existam é necessário que alguém as signifique, e, neste processo, que faça as escolhas representativas. Hoje em dia é comum que não pensemos mais a história como aquela que vai apresentar uma verdade absoluta, não compreendemos uma verdade, mas sim “verdades”.

Se o literato escolhe um personagem com determinada característica inserido em determinado cenário o historiador passa por um processo de escolha, essa escolha, claro, não pode ser imaginada além daquilo que existe ou existiu, mas, no processo de escrita, a história também está sujeita a omissões e a significações. Vale reforçar que, o historiador pode se apropriar de determinado esteticismo artístico para a elaboração da sua escrita, no entanto, não pode abrir mão das evidências e dos documentos. Assim sendo, a dimensão artística pode atravessar ambos os textos, mas, como na historiografia a literatura não têm a obrigação de evidenciar suas fontes, mesmo que seja feita o uso delas.

Tomemos um exemplo: se penso no recorte da Revolução Industrial eu posso, enquanto historiadora, tanto perceber essa temporalidade a partir da ótica proletária, dos trabalhadores, como a partir da visão burguesa, dos detentores dos meios de produção, o recorte seria o mesmo, mas a partir da minha escolha historiográfica eu teria duas narrativas diferentes. Sobre esse discurso, Araujo (2006), em seu trabalho sobre a história da historiografia, afirma:

Assumir o caráter parcial e interpretativo da verdade não significa abandonar o princípio constitutivo da historiografia – dizer do que aconteceu —, mas apenas liberá-la de seus conteúdos congelados, de seus métodos que pretendem substituir e rotinizar a disposição inicial que a motiva. Toda interpretação histórica mostra e oculta a verdade do que aconteceu, porque dessa verdade terá sempre e apenas uma parte. O problema dos grandes sistemas do século XIX foi imaginar que essas partes poderiam ser totalizadas de modo harmônico. Sabemos hoje que podemos retomar esses momentos de verdade, mas que nossa inevitável situação histórica nos ocultará muitos outros. Além disso, esses momentos de revelação não podem ser considerados momentos estáticos, eles mesmos dependem de um esforço de escuta e um trabalho de continuidade por sob a descontinuidade histórica. (ARAUJO, 2006, p. 10)

Segundo Chartier as representações são sempre produtos de uma prática, e, neste sentido a literatura também é uma forma de representação, já que ela é produto de uma prática simbólica, que uma vez produzida vai se transformar em outras representações (CHARTIER, apud MAKOWIECKY, 2003, p. 4) Transformada em outras representações na medida em que consideramos o livro em sua fluidez, na relação escritor e leitor; durante o processo de escrita o autor utilizará de determinadas representações que dizem respeito tanto ao gênero do livro que se escreve quanto aos eventos representados na narrativa, na mesma medida no momento em que o leitor é colocado diante dessa narrativa esse passa a desenvolver novas representações a partir dela, essas representações tanto podem ser de ordem individual quanto coletiva, e serão influenciadas por uma série de fatores: A forma com que se lê o livro, o grau de proximidade com a leitura, o lugar social que o indivíduo ocupa, a finalidade da leitura, formas de pensar e sentir...

(...) a leitura de um livro também gera práticas criadoras, podendo produzir concomitantemente práticas sociais. Será o livro lido em leitura silenciosa, em recinto privado, em uma biblioteca, em praça pública? Sabemos que sua leitura poderá ser individual ou coletiva (um letrado, por exemplo, pode ler o livro para uma multidão de não-letrados), e que o seu conteúdo poderá ser imposto ou rediscutido. Por fim, a partir da leitura e difusão do conteúdo do livro, poderão ser geradas inúmeras representações novas sobre os temas que o atravessam, que em alguns casos poderão passar a fazer parte das representações coletivas. (BARROS, 2005, p. 134)

Outro detalhe muito importante e que muitas vezes não é lembrado nos trabalhos que se propõem a debater sobre história e literatura é o fato de que ambas possuem uma relação muito antiga e enraizada, afinal, tanto a narrativa histórica quanto a narrativa literária desabrocharam e se transmutaram a partir de um tronco em comum: a Epopeia Clássica. (MATIAS, 2017)

Utilizando o texto literário como uma fonte e levando em consideração o pensamento de Chartier sobre *aquela* que escreve, o historiador pode refletir:

Sendo a literatura uma forma de ler, interpretar, dizer e representar o mundo e o tempo, possuindo regras próprias de produção e guardando modos peculiares de aproximação com o real, de criar um mundo possível por meio da narrativa, ela dialoga com a realidade a que refere de modos múltiplos, como a confirmar o que existe ou propor algo novo, a negar o real ou reafirmá-lo, a ultrapassar o que há ou mantê-lo. Ela é uma reflexão sobre o que existe e projeção do que poderá vir a existir; registra e interpreta o presente, reconstrói o passado e inventa o futuro por meio de uma narrativa pautada no critério de ser verossímil, da estética clássica, ou nas notações da realidade para produzir uma ilusão de real. Como tal é uma prova, um registro, uma leitura das dimensões da experiência social e da invenção desse social, sendo fonte histórica das práticas sociais, de modo geral, e das práticas e fazeres literários em si mesmos, de forma particular. (REZENDE, 2010, p. 5-6.)

Abarcando tanto a historiografia quanto a literatura como uma forma de representação chegamos a nossa proposta metodológica: uma vez que o livro, objeto de nossa análise se trata de uma literatura contemporânea que insere seus personagens na Era Vitoriana – Inglaterra do séc. XIX –, não seria possível utilizá-lo como fonte para investigar esse recorte histórico. Isso porque ele não foi escrito no tempo histórico que projeta, escapando-lhe os sentidos e as experiências históricas da época retratada.

Quando nos deparamos com um texto literário devemos sempre lembrar que, ainda que as representações que a literatura tenta propor não sejam um reflexo do real, elas não deixam de ser “representações historicamente construídas”, como pontua Sena Júnior¹⁷ (2010) e que, enquanto construídas, acabam definindo o “imaginário acerca do real como construção social”. (Sena Júnior, 2010, p. 8 apud ALMEIDA e AMADOR, 2019, p. 8)

¹⁷ SENA JUNIOR, Gilberto Ferreira. **Realidade versus ficção: a literatura como fonte para a escrita da História**. 2010, p. 01-12. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/estadoepoder/6snepc/GT13/GT13-GILBERTO.pdf>> (Este artigo se trata de um trabalho publicado por Gilberto Ferreira Sena Júnior nos Anais do evento “VI SIMPÓSIO NACIONAL DE ESTADO E PODER: CULTURA” ocorrido em 2010.)

Dessa forma, trata-se de analisar as intencionalidades da escritora e o porquê da escolha de determinadas representações narrativas em detrimento de outras. Cabe ao historiador, como lembra Capraro¹⁸ “compreender como tal contexto social foi incorporado pelo autor e manifestado esteticamente na sua produção artística/literária” (CAPRARO, 2014, p. 4 apud ALMEIDA e AMADOR, 2019, p. 9)

Por ora, e antes dessa busca diretamente no texto, nos deteremos ainda a compreender um pouco melhor as proximidades e as diferenças entre a historiografia e a literatura a partir de uma reflexão sobre o chamado *Imaginário*.

2 — O imaginário: um lugar em comum

Para o antropólogo e cientista social Gilbert Durand, o imaginário é composto por um conjunto de elementos utilizados pelo ser humano para desenvolver atitudes imaginativas que negam a realidade e a transferem para um lugar mais reconfortante, sendo esses elementos: a percepção, produção e reprodução de símbolos, imagens e mitos. (DURAND, 1991 apud ANAZ et al, 2014, p.6)

Aquilo que chamamos de imaginário faz parte das representações evocadas pelo pensamento e que se traduzem mentalmente em imagens, mesmo que o objeto desse pensamento não esteja no nosso campo de visão, a nossa memória é capaz de produzir essas imagens que são conectadas a outras que podem remeter a outros tempos, traduzindo pelo nosso pensamento até mesmo as formas, cores e cheiros, o imaginário se faz entre interconexões. (SIRQUEIRA, 2009).

Sandra Pesavento reforça: “o imaginário faz parte de um campo de representação e, como expressão do pensamento, se manifesta por imagens e discursos que pretendem dar uma definição da realidade”. (PESAVENTO, 1995, p. 15)

Ainda que o imaginário não esteja ligado ao campo da realidade, e sim do pensamento, é importante lembrarmos, que como pontua Pesavento (2006) é na realidade

¹⁸ CAPRARO, André Mendes. **História e Literatura: proximidades na fronteira**. Disponível em: <http://www.pgedf.ufpr.br/downloads/Artigos%20PS%20Mest%202014/Andre%20Capraro/Historia_e_Literatura_-_Andre_Capraro.pdf>

que ele constitui o seu significado, ou melhor, é a partir da realidade¹⁹ que nós lhe atribuímos significação:

Ao construir uma representação social da realidade, o imaginário passa a substituí-la, tomando o seu lugar. O mundo passa a ser tal como nós o concebemos, sentimos e avaliamos. Ou, como diria Castoriadis, a sociedade, tal como é enunciada, existe porque eu penso nela, porque eu lhe dou existência - ou seja, significação - através do pensamento. (PESAVENTO, 2006, p. 13)

Se o imaginário faz parte daquilo que compreendemos antes ser uma representação, então, chega-se à conclusão de que ele é comum tanto a história quanto à literatura, já que ambas buscam representar alguma coisa, entretanto, essas representações se diferem em virtude das diferenças entre os ofícios do historiador e do literato. Há limitações que são impostas ao ofício do historiador que não pode criar acontecimentos que não existiram e deve partir das evidências que reportam aquilo que aconteceu. A busca do seu trabalho é tentar se aproximar com a maior riqueza possível daquilo que *foi*: “mais do que construir uma representação, que se coloca no lugar do passado, ele é marcado pela vontade de atingir este passado. Trata-se de uma militância no sentido de atingir o inatingível, ou seja, o que um dia se passou no tempo físico já escoado.” (PESAVENTO, 2006, p. 14)

Pesavento ainda coloca a narrativa histórica como aquilo que ela chama de “ficção controlada”, e esclarece: “Ficção controlada porque a História aspira a ter, em sua relação de ‘representância’ com o real, um nível de verdade possível. Se não mais aquela verdade inquestionável, única e duradoura, um regime de verdade que se apoie num desejável e íntimo nível de aproximação com o real.” (PESAVENTO 1999, p. 820 apud ALMEIDA e AMADOR, 2019, p. 7)

A literatura por sua vez não se trata de uma ficção sem fundos de verdade, mas ela não tem, como na historiografia, as imposições que são próprias do fazer historiográfico. A literatura não é movida pela vontade de chegar lá, ainda que ela busque em seu texto alcançar uma estética linguística que nos dê a impressão de verossimilhança com aquilo que narra, ativando nosso imaginário. Contudo, vale-nos ponderar que a partir do

¹⁹ Fazemos a diferenciação de real e realidade, para Laplantine: “O imaginário possui um compromisso com o real e não com a realidade. A realidade consiste nas coisas, na natureza, e em si mesmo o real é interpretação, é a representação que os homens atribuem às coisas e à natureza. Seria, portanto, a participação a intenção com as quais os homens de maneira subjetiva ou objetiva se relacionam com a realidade, atribuindo-lhe significados. Se o imaginário recria e reordena a realidade, encontra-se no campo da interpretação e da representação, ou seja, do real.” (LAPLANTINE, p. 28)

momento em que eu dou “vida” a uma imagem por meio da escrita, nesse processo eu estarei significando o imaginário daquele que lê:

Mesmo que os literatos a tenham sempre produzido sem um compromisso com a verdade dos fatos, construindo um mundo singular que se contrapõe ao mundo real, é inegável que, através dos textos artísticos, a imaginação produz imagens, e o leitor, no momento em que, pelo ato de ler, recupera tais imagens, encontra uma outra forma de ler os acontecimentos constitutivos da realidade que motiva a arte literária. (MENDONÇA E ALVES, 2019, p. 3)

A ficção desempenha um papel importante na legitimação e na desmistificação de conceitos acerca de determinadas culturas e determinados grupos sociais (SICSÚ, 2014, p. 3), isso porque uma vez representando determinada cultura ela permite uma construção imaginária, que pode ser utilizada por exemplo, para reflexão, transcendendo seu caráter ficcional:

Pelinsler e Arendt (2009) evidenciam que a literatura é um processo de identificação de determinada sociedade por meio de representações simbólicas presentes na história, que moldam cultura e passam a ser por elas moldadas. De posse desses elementos, ela vai construindo seu imaginário numa relação inter e transdisciplinar, dialogando com outras áreas do conhecimento humano e extrapolando o simples deleite, pois leva o leitor a transcender da ficção para a reflexão (SICSÚ, 2014, p. 4)

Essa relação da literatura com o leitor, ou melhor, com a sociedade, e também a sua *impressão de verdade* não é recente, como pontua Santana (2010):

Quando se fala em literatura e sociedade é quase inevitável desprezar a relação entre literatura e realidade. Essa relação é, desde a Poética de Aristóteles, como se sabe, conhecida como *mimêsis*²⁰. A literatura, para Aristóteles, é representação do real, tendo que atender, portanto, ao princípio da verossimilhança, isto é, deve ter uma coerência tal que pareça real. Isso era tão importante para o filósofo grego que é, em sua Poética, um critério para considerar como gêneros maiores a epopéia e a tragédia, gêneros da narração ou da representação das ações humanas. (SANTANA, 2010, p. 7)

Segundo o antropólogo Laplantine (2017), o imaginário científico por sua vez é limitado pelas razões conceituais, uma vez que o imaginário se constitui por meio de

²⁰ “Aristóteles vê a imitação (*mimêsis*) de modo positivo. Para ele, trata-se de um processo que é compartilhado tanto pela natureza, como pela arte; é dessa forma que interpretamos a famosa afirmação de que “a arte imita a natureza”. LEMOS, Carlos de Almeida. **A Imitação em Aristóteles**. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/FilosofiaClassica/article/view/16970#:~:text=Em%20oposi%C3%A7%C3%A3o%20ao%20seu%20mestre,a%20arte%20imita%20a%20natureza%E2%80%9D>> Acesso em 05 de Junho de 2022

expressões simbólicas, aquele que o expressa pode manobra-lo a direções bem definidas, no caso dos acadêmicos, ao campo das limitações formais. Luís Fernando Tosta Barbato interpretando Chartier, diz:

Chartier argumenta que a escrita da história passa por toda uma série de etapas características, marcadas por procedimentos próprios da escrita da história, e que escapam ao romancista, como análise de dados, a formulação de hipóteses, a crítica e verificação de resultados, além de uma articulação entre o discurso do historiador e de seu próprio objeto de pesquisa. (BARBATO, 2014, p. 8)

Agora que entendemos um pouco melhor as aproximações e distanciamentos entre a literatura e a história por meio de discussões sobre os conceitos de imaginário e representação, somos capazes de avançar para conhecer um gênero específico da literatura, o romance histórico, foco de nossa ótica analítica. Desse ponto em diante, exploraremos um pouco melhor esse tipo de narrativa e apresentaremos nossa autora, conhecida por dominar essa escrita que muito se apropria dos fazeres da historiografia.

3 — Notas sobre o Romance Histórico, a Consciência e a Cultura Históricas

O historiador húngaro referência nos estudos sobre o gênero, George Lukács, argumenta que o Romance Histórico surgiu no início do século XIX a partir do romancista escocês Walter Scott, ao mesmo tempo em que chegava ao fim a era de Napoleão (WEINHARDT, 1997). Neste período, com a influência do iluminismo, cujos filósofos, no geral, acreditavam que o progresso só seria possível por meio da construção da Nação, vemos a literatura ganhar lugar privilegiado na constituição da história nacional. Isso porque a partir das narrativas produzidas na época era possível reconstituir determinados acontecimentos. Esse modelo ficou conhecido nos estudos de Lukács como “Romance Histórico Clássico” (LAVORATI e TEIXEIRA, 2010). Antônio Esteves²¹ sintetizou em um esquema, as principais características encontradas nesse tipo de escrita:

1-A ação do romance ocorre num passado anterior ao presente do escritor, tendo como pano de fundo um ambiente histórico rigorosamente reconstruído, onde figuras históricas ajudam a fixar a época, agindo conforme a mentalidade de seu tempo. 2- Sobre esse pano de fundo histórico situa-se a trama fictícia, com personagens e fatos criados pelo autor. Tais fatos e personagens não existiram

²¹ ESTEVES, Antonio R. Considerações sobre o romance histórico (No Brasil, no limiar do séc. XXI). Revista de Literatura, História e Memória. Vol.4, nº4, p. 53-66, 2008.

na realidade, mas poderiam ter existido, já que sua criação deve obedecer a mais estrita regra de verossimilhança. (ESTEVES, 1998, p. 129 apud LAVORATI e TEIXEIRA, 2010, p. 2)²²

Como vimos anteriormente, a História começou a expandir seus horizontes abarcando um modelo interdisciplinar a partir da Escola dos Annales, que não focalizava mais nos modelos clássicos de interpretação da Historiografia Tradicional ou de recontar o feito de “Grandes Homens”, como o exemplo do próprio Napoleão, mas em uma história que pudesse abranger também as mentalidades, os sentimentos, a cultura humana. É claro que, diante das transformações que ocorreram nas últimas décadas, com esse gênero literário que se compõe em hibridismo, o romance histórico, não seria diferente, e ele desabrochou, passando por um processo de desvinculação ou subversão total ao modelo dito “tradicional”, como bem disse Altamir Botoso (2010, p. 10): “o romance histórico evoluiu e, nessa evolução, incorporou as inovações e ousadias da pós-modernidade.”

A partir do modelo scottiano, o romance histórico evoluiu largamente, passou por inúmeras transformações e, com variações nas técnicas narrativas levantadas por Seymour Menton (1993) tais como o emprego da intertextualidade, da carnavalização, da metaficção, da distorção da história e da caracterização dos personagens, continua sendo cultivado até a atualidade, com grande êxito. A ficção histórica atual mantém uma estreita relação com a história, cujo material é sempre seu ponto de partida, mas, opõe-se ao esquema composicional de Scott, subvertendo-o quase que completamente (ibidi, 2010, p. 5)

Lavorati e Teixeira (2010) pontuam que o “Novo Romance Histórico” assumiu uma roupagem diferente do Romance Histórico Clássico pois este apresentou narrativas que passaram a explorar as possibilidades que as utilizações dos fatos históricos poderiam lhe proporcionar e, por meio dessa dinâmica, até mesmo questionar a construção da História Oficial.

São narrativas que optam pela pluralidade discursiva e dão voz a outra história que foi ignorada, ou mesmo manipulada, pela história oficial e, dessa forma, também contribuem para a construção de uma identidade nacional, mas agora por meio de uma subversão do discurso dominante num processo conduzido pelas diferentes releituras que são produzidas. (LAVORATI e TEIXEIRA, 2010, p. 8)

²² Trata-se da explicação das principais características de um romance histórico clássico presente no texto de Lavorati e Teixeira, sintetizada por Antônio Esteves a partir dos estudos da obra de Georg Lukács.

Vale também pontuar como a construção da narrativa, ao se livrar do vínculo com a retratação da História Oficial teve uma maior liberdade constitutiva:

Eles podem recriar, reinventar personagens na busca de melhor representar suas ideias. Não há mais a necessidade de se criar ou identificar o patriotismo ou a nacionalidade como nos romances históricos do século XIX e, por isso, cabe ao autor adentrar na História e tirar dela o que de melhor houver para a representação ficcional, sem compromisso com a História oficial. (César Gomes da Silva 2007, p. 43 apud LAVORATI e TEIXEIRA, 2010, p. 6)

Quando dizemos que o Novo Romance Histórico tem a capacidade até mesmo de questionar a história oficial podemos utilizar como exemplos os romances produzidos aqui, na América Latina, muitos desses romances utilizam de recursos linguísticos paródicos para subverter o fato histórico, assim, por meio dessa distorção o fato histórico é revisitado, e seus silêncios e lacunas são investigados. Portanto, esse gênero literário tem a capacidade de reler a história, desconstruir e reavaliar a história oficial. (BOTOSO, 2010). Fernando Aínsa, pontua os pontos positivos desse tipo de narrativa:

A escritura paródica nos dá, talvez, a chave na qual se pode sintetizar a nova narrativa histórica. A historiografia, ao ceder ao olhar demolidor da paródia ficcional, à distância crítica da descrença romanesca que transpareça o humor, quando não o grotesco, permite recuperar a esquecida condição humana. Graças à ironia, a “irrealidade” dos homens convertidos em símbolos nos manuais de história recobram sua realidade autêntica. A desconstrução paródica reumaniza personagens históricos transformados em “homens de mármore”. (AINSA, 1991, p. 85 apud BOTOSO, 2010, p. 43).

Detalhe importante para aqueles que se aventuram a estudar o subgênero é que o Novo Romance Histórico, a partir da classificação pensada por Fernando Aínsa, teria duas particularidades fundamentais, a primeira delas já foi citada anteriormente que é o fato da narrativa ser contada a partir de uma paródia; e o segundo aspecto diz respeito ao protagonismo da obra: esse tem de ser feito por uma personagem histórica real, e não uma figura fictícia imaginada, como no modelo clássico de Lukács.

Mas, afinal, o que determina o Romance Histórico? Para Marilene Weinhardt, “importa para um romance ser histórico não o fato histórico em si, e sim as transformações que ele provocou na vida de uma determinada sociedade numa determinada época, ou seja, que a ‘especificidade histórica do tempo da ação condicione o modo de ser e agir das personagens’ (WEINHARDT, 1995, p. 53 apud SANTOS, 2012,

p. 2). Para George Lukács, aquilo que ele considerava um “verdadeiro Romance Histórico” possuiria:

As grandes transformações da história como transformações da vida do povo. Seu ponto de partida está sempre na apresentação das influências na vida cotidiana do povo por parte das importantes modificações históricas, e na apresentação das modificações materiais e psíquicas provocadas por elas nos seres humanos que, sem dar-se conta de suas causas, reagem sem embargo a elas de forma imediata e veemente. Partindo dessa base, elabora as complicadas correntes ideológicas, políticas e morais que por força surgem nessas transformações (LUKÁCS, 1966, p. 52-53 apud SANTOS, 2012, p. 1)

COSSON e SCHWANTES (2005, p. 31), também pontuam: “o que enseja o uso do adjetivo histórico em um romance é a presença da história como parte constitutiva da obra, isto é, a certeza de que sem a presença daqueles personagens que são pessoas e sem os episódios conhecidos como históricos o romance seria outro”. Mediante isto, podemos resumir que, para que um Romance seja considerado “histórico” os seus personagens devem conversar diretamente com a temporalidade histórica que ele projeta. Como ela age e exerce influência sobre seus narradores, é importante fazermos esse apontamento para contextualizar o gênero, pois, ao final das contas, toda Literatura é “histórica”, seja ela uma representação do seu tempo ou uma tentativa de reproduzir um tempo escapado, haja vista que tudo que é produzido em sociedade pelos seres humanos é história, mas, percebendo a partir da ótica que delimita o gênero somos capazes de compreender que nem todo romance pode ser enquadrado no gênero “romance histórico”.

Em verdade, todo romance, como produto de um ato de escrita é sempre histórico, uma vez que revelador de, pelo menos, um tempo a que poderíamos chamar de tempo da escrita ou da produção do texto. Contudo, tal definição, por mais verdadeira que possa ser, não serve para o que comumente nomeamos de romance histórico no plano dos estudos literários. Nesse âmbito, romance histórico corresponde àquelas experiências que têm por objetivo explícito a intenção de promover uma apropriação de fatos históricos definidores de uma fase da História de determinada comunidade humana. (BAUMGARTEN, 2016, p. 1)

Quando conhecemos o romance histórico pensamos em um gênero que é híbrido, não somente literário no sentido artístico e imaginário da coisa, mas que também é carregado de elementos históricos na sua articulação. Se a História pode se apropriar do uso da literatura como fonte para perceber elementos da sociedade, do pensamento, da cultura, porque a literatura não haveria de se apropriar de alguns elementos da História/Ciência, para dar corpo a sua arte? São nesses processos de diálogos que reside

a interdisciplinaridade, diálogos caros às produções do século XX que parecem buscar cada vez mais avançar fronteiras, visitar outras ciências, gêneros...

Isto posto, é crucial aproveitar esse espaço de debate para levantar algumas reflexões sobre o uso do romance histórico feito pelo leitor, quais experiências nascem e são compartilhadas nesse jogo de ler e escrever? Se faz necessário entendermos que um livro não pode ser somente um objeto de análise no qual buscaremos encontrar elementos históricos e representativos. Quando nos propormos a fazer esse tipo de estudo temos que levar em conta a fluidez da arte, a recepção por parte dos leitores e pensar no grau de influência que esse livro pode ter em suas vivências reais; será ele apenas um meio de lazer? Que tipos de experiências surgem a partir dessa leitura? E questionamentos? Nesta medida o romance histórico seria não somente uma forma de representação desse passado, mas uma maneira de *interpretação* produzida tanto pelo produtor da narrativa quanto pelo receptor. Para compreender melhor essa narrativa literária com potencialidade de aguçar o pensamento histórico façamos uma visita ao conceito de *Consciência Histórica*.

Jörn Rüsen²³ e Agnes Heller²⁴, estudiosos que se dedicaram a conceituar e explorar a noção de consciência histórica nos trazem importantíssimas contribuições para estabelecer esse diálogo. Para Rüsen, a consciência histórica seria um conjunto de operações mentais com as quais os seres humanos são capazes de orientar e interpretar as suas experiências reais no seu tempo e espaço, enquanto Heller entende que ela é um meio possibilitador da busca por respostas às perguntas e problemas que a cotidianidade impõe ao ser humano. (HELLER, 1993 apud BONETE, 2013).

Tanto Heller quanto Rüsen são autores bastante utilizados em trabalhos que se propõem a estudar o ensino da história, e podemos estabelecer que o pensamento dos dois se conecta como pontua Wilian Junior Bonete na medida em que “para ambos a consciência histórica não está restrita a períodos da história, grupos sociais ou indivíduos aptos e privilegiados ao desenvolvimento intelectual histórico. Ao contrário disso, a consciência histórica é uma das condições primordiais do pensamento histórico e nasce a partir das experiências dos seres humanos no tempo e no espaço, em suas circunstâncias de vida.” (BONETE, 2013, p. 3)

²³ RÜSEN, Jörn. O desenvolvimento da competência narrativa na aprendizagem histórica: uma hipótese ontogenética relativa a consciência moral. In: SCHMIDT, Maria; BARCA, Isabel; MARTINS, Estevão (Org.). **Jörn Rüsen e o Ensino de História**. Curitiba: Editora UFPR, 2010, p. 51-77.

²⁴ HELLER, Agnes. **Uma teoria da história**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

Para Heller (1993), tal como Rüsen, a consciência histórica é inerente a existência humana, sua experiência histórica é intrínseca a sua própria historicidade, presente no cotidiano mediante a necessidade da transformação e manutenção de identidades. O ser humano é um ser de questionamentos e respostas. Sua ação difere de outros seres, pois não procura superar apenas suas necessidades biológicas. Silva (2007: 16)²⁵ salienta que o homem é um ser na consciência e constrói, nas suas relações com os outros homens, sua própria história e a história da humanidade, tenham disso consciência ou não, em qualquer tempo e espaço que ocuparem. (ibid, 2013, p. 8)

O conceito de consciência histórica, trabalhado e desenvolvido por Rüsen e Heller, nos é interessante porque ele coloca a história em seu lugar de aplicabilidade prática na vida das pessoas; esse processo de associação do mundo feito pelos indivíduos a partir das suas experiências no presente para refletir sobre o passado, e captar até mesmo as continuidades e descontinuidades é feito por meio das *narrativas* estabelecidas em seu tempo, o tempo em que se vive.

Podemos entender segundo este raciocínio, que as narrativas adquirem um fator de extrema importância no agir histórico. Para Rüsen elas são a face material da consciência histórica (RUSEN in BARCA et al. 2010, p. 12). Ou seja, toda a forma de interpretação do indivíduo sobre sua experiência do tempo, que é capaz de orientar suas ações e permitir a atribuição de sentido às relações cotidianas. Essa visão é esclarecedora a medida que podemos entender a história não como exclusiva dos bancos escolares ou acadêmicos, mas presente no curso dos dias, nas relações mundanas, através das inúmeras narrativas que se estabelecem diariamente. (MARRERA e SOUZA, 2013, p. 3)

Para esses autores, as narrativas que são capazes de dar ao ser humano as suas interpretações no mundo vão muito além da historiografia oficial, mas abarcam a cotidianidade, as ações do dia a dia, como parte fundamental dessa ação, e é aí que podemos pensar nos usos do romance histórico, que afinal, é uma narrativa estabelecida pelos sujeitos e para os sujeitos, não pelos historiadores como uma narrativa oficial da ciência, mas não menos capaz de ter potencialidade como agente da consciência histórica dos indivíduos.

Se a consciência histórica está presente e se é inerente a todos os indivíduos e pode ser resumida, como pontuou BONETE (2013, p. 18), como “uma operação mental que articula passado, presente e futuro na compreensão das experiências vividas pelos homens

²⁵ SILVA, Sérgio Rodrigues. Aprender a História, Aprender com a História. (Dissertação de Mestrado em Educação), UNISO, Sorocaba, 2007

e que as interpreta com a finalidade de orientar as expectativas em relação ao futuro”, então não podemos descartar o romance histórico, as mídias, os filmes, séries, e todos os demais conteúdos que o mundo contemporâneo oferece a um clique de distância como narrativas que podem e vão, levantar reflexões ao receptor.

Destarte, não podemos compreender esses conteúdos como meramente estéticos; é necessário pensar e repensar sua fluidez, seu alcance. No âmbito da compreensão histórica, ressaltamos que aqui não estamos de forma alguma retirando a historiografia do seu lugar de produção científica; o debate que levantamos diz respeito às múltiplas possibilidades que existem socialmente para constituir reflexões históricas pelas experiências reais do cotidiano e que não são restritas à historiografia oficial e acadêmica, a qual, nos vale lembrar, nem todos têm acesso.

Rüsen define que os usos do passado na sociedade pelas *artes* se trata de uma “dimensão estética da Cultura Histórica”. A *Cultura Histórica*, em síntese, é “uma categoria de análise que permite compreender a produção e usos da história no espaço público na sociedade atual.” (RÜSEN 1994 apud SCHMIDT 2014). Essa dimensão social da Cultura Histórica estaria dividida em três âmbitos: “a partir das funções da cultura histórica em determinadas sociedades, Rüsen (1994) apresenta suas três dimensões principais: a dimensão estética, a política e a cognitiva. Na dimensão estética da cultura histórica, as memórias históricas se apresentam, sobretudo, sob a forma de criações artísticas, como as novelas e dramas históricos” (SCHMIDT, 2014, p. 4)

O grande problema quando pensamos a história fora da academia e as maneiras como ela pode ser percebida na cotidianidade vem muito do seu contexto de constituição da ciência, o que acabou gerando uma certa desvinculação entre a disciplina e o seu sentido prático (SCHMIDT, 2014):

Segundo Rüsen (2010), a consolidação da História como ciência excluiu a Didática da História do centro da reflexão do historiador sobre sua própria profissão, sendo substituída pela metodologia da pesquisa histórica, provocando uma separação entre o ensino da História e a sua pesquisa. Durante o processo de ‘cientificação’ da História o ensino passou a ser visto como atividade de menor valor, secundária, de mera reprodução do saber acadêmico, com objetivo de cumprir as finalidades pressupostas nos processos e formas de escolarização de cada sociedade. Ao ato de ensinar História e ao produto de tal ato não se atribuía o status de ciência, pois, enquanto o conhecimento científico era produzido exclusivamente pelos profissionais da História, “a tarefa da didática da História era transmitir este conhecimento sem participar da criação do discurso” (RÜSEN, 2010, p. 27). Essa separação acabou deixando um vazio para o conhecimento histórico acadêmico, o vazio de sua função, pois a partir do “século dezenove, quando os historiadores constituíram sua disciplina, eles

começaram a perder de vista um princípio importante, qual seja, que aquela História precisa estar conectada à necessidade social de orientação da vida dentro da estrutura temporal.” (RÜSEN, 2010, p. 31, apud SCHMIDT, 2014, p. 6)

A partir dessa consolidação da disciplina e até os dias atuais podemos ousar dizer que o ensino de história vive uma verdadeira crise já que as possibilidades de transformá-lo em ferramenta para a vida prática acabaram sendo de certa forma secundarizadas pela historiografia ao desvincular a “pesquisa” e a “educação”. Segundo Maria Auxiliadora Moreira dos Santos Schmidt:

Nesse processo, as questões relacionadas à aprendizagem histórica e, portanto, ao seu ensino, saíram da pauta dos historiadores e entraram, prioritariamente, na pauta das teorias educacionais e, portanto, das formas e funções da escolarização. Em decorrência, pode-se afirmar que as problemáticas e crises que ocorrem na dimensão cognitiva da cultura histórica passam a pertencer mais ao âmbito das crises da escolarização do que da própria ciência. (2014, p. 7)

Uma vez pontuado a origem dessa problemática existente na aplicabilidade prática da história, podemos retornar ao nosso debate entre história e ficção, ou melhor, romance histórico! Para o filósofo francês Jacques Rancière, que se debruçou sobre o caráter político da arte, as práticas artísticas (inclusive visuais) teriam o poder de:

...exemplaridade política sobre as demais práticas e isso nos faz pensar o quanto o exercício de julgar esteticamente nos prepara para estabelecer juízos também noutras esferas da atuação humana. E o estético é indissociável do político, uma vez que ambos são maneiras de organizar o sensível: de dar a entender, de dar a ver, de construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos. (RANCIÈRE apud KAMINSKI, 2013, p. 13)

Esse pensamento de Rancière é fundamental nas reflexões sobre a importância do impacto das artes na cotidianidade, na medida em que:

Segundo ele, é a arte que força “a linguagem a penetrar na materialidade dos traços através dos quais o mundo histórico e social se torna visível a si mesmo, ainda que sob a forma da linguagem muda das coisas e da linguagem cifrada das imagens”. Nesse sentido, o estudo das produções ficcionais – no cinema, na literatura, no teatro e nas artes em geral – propõe possibilidades para se pensar a história, uma vez que o “real precisa ser ficcional para ser pensado (KAMINSKI, 2013, p. 17)

Assim, refletimos em último ponto, como coloca Rosane Kaminski que:

todos podem ser vistos como potenciais agentes históricos, na medida em que todos 'partilham' a experiência sensível comum, mas aqueles que escrevem a 'história' e aqueles que produzem ficção, são, de fato, agentes, pois são 'seres falantes', ao construir enunciados que serão postos em circulação no espaço público e, por conseguinte, terão efeitos no real. (2013, p. 18)

Nossa proposta com a breve exposição dos conceitos até agora apresentados teve por objetivo foi explicitar nossa percepção de que a literatura não tem apenas uma função estética, mas também política, uma vez que é capaz de produzir efeitos no real, de alcançar as cotidianidades, de gerar interpretações e transformações.

CAPÍTULO II

SARAH WATERS: DIÁLOGOS COM A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA E COM O ROMANCE DE SENSACÃO

“A literatura antecipa sempre a vida. Não a copia,
molda-a aos seus desígnios.”

— Oscar Wilde

Sarah Waters, mulher, branca e lésbica, hoje com 56 anos, viveu o que descreve para o jornal *The Guardian*, como uma infância “muito comum”. Ela, que veio de uma família de classe-média-baixa, nasceu no condado de *Pembrokeshire*²⁶, no País de Gales, se autodeclarando uma criança bastante nervosa e ansiosa. (*THE GUARDIAN*, 2018)

Com uma boa recepção por parte da crítica especializada em relação as suas publicações e uma boa aprovação por parte do público inglês, tanto no que diz respeito às suas obras, quanto às adaptações destas para a televisão e cinema, Waters acumula um total de trinta e três traduções de seus textos integrais para outras línguas²⁷. A dinâmica positiva do mercado editorial e de prêmios recebidos consagra a autora como um dos grandes nomes da literatura histórica do século XXI.

A autora, que durante parte de sua vida trabalhou em bibliotecas e acervos públicos, estudou literatura inglesa em Kent e Lancaster, na Inglaterra. Quando retomou os estudos, cursou o Doutorado em Literatura Inglesa²⁸, no qual seu objeto de pesquisa foi a ficção histórica gay e lésbica. Foi durante essa época, quando trabalhava em sua tese, que ela se interessou pela Inglaterra vitoriana²⁹. (*BRITISH COUNCIL*, 2013). Seus estudos durante o doutorado foram cruciais para a influência da escolha narrativa de seus livros, uma vez que cria em seus três primeiros romances (*Tipping The Velvet* – 1998, *Affinity* - 1999 e *Fingersmith* – 2002)³⁰, mulheres lésbicas que vivem na Londres do século XIX.

²⁶ Em Neyland no ano de 1966.

²⁷ As editoras responsáveis e a lista com as traduções internacionais podem ser acessadas no site oficial da autora: < <https://www.sarahwaters.com/landing-page/sarah-waters/sarah-waters-international-editions/>>.

²⁸ Recebeu seu título de Doutorado pela Queen Mary University of London.

²⁹ Disponível em: <<https://literature.britishcouncil.org/writer/sarah-waters>> Acesso em 20 de novembro de 2022.

³⁰ Nas edições nacionais: *Toque de veludo*, *Afinidade* e *Na Ponta dos Dedos*.

Questionada no ano de 2003 pelo jornal espanhol *El País* sobre o que havia encontrado na Era Vitoriana que não poderia encontrar em nossa época, respondeu:

“Mis novelas tratan del pasado, pero también de lo que pensamos del pasado. Es una especie de revisión histórica que me ayuda a contar historias que no se han escrito antes y que, con suerte, tendrán una resonancia emocional en el lector contemporáneo. Pero, ante todo, me gusta zambullirme en el pasado para jugar con la ficción de la época.”
(WATERS, 2003)

Deslocar personagens lésbicas para o passado não deixa de conter certa militância da sua parte, posto que Waters imagina “histórias que não foram contadas”. Não que não tenham existido mulheres lésbicas na era vitoriana ou no pós-guerra, muito pelo contrário, hoje em dia temos uma percepção de que até mesmo os silêncios são reveladores, não da ausência daquilo que se procura, mas das opressões e forças que agiam sobre aqueles corpos, confinando-os a uma vida secreta. Quer exemplo mais emblemático do que o romance entre Pat Hanschel e Terry Donahue³¹, que, durante toda uma vida se apresentaram como “primas” ou “amigas” enquanto mantiveram por mais de 65 anos seu relacionamento?

Stefania Ciocia em seu artigo para o LLS (*Literary London Society*) intitulado “*‘Queer and Verdant’: The Textual Politics of Sarah Waters’s Neo-Victorian Novels*” afirma que Waters coloca em evidência “os pontos cegos da história oficial”, a partir da escolha representativa que faz com “mulheres lésbicas marginalizadas e silenciadas”, compreendendo o que a acadêmica canadense especialista nas áreas de teoria e crítica literária, Linda Hutcheon, intitularia como uma “metaficção historiográfica”³² (*LITERALLY LONDON SOCIETY*, 2007)

Em *Os Hospédes*, publicado em 2014, por exemplo, somos levados a conhecer detalhes sobre a vida de uma família decadente; os Wray, vivendo a tensão do pós primeira guerra mundial e a crise econômica e política por ela desencadeada que assola Londres com fome e pobreza, acompanhamos a vida da Sr. Wray e sua filha, Frances. Ambas tiveram que assumir o papel de chefe e provedoras da família uma vez que os homens da casa não retornaram do conflito. A autora cria personagens e cenários

³¹ Em 2020 a plataforma de streaming Netflix lançou um documentário que relata a vida das duas mulheres, intitulado “Secreto e Proibido”, elas se conheceram em 1947 enquanto jogavam beisebol para o que se tornaria a primeira seleção feminina do esporte.

³² Exploraremos o termo de forma mais aprofundada ao decorrer do capítulo

inseridos no contexto daquela época em que muitas mudanças sociais ocorreram; sobretudo em relação as mulheres que se viram obrigadas a sair de suas casas e ocupar os espaços que antes eram restritos aos homens. Existe um confronto explícito de pensamentos entre as diferentes gerações de mulheres criadas por Waters; de um lado sua mãe conservadora e apegada aos valores morais e sociais de um tempo passado, do outro, Frances, influenciada pelo movimento dos direitos das mulheres. Para esse livro em questão Waters afirma que fez a leitura de romances que foram escritos na época em que o enredo se passa, o ano de 1922. Ela afirma que, ainda que tenha feito o uso da literatura para tentar captar o clima da época só conseguiu se conectar verdadeiramente aquele período após a leitura de um caso real, o da britânica Edith Thompson e do seu amante Frederick Bywaters, acusados de assassinar o marido de Thompson.

Waters iniciou sua leitura de romances com livros de nomes como os de Virginia Woolf e D.H Lawrence, mas a falta de identificação veio pelo fato de que os personagens descritos eram da alta sociedade, e o interesse dela estava voltado para a história das pessoas comuns, da cotidianidade. Foi a partir disso que o caso de Edith fixou a sua atenção. (*EL ESPANÓL*, 2017)

Para que a ideia florescesse, iniciou se questionando como o caso teria se desenrolado se a amante fosse uma mulher, neste ponto, conseguiu desenvolver todo o cenário e também as implicações da época, que ganharam uma ênfase na questão do gênero ainda que a narrativa do romance seja diferente do caso, eles se conectam em um ponto em comum: Um triângulo amoroso que resulta em um crime, o processo criminal foi nitidamente um lugar de partida para que a autora alçasse o voo da sua ficção. Para ela, o gênero romance histórico é apenas um “pretexto” para que possa pesquisar e conhecer melhor um período, já que adora fazer esse tipo de pesquisa e considera esses momentos como verdadeiros instantes de lazer. (*THE IRISH TIMES*, 2014)

Os hóspedes é, o que Sarah Waters imaginou como sua grande história de amor lésbico, isso porque em todos os seus outros romances a narrativa gira em torno de muitas outras questões, sem que o foco seja necessariamente o envolvimento entre as personagens, o que ocorre nesse em questão. Foi justamente por isso que, quando lançou *Estranha presença* em 2009, seu primeiro livro sem uma personagem protagonista homossexual, a autora imaginou que iria decepcionar parte das suas leitoras lésbicas. O que de fato aconteceu. Ela relata cartas de reclamação que recebeu e, em uma delas, uma mulher afirma que nunca mais voltaria a ler os seus livros. (*THE GUARDIAN*, 2018) Isso

demonstra como Waters, ao escrever uma literatura marcadamente lésbica, criou um vínculo com uma espécie de leitoras fieis, algumas das quais se mostraram incomodadas com a ausência da temática em um de seus livros.

Em 2006, Waters concedeu uma entrevista a Eduardo Simões para o jornal Folha de São Paulo. Ela pareceu bastante firme quanto aos seus posicionamentos no tocante a questão *queer*³³. Comentando sobre o lançamento, na época, do filme *O Segredo de Brokeback Mountain*, ela comemorou o seu sucesso ao mesmo tempo em que questionou o êxito narrativo do romance: "Sabemos que o grande público gosta mais de nós quando somos infelizes, suicidas ou trágicos!"³⁴. Ela também aproveitou o espaço para refletir sobre a maior aceitação do público em relação a conteúdos voltados para a representação gay, atribuindo a fatores financeiros a maior receptividade em comparação a conteúdos lésbicos, dado que mulheres lésbicas além de "receber menos", teriam uma cultura mais "reservada". Waters pontua a importância de reivindicar o rótulo de literatura gay, mas também coloca em jogo a necessidade de que ela não signifique que o público para o qual vai ser direcionado tenha que ser reduzido (FOLHA DE SÃO PAULO, 2006):

"O lesbianismo³⁵ sempre esteve presente em meus romances, nunca tentei esconder. Mas chamá-los de "gay" significa que eles têm um alcance menor? Ninguém falaria isso, por exemplo, de uma literatura dita "negra". Acho importante manter esse rótulo enquanto ele tiver ressonâncias políticas. E espero que o leitor heterossexual tenha sensibilidade para ver que um romance lésbico também pode lhe interessar." (WATERS, 2006)

Em 2011, indagada novamente sobre o tema, e se o rótulo de "Rainha da ficção histórica homossexual" não seria reducionista, ela comenta:

"Sí lo habría sido en el pasado, cuando los escritores que abordaban la temática homosexual se veían acotados a una pequeña parcela en el sector de la edición. Hoy es más habitual encontrar ese tipo de historias, pero todavía me parece importante reivindicar la etiqueta de escritora lesbiana porque si no te conviertes en invisible. Y tiene todo el sentido, puesto que la mayoría de mis personajes son mujeres homosexuales. Aunque esa etiqueta tiene límites: mis libros abordan cuestiones

³³ Termo de língua inglesa para se referir a minorias sexuais e de gênero que não se encaixam na dita heterossexualidade ou que não se identificam como cisgêneros.

³⁴ O filme retrata a vida de dois vaqueiros que se conhecem e se apaixonam enquanto trabalham. Os dois seguem sendo amantes por anos, ao mesmo tempo em que constituem família com mulheres. O longa que é repleto de drama representa um retrato da sociedade homofóbica dos anos 1990.

³⁵ Esse termo foi utilizado na tradução feita pelo jornal FOLHA DE SÃO PAULO no ano de 2006, entendemos que utilizar "lesbianismo" remete a lesbianidade como uma doença, por isso; utilizamos "homossexualidade", "lesbianidade", excluindo assim o "ismo" e a ideia que ele atribui as termologias.

universales, como el amor o la pasión. Digamos que soy escritora y además lesbiana". (WATERS, 2011)

Notamos nas duas entrevistas, apesar dos cinco anos de diferença que as separam, como ela fixa mais uma vez a universalidade dos temas das suas narrativas, refletindo sobre a importância de trazer para si o rótulo de escritora gay, ainda que isso não possa significar restringir o seu alcance. Além disso, é interessante nos atentarmos para como o relacionamento dos seus personagens com sentimentos de paixão e amor são pontuados comuns a todas as pessoas, sentimentos universais e humanos. Ela aceita o selo e a importância política que ele representa, mas rejeita a ideia de uma diminuição de público, ou o título de escritora de nicho³⁶.

De fato, nas últimas décadas do século XX eram raras as publicações voltadas para temáticas e romances LGBTQIAP+, atualmente, levando-se em consideração os exemplos do Brasil; Editora Seguinte, intrínseca, Harper Collins, Rocco, Record, Alt – Globo Livros, além das editoras independentes que vem surgindo com conteúdo exclusivamente voltado para a comunidade como o caso da Hoo Editora fundada em 2015 com 100% das suas publicações direcionadas para esse público alvo, observamos um esforço dessas editoras por diversificar o mercado literário para atingir essas pessoas.³⁷ Podemos encontrar esse tipo de conteúdo até mesmo em formato de HQs³⁸ e mangás³⁹, variando em narrativas que podem agradar tanto o público maduro como adolescente.

A editora nacional Newpop, especializada em mangás, histórias em quadrinhos japonesas que se leem da esquerda para a direita, ironizou com uma postagem em que apresenta um gráfico de suas publicações no ano de 2021 na rede social facebook uma série de reclamações que recebeu por meio de comentários feitos por parte do seu público.

³⁶ O termo se refere a pessoas que têm interesses em comum.

³⁷ Importante pontuar que segundo dados do IBGE estima-se que no Brasil a população LGBT seja de 18 milhões, ou seja, são milhões de pessoas com potencialidade para serem atingidas como público consumidor.

³⁸ Em 2021 a editora seguinte começou a publicar a série em quadrinhos *Heartstopper* lançada originalmente em formato webtoon (digital) pela sua escritora e ilustradora Alice Oseman. Um ano antes a editora intrínseca havia lançado a sua edição para “Laura Dean vive terminando comigo” com texto por Mariko Tamaki e ilustrações por Rosemary Valero-O’Connell.

³⁹ A editora Newpop, por exemplo, é reconhecida pelo seu catálogo variado de histórias em quadrinhos japonesas, segundo um gráfico publicado pela própria editora em 2021, 23% de suas publicações tiveram narrativas voltadas para o romance entre homens, enquanto os romances entre mulheres somaram 9%. O Gráfico pode ser visualizado em: < <https://m.facebook.com/editoraNewPOP/photos/n%C3%A3o-para-de-chover-reclama%C3%A7%C3%A3o-contra-os-an%C3%BAncios-e-publica%C3%A7%C3%B5es-bl-mas-na-realida/4824727230891303/> > Acesso em 15 de novembro de 2022.

Segundo eles, a editora agora só estaria publicando histórias com romances entre dois homens, os chamados “BL”, sigla para o inglês *boys love*:

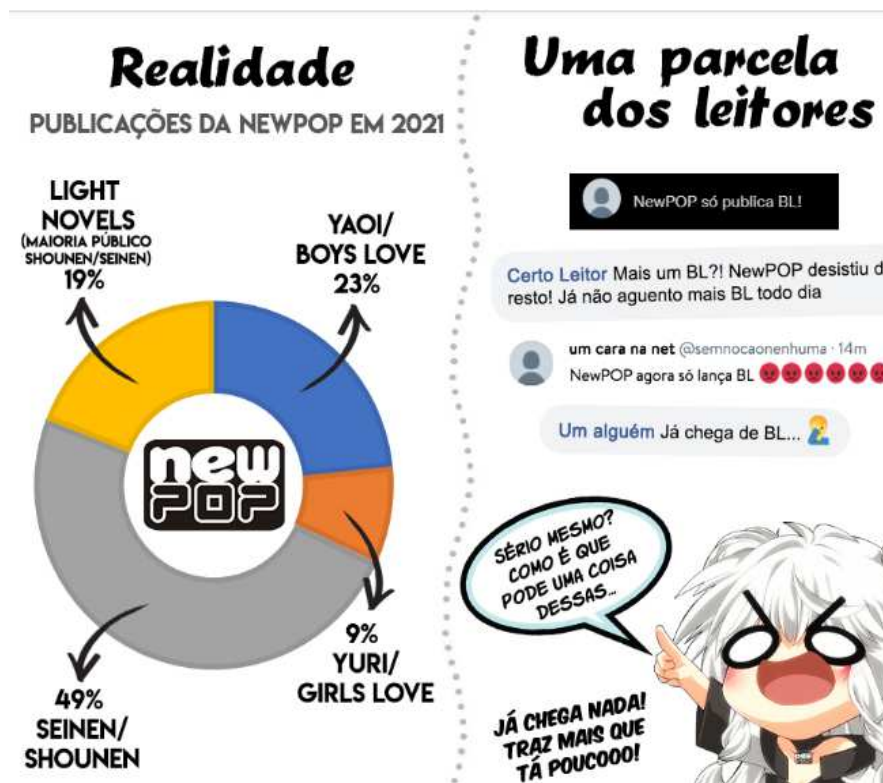


Gráfico da editora publicado em sua página oficial na rede social Facebook, 2021.

Em relação a sua trilogia inicial de romances chamados “neovitorianos”, Waters possui um objetivo explícito em relação ao desenrolar dos fatos: primeiro, ela tenta reproduzir com precisão um gênero literário característico do século XIX, o chamado “romance de sensação”. Nesse tipo de narrativa, que geralmente era longa, o leitor poderia se deleitar com histórias repletas de reviravoltas e escândalos. Em sua edição para *A mulher de Branco*” do escritor inglês Wilkie Collins, que a própria Waters afirma ser um dos seus exemplos favoritos de narrativa com suspense e referências intertextuais para o livro *Na Ponta dos Dedos*, a editora Martin Claret⁴⁰ comenta em seu site oficial sobre a edição nacional:

“Inspirado por diversos crimes que haviam chamado a atenção pública, em uma época de jornais sensacionalistas e de leitores que clamavam por escândalos, Wilkie Collins começou a escrever “A mulher de branco” em 15 de agosto de 1859. O leitor é transportado para a Inglaterra vitoriana ao presenciar o encontro misterioso de Walter Hartright com a Mulher de

⁴⁰ < <https://www.martinclaret.com.br/livro/a-mulher-de-branco/> > Acesso em: 28 de novembro de 2022.

branco, que cruza seu caminho em uma rua de Londres. A obra apresenta o que ficou conhecido como “romance de sensação”, com um estilo que prende o leitor da primeira à última página. Repleto de mistérios, segredos, episódios de loucura e mansões cravadas no interior da Inglaterra, “A mulher de branco” segue sendo um dos títulos exponenciais do romance vitoriano inglês.” (2021)

Questionada pela colunista Laura Fernández sobre os autores que sempre admirou, Sarah Waters responde:

A Dickens, que era un gran narrador, un narrador brillante, y al que también le gustaba muchísimo exponer los secretos. Dejar al descubierto cosas que ponían en duda la respetabilidad de sus personajes. Y también escribía sobre el deseo. De deseo y secreto también escribió Patricia Highsmith, de quien supongo que me atrajo la manera en que se mete en la mente de sus personajes y cómo, pese a que todos ellos hacen cosas extremas, nos resultan tan cercanos. Son asesinos por error, puedes identificarte con ellos, porque hablan de ti, de nuestro lado oscuro. Y también me gusta muchísimo Daphne Du Maurier, la autora de 'Rebecca'. Por lo mismo. (WATERS, 2017)

As referências de Charles Dickens, autor que escreveu sobre a ascensão da indústria e conseqüentemente da situação da classe trabalhadora em suas obras, é evidente no clima que Waters captura, a pobreza e a precariedade, os costumes burgueses, os órfãos e os criminosos de rua. Tudo está ali, em sua tentativa de transmitir ao leitor os cenários com maior detalhamento verossímil possível.

Ambientado na Londres vitoriana da segunda metade do século XIX *Na Ponta dos Dedos* acompanha a história de Susan Trinder (também chamada de Sue), uma órfã criada pela senhorita Sucksby, em um lugar onde, como a própria personagem descreve eram todos “mais ou menos ladrões”, apesar das condições precárias onde Sue cresceu, nas ruas escuras, empobrecidas e marginalizadas da *Lant Street*⁴¹, a protagonista sempre recebeu muito afeto da sua “mãe” adotiva e vive tranquila até o dia em que recebe a visita de *Gentleman* um elegante e sedutor vigarista que apresenta uma proposta irresistível: Ir até a zona rural onde uma órfã vive isolada com seu tio, acompanhados apenas dos criados do casarão. O Plano era simples: convencer a pobre menina a se casar com *Gentleman*, se apropriar da fortuna que ele herdaria com o casamento e em seguida coloca-la em um hospício, Sue vê nessa empreitada a fórmula perfeita de gerar a “riqueza da sua família”

⁴¹ Essa localidade é utilizada por Charles Dickens para compor os cenários em que insere os personagens da sua obra *Little Dorit* (1857) e é onde a narrativa de Sarah se desenvolve.

e de certa forma agradecer os cuidados que tiveram com ela durante toda sua vida. O plano; é claro, começa a desandar no momento em que ela se depara com o objetivo das suas vigarices; Maud Lilly. Movida por uma atração e sentimento crescente, as duas começam a gradativamente se envolver em uma trama de paixão e traição, repleta de reviravoltas; descobertas e personagens que com toda a certeza não são o que aparentam ser. A narrativa é contada em primeira pessoa e alterna entre a visão de Sue e Maud.

No Brasil, o livro ganhou o título adaptado para “Na Ponta dos Dedos” com duas edições, a primeira do ano de 2005 pela Record já conhecida por acrescentar ao mercado nacional outras obras da autora e a segunda edição que veio em 2016 após o sucesso do filme *The Handmaiden*, pela editora Rocco, com tradução de Ana Luísa Dantas Borges.

Antes de nos aproximarmos de forma mais sucinta do livro por meio de um diálogo entre o seu conteúdo e produções de historiadores que escreveram sobre a época vitoriana e levantar reflexões sobre manifestações e influências de outros autores em sua narrativa faremos uma breve exposição sobre os conceitos de **metaficção historiográfica** e **romance de sensação**, termos que nos parecem preciosos para a compreensão do leitor em relação ao que já foi exposto e em como esses conceitos se manifestam na criação de Waters.

1 — Metaficção historiográfica: um caminho para problematizar a história

Para entendermos o que podemos classificar como metaficção historiográfica devemos voltar nossos olhos para a pesquisa de Linda Hutcheon (1988), que há muitos anos se dedica aos estudos da crítica e da teoria literária analisando as particularidades dos romances pós-modernos. Ela destacou algumas características que são próprias desse tipo de narrativa e que poderiam nos ajudar a melhor identificá-las no livro de Waters que estamos analisando. Tentaremos aqui resumir de forma objetiva algumas dessas particularidades.

Em primeiro lugar, nesse tipo de narrativa, segundo a autora, temos como protagonistas os “excêntricos, os marginalizados, as figuras periféricas”. (HUTCHEON, 1991, p. 151). Em seguida, somos convidados a revisitar o passado histórico, a questioná-lo, a observar e repensar as verdades produzidas pela história oficial, que, vale-nos

lembrar, tem sido questionada desde o surgimento da História Cultural, que tem agregado à historiografia trabalhos que vão desde a história dos silenciados à dos sentimentos.

Apesar do pioneirismo de Hutcheon nesta área, vimos no capítulo anterior que outros teóricos utilizaram de outra terminologia para se referirem aos estudos sobre problemáticas semelhantes como o exemplo do espanhol Fernando Aínsa e daquilo que ele chama de novo romance histórico. No caso de seus estudos, existe o recorte e o foco nas narrativas que são produzidas aqui, na América Latina, mas, de forma geral, esses termos refletem a mesma questão: “A problematização da história proposta pela ficção paródica irônica e autoconsciente.” (SALES, 2017, p. 27)

O romance histórico em seu sentido clássico, como pontuamos antes na definição de Lukács, estava ligado diretamente à ascensão da burguesia, uma vez que se dedicava a narrar os acontecimentos dos “grandes nomes históricos”:

O conceito de metaficção historiográfica, conforme discute Linda Hutcheon (1991), tem por característica apropriar-se de personagens e/ou acontecimentos históricos sob a perspectiva da problematização dos fatos concebidos como “verdadeiros”. Isto é, o que diferencia a metaficção historiográfica de um romance histórico é a auto-reflexão causada pelo questionamento das “verdades” consideradas históricas e, portanto, inquestionáveis. (JACOMEL, 2008, p. 1)

A metaficção historiográfica, segundo Andrea Quilian Vargas (2013 p. 108-109), “(...) adota um posicionamento inverso que privilegia a pluralidade e o reconhecimento da diferença valendo-se do ‘tipo’ somente para atacar com ironia. A literatura nessa linha, tem o compromisso de questionar o autoritarismo da cultura dominante e as relações de poder.”. A autora, em sua reflexão acerca do gênero, pontua:

A nova forma de escrita (metaficção historiográfica), se é que se pode chamar assim, é, simultaneamente, fictícia, histórica e discursiva. Fictícia porque não tem compromisso com a verdade, mas com as “verdades” históricas porque busca na linha do tempo da humanidade fatos para subverter e questionar; discursiva porque só pode criar forma através da linguagem, refletindo sempre sobre ela; é metafictional porque aborda a realidade de discursos passados. Com ela, passamos a ter contato com as histórias dos perdedores e dos vencedores, dos centrados e dos marginalizados, formando um caleidoscópio de múltiplas interpretações e diferentes pontos de vista. (ibid, 2013, p. 10)

Mas vale lembrar que esse tipo de narrativa não tem a intenção de fixar verdades, pelo contrário, ela intenciona problematizar na ficção e na história as verdades absolutas, em estabelecer possibilidades “reescrever ou representar o passado na ficção e na história é- em ambos os casos- revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico” (Hutcheon, 1991)

Elen de Souza Gonzaga (2010) coloca que o diálogo promovido pela metaficção historiográfica da atualidade vai além das obras históricas; existem aqueles que tanto podem parodiar uma obra histórica já existente, reimaginando-a, como aqueles que parodiam o próprio gênero em si.

Neste caso, nas obras de Sarah Waters e, especificamente falando do livro *Na Ponta dos Dedos*, temos; de um lado a presença dos protagonistas excêntricos, silenciados e invisíveis na historiografia oficial: as mulheres lésbicas representadas por Maud e Sue, e os miseráveis e batedores de carteira de Londres nas figuras dos personagens que compõem o ambiente em que Sue cresceu. Ao criar um caso de amor entre mulheres em condições econômicas muito diferentes Waters nos apresenta um livro narrado por personagens com perspectivas e formas de interpretar e ler o mundo muito divergentes, por exemplo; Susan é analfabeta, sequer consegue escrever o próprio nome, isso é visto como algo positivo por Maud já que, ao não saber ler Sue não poderia descobrir o conteúdo das cartas que recebe de Gentleman assim ela opta por restringir a outra esse conhecimento mesmo que ela tenha demonstrando interesse em aprender:

– Você está brincando – disse ela. – Está dizendo que não sabe ler? Nada mesmo? Nem uma única palavra, uma letra? – Seu sorriso tornou-se carrancudo. Do seu lado, havia uma pequena mesa com um livro em cima. Ainda meio sorrindo, meio carrancuda, ergueu o livro e o passou para mim. – Vamos – disse delicadamente. – Acho que está sendo modesta. Leia uma parte qualquer, não faz mal se gaguejar. Segurei o livro, sem falar nada, mas começando a suar. Abri-o e olhei para a página. Estava cheia de letras pretas próximas. Tentei outra. Era pior. Senti o olhar de Maud como uma chama em meu rosto em brasa. Senti o silêncio. Meu rosto ficou cada vez mais quente. Arrisque, pensei. – Pai-Nosso – tentei – que estais no céu... Mas, então, me esqueci do resto. Fechei o livro, mordi o lábio, olhei para o chão. Pensei, ressentida: “Bem, este é o fim de toda a nossa trama. Ela não vai querer uma criada que não pode ler um livro, ou escrever cartas falsas com a letra arredondada!” Ergui os olhos para ela e disse: – Posso aprender, senhora. Estou disposta a aprender. Tenho certeza de que serei capaz de aprender em um piscar de... Mas ela estava sacudindo a cabeça, e a sua expressão era impressionante. – Aprender? – disse ela, aproximando-se e pegando o livro de volta. – Oh, não! Não, não, não vou permitir. Não

vai ler! Ah, Susan, se vivesse nesta casa, como a sobrinha de meu tio, saberia o que quero dizer. Saberla de fato! (WATERS, 2019, p. 79)

Além de apresentar diferentes pontos de vistas, ao inserir o romance homossexual das personagens Waters questiona a historiografia não somente no que diz respeito a existência de mulheres lésbicas no século XIX mas também a própria noção de como as mulheres vivenciavam o sexo; em nenhum momento da narrativa questões sobre sexualidade, identificação ou opressões de caráter preconceituoso são levantados na narrativa, as duas se apaixonam e envolvem-se dentro de um universo que é compartilhado na intimidade vivida somente pelas duas e ninguém mais. Isso nos remete a alguns reflexões pontuadas por Peter Gay (1988) em “A educação dos sentidos”, ao trazer exemplos de mulheres burguesas do século XIX que escreviam suas experiências sexuais na privacidade de seus diários; como a ousada Mabel Loomis Todd que não poupou palavras ao descrever suas experiências eróticas ele questiona a ideia construída socialmente de mulheres “sexualmente anestesiadas” devotas ao lar e ao marido ao passo em que explicita os mecanismos que essas mesmas mulheres utilizaram para vivenciar o sexo. Nessa linha de pensamento seriam Maud e Susan as criações de Waters para questionar a imagem pré-estabelecida de vitorianos puritanos e que não vivenciavam o sexo de forma branda. “A escritora mostra que os vitorianos eram tão divertidos e sexualmente ousados quanto poderiam ser hoje em dia.” (SIMÕES, 2006)

Ela fica em cima de mim. Sinto a batida acelerada de um coração, e suponho que seja o meu. Mas é o dela. Sua respiração se acelera. Ela começou, bem levemente, a tremer. Percebo sua excitação, a sua perplexidade. – Sente? – diz ela. Sua voz soa estranha no escuro absoluto. – Sente? Sinto. Sinto como uma queda, um escorregão, um escorrer, como areia em um tubo de vidro. Então me movo, e não estou seca, como areia. Estou molhada. Estou escorrendo como água, como tinta. (WATERS, 2019, p. 304)

Desta forma, notamos que Waters revisita o passado utilizando protagonistas mulheres e homossexuais na medida em que questiona a invisibilidade das suas vivências na historiografia oficial e em sua própria existência na história. Além da tentativa da autora em parodiar, ou recriar, um subgênero literário específico daquela época, neste caso, o romance de sensação, do qual falaremos adiante. Portanto, sendo metaficção historiográfica na medida em que:

Ao apropriar-se de documentos do passado e inseri-los no universo ficcional, a metaficção historiográfica desafia não só o pensamento historiográfico tradicional, bem como o próprio conceito de verdade. O desafio proposto é mostrar que os fatos históricos e o presente podem ser vistos sob múltiplas perspectivas, produzindo assim, múltiplas verdades. A metaficção historiográfica reforça a preocupação das escritoras contemporâneas de repensar a história de forma crítica, refletindo, a partir de obras literárias, quais valores, conceitos e/ou preconceitos do passado ainda sobrevivem na contemporaneidade e por quais razões. (GONZAGA, 2010, p. 54)

Ainda seguindo o pensamento da autora, devemos pontuar que “a metaficção historiográfica não deve ser vista como uma “pseudo-história”, pois seu objetivo não é recriar o passado tal como foi, nem tão pouco substituir os fatos comprovados historicamente, e sim possibilitar uma problematização do que está sendo discutido nos romances. (GONZAGA, 2010, p. 55)

Neste ponto, voltamos àquele debate anterior sobre as semelhanças entre a história e a ficção, pois para que ambas existam alguém tem que, por meio dos discursos significá-las. Para François Furet (1991, p. 82), “o acontecimento tomado em si próprio, é ininteligível. É como uma pedra que apanho na praia: privada de significação. Para que a adquira, tenho de integrá-la numa rede de acontecimentos, em relação aos quais vai tomando sentido: é a função da narrativa.”

Portanto, a produção da narrativa da metaficção historiográfica é discurso tomado de significados à medida que o autor lhes atribui, organizando e selecionando a forma e os acontecimentos do texto, e, neste sentido, cabe a nós, que nos aventuramos nesta análise, tentar compreender as suas significâncias.

2 — Haja coração! romance de sensação no século XIX

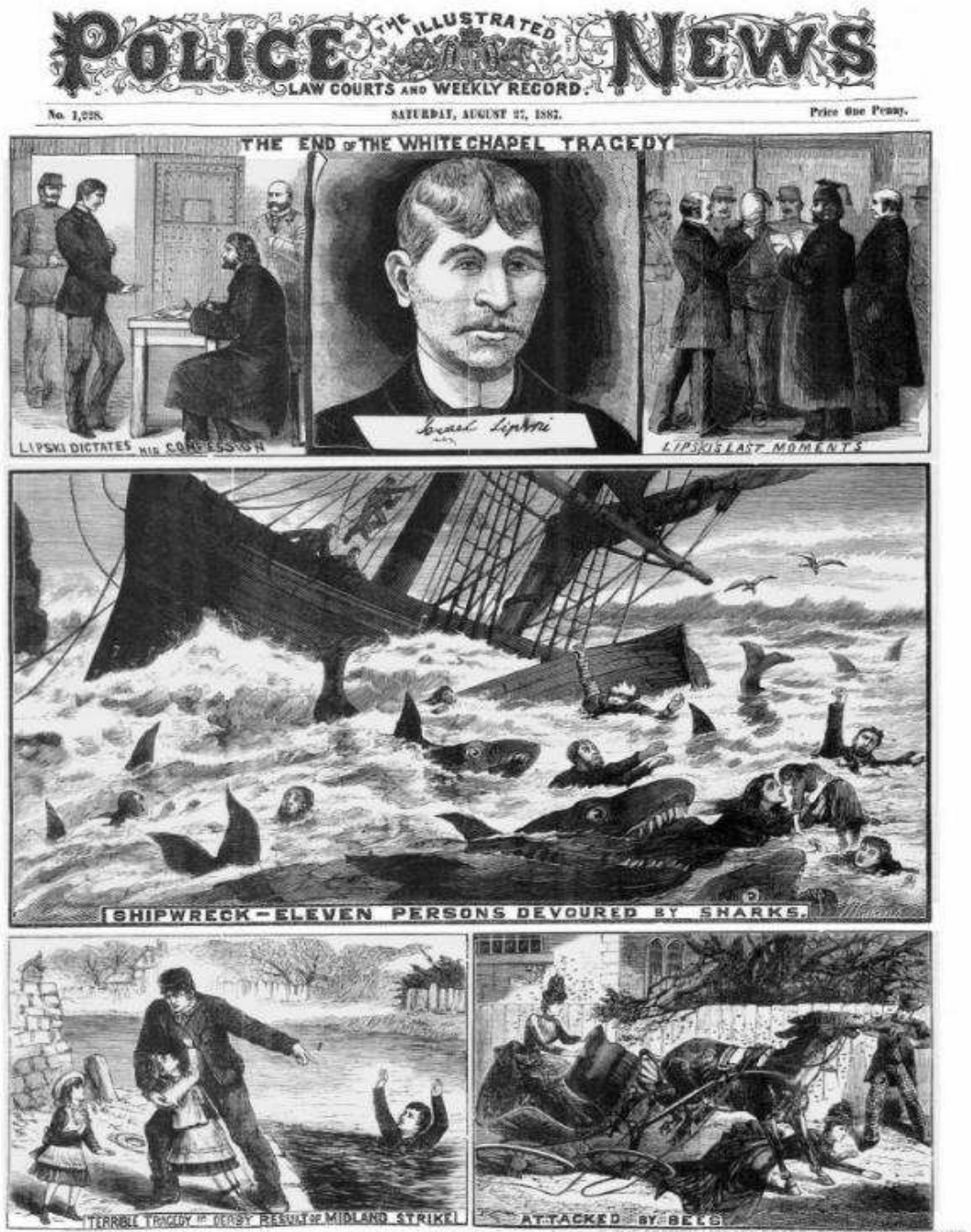
Podemos dizer que o “sensacionalismo” fazia, de certa forma, parte da cotidianidade dos cidadãos vitorianos. A péssima condição de vida em que vivia a maioria da população pobre das cidades, a violência e o clima de miséria que assolavam os trabalhadores também refletiram na literatura e no que era escrito e produzido na época, que era reflexo da própria sociedade.

Antes do romance de sensação se popularizar a partir de 1860, jornais como o *The Illustrated Police News* já faziam o papel de disseminar conteúdos repletos de ilustrações chocantes sobre crimes e bizarrices de temas variados, que pareciam agradar ao público. Chegando a ser considerado o pior jornal da Inglaterra, ele recheou suas páginas com sensacionalismo, tragédia e criminalidade, as imagens ajudavam a despertar a curiosidade do leitor (SANTOS, 2022, p. 2)

Na segunda metade do século XIX, a palavra “sensação” costumava anunciar eventos surpreendentes, fatos inesperados e sentimentos bastante vívidos. Nos jornais da época, notícias de crimes misteriosos, fenômenos imprevisíveis e acidentes de última hora vinham acompanhados por essa expressão que logo chamava a atenção, em especial a daqueles que ansiavam por fatos que pudessem quebrar a tediosa rotina da vida diária. Na arena literária, uma narrativa de sensação prometia causar no leitor emoções de grande intensidade (EL FAR, 2011, p. 14)

O jornal trazia com ricos detalhes acompanhados de ilustrações extravagantes notícias de ataques, assassinatos e tragédias de todo Reino Unido, como pode-se observar em algumas de suas páginas:

Páginas do *The Illustrated Police News* a primeira datada de 27 de Agosto de 1887 e a segunda de 19 de Julho de 1890



POLICE NEWS

THE ILLUSTRATED
LAW COURTS AND WEEKLY RECORD.

No. 1,379.

(REGISTERED FOR CIRCULATION IN THE UNITED KINGDOM AND ABROAD.)

SATURDAY, JULY 19, 1890.

(WITH SUPPLEMENT GRATIS.)

Price One Penny.

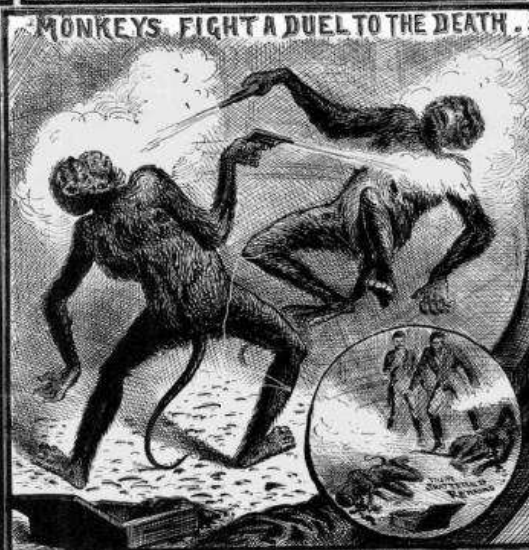
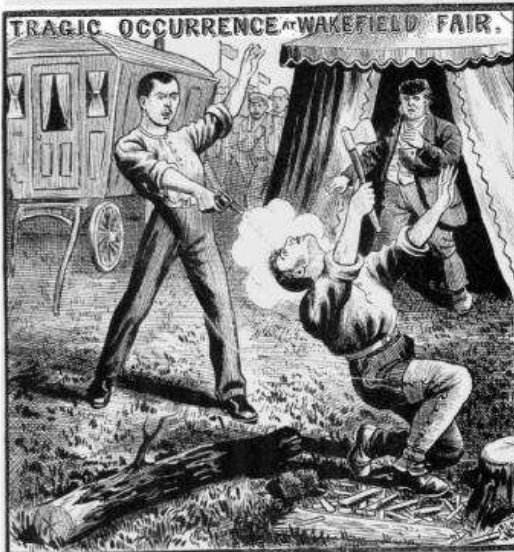


Image © THE BRITISH LIBRARY BOARD. ALL RIGHTS RESERVED.

Fonte: < <https://blog.britishnewspaperarchive.co.uk/2016/04/19/the-illustrated-police-news-the-worst-newspaper-in-england/> > Acesso em 01 de dezembro de 2022

O romance de sensação surge na Inglaterra a partir da década de 1860; neste tipo de enredo os personagens eram colocados em narrativas marcadas por fortes sensações como o medo e a angústia. Era comum que essas narrativas fossem baseadas em manchetes de jornais, sobretudo aquelas em que o conteúdo houvesse causado certo

impacto na sociedade (SANTOS, 2022, p. 5), como eram os casos dos apresentados nas páginas acima, desde sequestros, assassinatos, tragédias no circo e naufrágios.

Essas narrativas possuíam uma variedade narrativa de escândalos que transitavam entre “meninas que perdiam a virgindade antes do casamento até jovens raptadas por homens cruéis, filhos abandonados pelos pais, viagens de última hora reencontros inusitados e até mesmo aparições de fantasmas que vinham cobrar dos vivos promessas quebradas ou mesmo esquecidas” (EL FAR, 2011, p. 14)

Os objetivos desse tipo de narrativa eram claros: prender o leitor até a última página com muito sensacionalismo e reviravoltas mirabolantes! Ela visava “eletrizar os nervos do leitor”, “angustiar a mente e fazer a carne arrepiar”, mexendo tanto com o corpo quanto com a mente dos leitores. Não é difícil imaginar o porquê do romance de sensação ter caído no gosto do povo, uma vez que ele estava em sintonia com a cultura e o espírito daquilo que era popular na época, esse subgênero foi fundado por três romances: *The Woman in White*, de Wilkie Collins, *East Lynne*, de Ellen Wood e *Lady Audley's Secret*, de Mary Elizabeth Braddon . (BRITISH LIBRARY, 2014)

Romance de Sensação, *Punch's Almanack* 1864. Na legenda: Clara. “Sim, querida. Terminei o último, e é perfeitamente saboroso. Um homem se casa com a avó – quatorze pessoas são envenenadas por uma jovem e bela mulher – dezenas de falsificações – roubos, enforcamentos; de fato, cheio de horrores deliciosos!”⁴²



Fonte: <<https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/sensation-novels>> Acesso em: 05 de dezembro de 2022

Em *Na Ponta dos Dedos*, Waters tenta reproduzir o formato dos romances de sensação escritos no século XIX a partir de uma estrutura textual que vai construindo sensações diversas no leitor; de forte impacto a partir de revelações inesperadas. Em um primeiro momento, ao ler o livro imaginamos que os personagens já tem suas construções de características bem definidas: De um lado temos Susan e Gentleman, batedores de carteira e vigaristas se unindo para conquistar a fortuna de Maud e interná-la em um hospício, ela por sua vez sendo uma ingénua e reclusa aristocrata. Entretanto; na medida em que as páginas avançam e a história se desenrola, somos surpreendidos com a informação de que na verdade Maud não era tão ingénua assim, além de não ter a personalidade doce e tímida que imaginávamos ela não só sabia de todo o plano como desde o início era ela quem na verdade estava tramando junto de Gentleman para ter

⁴² Esta tradução não foi feita por nós, foi tomada emprestada da dissertação de Fernando Moreira Bufalari, intitulada “O romance de sensação: um estudo sobre *The Woman in White*” publicada em 2018, disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-25092018-152500/pt-br.php>> Acesso em: 05 de dezembro de 2022

acesso a própria fortuna e utilizar Susan para despistar o tio, fazendo com que ela fosse internada assumindo seu nome e sua identidade.

Ao ver Susan sendo levada em seu lugar e, assumindo o papel como criada enquanto ela assume o papel de madame, Maud dissimula sua comoção no momento da internação:

Eu puxava, ele me segurava, mas então, olhei atrás dele a carruagem balançando. Gentleman tinha voltado para dentro, a sua mão cobrindo o rosto. Além dele, com a luz que entrava pela persiana riscando seu rosto, estava Maud. Seu rosto estava fino, seu cabelo, sem lustre. Seu vestido estava gasto, como o vestido de uma criada. Seus olhos arrebatados, com lágrimas. Mas, para além das lágrimas, seu olhar era duro. Duro como mármore, duro como bronze. Duro como uma pérola, e o arenito dentro. O dr. Christie me viu olhando. – O que está olhando? – disse ele. – Acho que conhece sua criada, não? Não consegui falar. Ela pôde, entretanto. E disse, com uma voz trêmula, que não era a sua: – Minha pobre patroa. Oh! É de cortar o coração! Parecia um anjinho. Um anjo, uma pinoia. A puta sabia de tudo. Sabia de tudo desde o começo. (WATERS, 2019, pg. 190)

Ao aceitar o acordo de *Gentleman*; Susan e nós (leitores) jamais imaginaria que, na verdade, era ela quem estava sendo enganada. E quando achamos que o livro já revelou o suficiente somos conduzidos a mais uma revelação: Tanto Maud quanto Susan apesar de acharem que estavam enganando uma a outra na verdade estavam sendo enganadas por uma terceira pessoa; a Senhorita Sucksby. A ladra que criou a Susan como sua própria filha era a mente por trás de todo o plano, desde o princípio. Acontece que, tentando a todo custo proteger a filha de uma vida cruel ao lado do pai e do próprio irmão a Senhora Lilly bateu na porta da Senhorita Sucksby implorando por ajuda, em um momento de desespero ao ser descoberta a mulher pede para que a ladra fique com a filha dela, neste momento elas trocam os bebês e a Senhora Sucksby oferece para ela a sua própria filha, antes de partir ela assina um documento onde atesta que sua fortuna deve ser dividida entre as duas jovens ao completarem dezoito anos.

Quero que o seu nome seja simples.” “Então lhe dê um nome simples”, digo, ainda com a intenção de animá-la, por assim dizer. “Darei”, disse ela. “Darei. Houve uma criada que foi bondosa comigo, mais bondosa do que meu pai ou meu irmão jamais foram. Quero que tenha seu nome. Eu lhe darei seu nome. Eu a chamarei de...” – Maud – interrompo, deprimida. Baixei a cabeça de novo. Mas, quando a sra. Sucksby se cala, eu a levanto. Sua expressão é estranha. Seu silêncio é estranho. Ela nega com um movimento lento da cabeça. Respira fundo, hesita por mais um segundo, e então, fala: – Susan. (WATERS, 2019, pg. 359)

Como uma boa golpista a Senhorita Sucksby não poderia permitir e nem correr o risco de Maud, sua verdadeira filha se casar antes dela colocar as mãos na fortuna, tão pouco que a fortuna fosse dividida entre as duas partes, assim, ela planejou tudo de forma que Susan assumisse de volta seu lugar e Maud retornasse ao covil dos ladrões, trazendo a fortuna da família.

– Ali estava algo sério – dizia ela – a se pedir. O que diria, querida? Era realmente sério, sem dúvida. Acho que nunca pensei tão profundamente e tão rápido em toda a minha vida. E o que por fim respondi foi o seguinte: “Fique com o seu dinheiro. Fique com as cinquenta libras. Não as quero. O que eu quero é: seu pai é um cavalheiro, e os cavalheiros são trapaceiros. Ficarei com o seu bebê, mas quero que escreva em um papel tudo o que pretende fazer, assine e sele. E que seja um compromisso legal.” “Farei!”, disse ela, imediatamente. “Farei isso!” Viemos para cá, dei-lhe papel e tinta, e ela escreveu tudo, exatamente como eu disse, que Susan Lilly era sua filha, mas que foi deixada comigo, e que a fortuna deveria ser dividida, e assim por diante. Ela dobrou e selou o documento com um anel que estava em seu dedo, e colocou, na frente, que só deveria ser aberto quando a sua filha completasse dezoito anos. Ela queria colocar vinte e um, mas a minha mente corria mais rápido enquanto ela escrevia e eu disse que deveria ser dezoito. Não poderíamos correr o risco de que as meninas se casassem antes de saberem o que era o quê. – Ela sorri. – Ela gostou disso. E me agradeceu. “E, assim que selou o documento, o sr. Ibbs deu um grito: havia uma carruagem estacionada diante da porta de sua loja, com dois cavalheiros, um velho e outro mais jovem, saltando. E, com eles, um capanga com um bastão. A garota correu gritando para o seu quarto e eu fiquei arrancando os cabelos. Então, fui até os berços e peguei um dos bebês, uma menina, do mesmo tamanho da outra, que parecia que se tornaria loura, como a outra, e levei-a para cima. Eu disse: ‘Pegue! Depressa, e seja boa para ela! Seu nome é Maud, que é um nome de lady, afinal. Lembre-se do que prometeu.’ ‘E a senhora também!’, gritou a coitadinha, e beijou sua filha antes de me dá-la. Eu a levei para baixo e a deitei no berço vazio...” (WATERS, 2019, pg. 361)

Portanto, tanto Maud quanto Susan estavam sendo enganadas desde o começo vivendo vidas e assumindo papéis que não eram originalmente seus uma vez que foram trocadas ainda bebês, é nessa construção de narrativa onde nem tudo é o que parece que Waters cria o seu próprio romance de sensação nos causando emoções de surpresa e indignação; mentiras, intrigas, assassinato, reviravoltas e trocas de bebês tudo é colocado de forma a se aproximar desse subgênero literário que não é próprio do tempo histórico em que vive a autora.

Agora, observaremos e analisaremos de forma mais consistente o processo de construção do livro feito pela autora a partir de dados históricos e também os temas nele desenvolvidos.

CAPÍTULO III

NA PONTA DOS DEDOS: A LITERATURA APROPRIANDO-SE DA HISTÓRIA

“Dizem que damas não escrevem esse tipo de coisa.
Mas não sou uma dama...”

— Sarah Waters

Para enriquecer sua performance descritiva da Londres vitoriana era de se esperar que Sarah Waters mergulhasse na pesquisa sobre a época com o propósito de desenvolver os cenários e também, de certa forma, se aproximar um pouco da mentalidade do século XIX. Discorreremos um pouco sobre o desenvolvimento criativo do livro para em seguida observarmos e compararmos com descrições da própria época como os elementos históricos se evidenciam no texto, com o objetivo de que possamos diluir fronteiras e situar que, ainda que se trate de uma obra contemporânea não podemos desconsiderar o processo de escrita que a autora utiliza, uma vez que ela bebe de fontes e fatos reais para dar corpo a narrativa, sendo, portanto, uma literatura com consciência histórica.

Waters fez uma vasta pesquisa enquanto concebia *Na Ponta dos Dedos*, fez visitas a casas de campos e museus, andou por ruas londrinas antigas e adentrou o universo das gírias e da pornografia vitoriana: "O maior desafio foi organizar a narrativa para que cada informação fosse dada no momento certo. É um desafio ao mesmo tempo técnico e divertido." (WATERS, 2006)

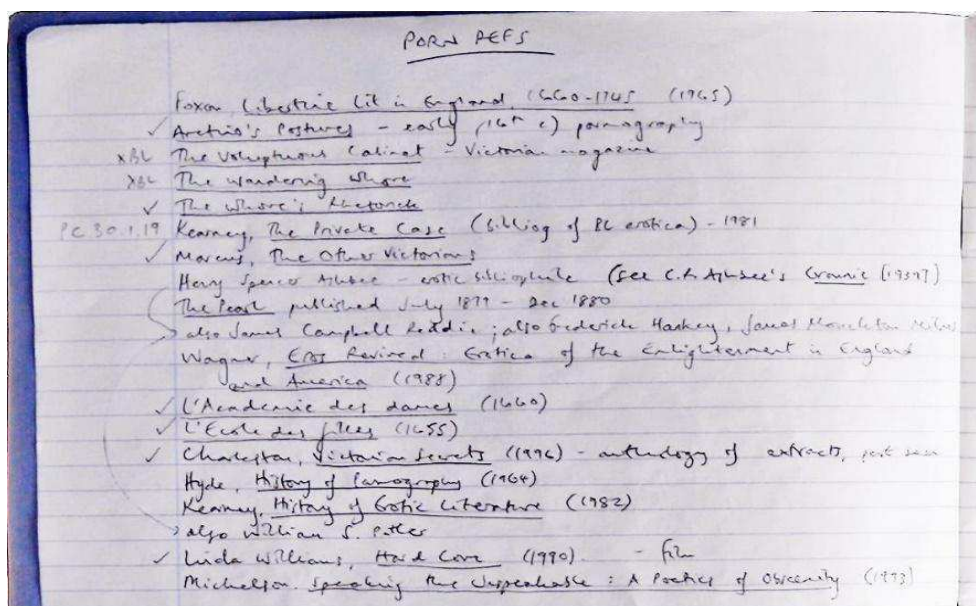
A autora utilizou o jornalismo vitoriano como uma das suas fontes de pesquisa, principalmente aquele escrito por Henry Mayhew; alguns de seus artigos em parceria com outros jornalistas incluíam relatos sobre a vida das prostitutas, dos mendigos e ladrões londrinos. Já para a obtenção de conhecimento sobre as gírias vitorianas fez o uso do dicionário de gírias históricas do autor Eric Partridge⁴³. Buscando encontrar pornografia vitoriana focada nas relações sexuais entre duas mulheres Waters mergulhou no acervo da grande coleção disponível na Biblioteca Britânica, já as reviravoltas e *plot-twists*⁴⁴ do livro foram totalmente inspirados no romance de sensação de Wilkie Collins, *A Mulher*

⁴³ Partridge foi um dicionarista neozelandês-britânico que se dedicou ao estudo das gírias da língua inglesa.

⁴⁴ Palavra utilizada para designar uma revelação inesperada que acaba gerando uma mudança no curso da história

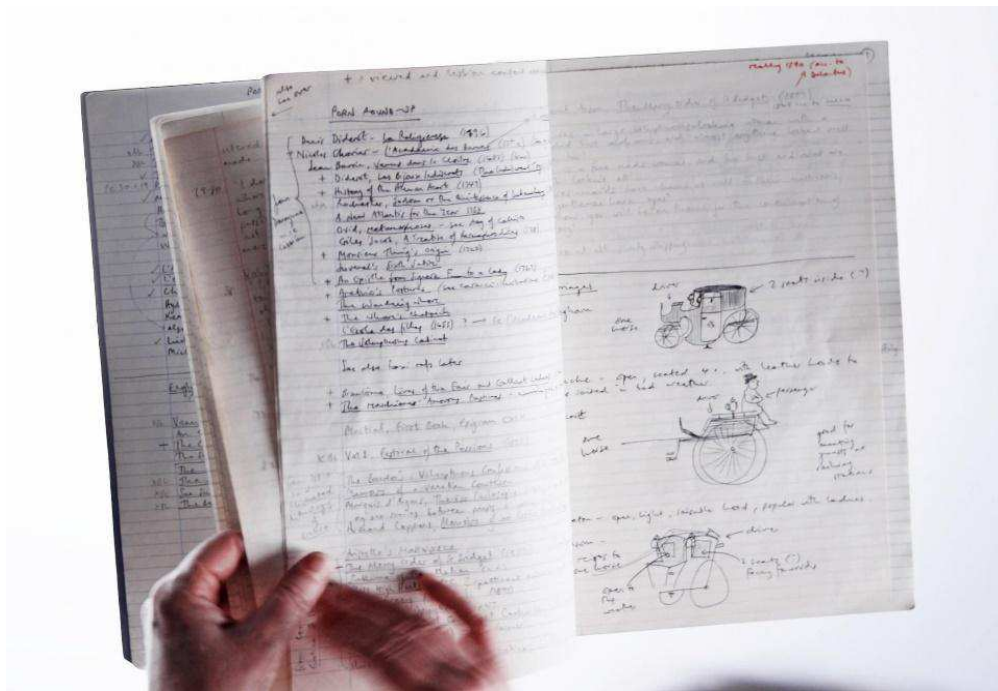
de Branco, a autora comenta em entrevista audiovisual para o canal do *The Book Prize* que se interessou particularmente pelos romances de Collins porque eles apresentaram mulheres transgressoras e bígamas que certa forma escancaravam aos leitores os escândalos e segredos que os respeitáveis vitorianos escondiam dentro das suas casas. (*THE BOOKER PRIZE*, 2021)⁴⁵

Lista de referências de pornografia vitoriana que a autora utilizou em suas notas como parte da pesquisa para o livro



© Sarah Waters

⁴⁵ Neste vídeo gravado para o canal do The Booker Prize Waters comenta sobre as suas anotações e os caminhos da sua escrita para *Figermisth*



Desenhos de carruagens nas notas da autora. © Sarah Waters, 2021. Fonte: <https://thebookerprizes.com/the-booker-library/features/fingersmith-at-20-inside-the-archive-with-sarah-waters> Acesso em 05 de dezembro de 2022.

Em relação a procura sobre vestígios das relações lésbicas durante o período vitoriano ela comenta que, olhar para o passado e se deparar com pequenas dicas, vestígios e fragmentos deve ser frustrante para um historiador, ao passo em que a sensação não é a mesma para um romancista que tem a liberdade de preencher as lacunas a partir da imaginação. (*THE BOOKER PRIZE*, 2021)

O personagem Christopher Lilly, o tio perverso de Maud que a mantém em cárcere privado para ser sua “bibliotecária” particular, foi baseado em Henry Spencer Ashbee um notável colecionador de livros, escritor e bibliógrafo que ficou conhecido pela sua coleção erótica extensa e ilegal, tendo publicado sobre o pseudônimo de Pisanus Fraxi a bibliografia em três volumes que reúne essa literatura. Nos agradecimentos do seu livro Waters garante que todos os textos citados por Maud ao longo da narrativa são reais e incluem títulos como: *The Festival of the Passions*, *Memoirs of a Woman of Pleasure*, *The Curtain Drawn Up*, etc... (WATERS, 2002)

Lilly ao passo que aparenta ser um cavalheiro erudito para os empregados de sua casa, na verdade se deleita da pornografia junto aos aristocratas, fazendo dela o trabalho secreto da sua vida e também seu prazer pessoal. Maud, que foi resgatada para o casarão forçadamente na infância após a morte de sua mãe, é treinada para auxiliar Christopher

no grande projeto de bibliografia pornográfica que ele está desenvolvendo e também para fazer a leitura desses livros promíscuos para os senhores que visitam o local e que partilham dos mesmos gostos de seu tio. Percebamos que Waters utiliza das características e peculiaridades da vida de Ashbee para compor a criação do personagem Christopher; desde a coleção dos livros até a própria bibliografia.

Páginas do antigo jornal espanhol TRIUNFO⁴⁶, com data não identificada, na notícia “A vida secreta de Henry Spencer Ashbee”



Ashbee, a los veintidós años.

LA VIDA SECRETA DE HENRY SPENCER ASHBEE

IAN GIBSON

que pertenecía a la nación más potente del mundo.

Ashbee y su grupo

Todo esto puede parecer bastante normal, y lo es. Pero debajo del sayal hay algo más, y Ashbee, pese a su aspecto de perfecto gentleman y pater familias victoriano, tenía también su vida secreta. El hecho es que, si le apasionaban los libros, en general, se sentía particularmente atraído por los libros eróticos y clandestinos, y entre ellos de preferencia los redactados en inglés, francés, alemán, español e italiano, las cinco lenguas que había llegado a conocer a fondo. Los grandes beneficios de sus negocios le permitían a Ashbee comprar cualquier libro que se le antojara, costara lo que costara, y con el tiempo reunió la más extraordinaria biblioteca de libros eróticos en Europa y, acaso, en el mundo entero.

Ashbee, claro, no monopolizaba tales preferencias libéscas, pues había a la época en Londres, París y Bruselas todo un grupo de coleccionistas, editores y libreros dedicados al mismo tema, y que se conocían perfectamente entre sí. Entre ellos se podría señalar a Richard Monckton Milnes (lord Houghton), cuya biblioteca de libros eróticos era tan notoria que sus amigos la pusieron a su casa solariega de Yorkshire el apodo de Aphrodisiapolis; sir Richard Burton, el famoso explorador, lingüista, escritor y, entre otras muchas cosas, traductor de *Las mil y una noches* en su versión íntegra; Octavio Dalapierre, embajador belga en Londres; Jules Gay, otro belga, autor de la primera bibliografía de libros eróticos que en el mundo ha sido. *Bibliographie des ouvrages relatifs à l'Amour* (1881); Henri Klumbeckers, también de Bruselas, editor de libros eróticos y de quien dijo Rubén Darfo que era “propagador de todos los cantáridos e hipomaneas de la literatura”; Frederick Hankey, ex militar inglés residente en París y enteramente entregado a la búsqueda de libros eróticos, que marchaba clandestinamente a Inglaterra en la valija diplomática de la Embajada británica en París; el poeta Algernon Charles Swinburne, íntimo amigo de Monckton Milnes y, como el, admirador del marqués de Sade, y muchos más.

Los componentes ingleses de este grupo se sentían todos en

Ian Gibson inicia esta semana su colaboración en nuestras páginas. El lector conocerá sin duda a Ian Gibson; notable hispanista especialmente conocido por su tesis sobre el asesinato de Lorca (“La reacción nacionalista en Granada y la muerte de Federico García Lorca”). Como ha sucedido en muchos casos, este historiador británico se ha adelantado en sus investigaciones a las de los españoles. En efecto, aparte de la novedad de su tesis (situar el asesinato de Lorca en el contexto de la represión en Granada y no como un hecho aparte) acentra definitivamente algunos de los puntos más oscuros en la muerte de Federico. Como verá el lector, Ian Gibson aborda en este artículo un tema muy diferente, y en él demuestra también su conocimiento de la bibliografía española erótica.

ción sexual y cultural de su vida y obra como por su relación con el hispanismo: Henry Spencer Ashbee.

La juventud de Ashbee

Henry Spencer Ashbee nació en Londres en 1834, es decir, tres años antes del ascenso al trono de la Reina Victoria. Sus padres, oriundos del condado de Kent, al Sudeste de la metrópoli, procedían de una numerosa familia de pequeños propietarios rurales que desde hacía siglos vivían en estrecho contacto con aquellas llanuras fértiles, famosas por sus lúpulos. De la infancia de Ashbee sabemos todavía muy poco. En 1846, su padre, Robert Ashbee, fue a buscar suerte por tierras hispanoamericanas, volviendo sin la fortuna esperada, pero, eso sí, con una colección de acuarelas que le habían inspirado las selvas del Amazonas, y cuyo ascenso marchito sería recordado muchos años después por su nieto, el conocido arquitecto y discípulo de William Morris, Charles Robert Ashbee. Al volver a Inglaterra, Robert Ashbee obtuvo un puesto en una importante fábrica de pólvora, y ya por 1854 había ascendido al rango de gerente de la empresa, ubicada entonces a unos 15 kilómetros de la capital. Entre tanto, su hijo Henry había recibido una esmerada educación en un colegio londinense, donde —a diferencia de la mayoría de las escuelas de entonces— se ofrecía una enseñanza especialmente eficaz en lenguas modernas. De ella supo aprovechar Ashbee, cuyo talento lingüístico era fuera de serie y quien a los veinte años ya hablaba con soltura el francés y el alemán.

El vendedor viajante

Al terminar sus estudios, Ashbee ingresó en una prestigiosa fir-

ma de tejidos de Manchester, radicada en Londres, y durante diez años viajó como vendedor por Inglaterra y luego por Europa —Bélgica, Francia, Alemania, Portugal, España (aunque que le encantó desde el primer momento) e Italia—, teniendo así múltiples ocasiones de extender sus conocimientos lingüísticos y humanos. Sabemos que ya por esos años había empezado también a entregarse en cuerpo y alma a lo que sería la gran pasión de su vida: los libros. Inamovible lector desde su infancia, el viajante Ashbee era, a los veinticinco años, un ferviente bibliófilo.

Matrimonio y riqueza

En 1862, Henry Spencer se casó en Hamburgo con Elizabeth Lavy, hija de un rico industrial judío de la ciudad hanseática. No sabemos cómo los dos llegaron a conocerse, pero es de presumir que sería a consecuencia de alguna relación comercial entre ambas firmas. Lo cierto es que, al casarse, Ashbee con Elizabeth Lavy entró como socio en la empresa de su suegro. He aquí, pues, a nuestro bibliófilo, a los veintiocho años, dueño de un capital y de una posición social importantes. Hombre de gran energía física y dotado de una singular aptitud para los negocios, Ashbee no desperdició la oportunidad que le había brindado la suerte. Se dedicó en seguida a fomentar la expansión de Lavy y Compañía, fundando en el mismo año de su casamiento una sucursal en Londres, y seis años después, otra en París. La compañía, especializada en importación y exportación, prosperó hasta tal extremo que, a su muerte en 1900, dejó Ashbee 65.000 libras esterlinas, una suma enorme por aquella época. Era en muchos aspectos el típico hombre de negocios victoriano: emprendedor, enérgico, confiado, consciente de

40 **triunfo**

⁴⁶ Foi um jornal Espanhol que abrangue temas voltados para o entretenimento, a política, economia e cultura, iniciou suas publicações em 1946 e foi finalizado em 1982.

rebeldía contra las normas sexuales vigentes en su país y lamentaban la influencia del puritanismo, que entre otras desventajas imposibilitaba hasta tal punto la investigación de la sexualidad que los mismos médicos no se atrevían a tocar el tema. Era natural, pues, que hombres como Burton, Milnes, Ashbee y Swinburne se sintieran muy a gusto en Francia, donde la sexualidad no suscitaba tantos temores y donde la literatura erótica no era perseguida con la misma ferocidad oficial que en la Inglaterra de la Reina Victoria. Y era natural también que a Ashbee, bibliófilo y obsesivo estudiante de lo sexual, le ocurriera la idea de escribir algo sobre su incomparable biblioteca. Así iba

fica orina en inglés, y en otras lenguas románicas, y "anus" el ano, "Pisanus" viriendo así a ser una palabra que ningún victoriano hubiera podido pronunciar sin ruborizarse. Medio siglo tras esta pseudónimo editó Ashbee los tres gruesos y magníficos tomos de su bibliografía, impresos con cinco tipos distintos en tinta negra y roja. Sus títulos, dicho sea de paso, son una evidente parodia del de la lista de libros prohibidos por la Santa Sede: *Index Librorum Prohibitum* (1877), *Centuria Librorum Abacoconditum* (1878) y *Centuria Librorum Taceoconditum* (1888). La directiva de cada tomo constaba de sólo 250 ejemplares, hoy incontratables. Desde entonces, dos o tres reediciones limitadas en fascí-

chos de los libros descritos por Ashbee ya no se encuentran en ningún sitio, máxime en bibliotecas públicas, y en su testimonio no sabríamos nada de ellos. No es del caso ahora hablar en general de los tomos bibliográficos de Ashbee —han sido analizados además por Steven Marcus en su libro fundamental, *The Other Victorians* (Los otros victorianos), pero sí quisiera tener interés para el lector español saber qué nos dice si ilustra bibliófilo la literatura erótica hispánica.

Ashbee y la erótica española

A pesar de sus varias corrientes por la piel de toro, Ashbee ha podido encontrar sólo poquísimos libros eróticos españoles, falta que atribuye más a la pobreza económica del país que a su falta de imaginación. "Poco se puede esperar de aquel país infeliz", se lamenta, pese a lo cual reseña ocho títulos relativamente publicados (Deana, páginas 72-94). Dedicó trece páginas al *Retrato de la lezana andaluza* en la edición Rivadeneyra de 1871, siguiendo luego con *La corrina cortada*, o la educación de Laura (impreso en Londres, 1862; véase Barcelona) y se notorio que en los libros eróticos o pornográficos se suele dar todo clase de detalles falsos en las portadas: *La herencia de familia* (también de Barcelona, aunque según la portada, impreso en Moscú, por orden del Sr. Suavia, 1876); *Las alcabuetas de Madrid*, obra clásica en su género, por don Ceato Cebalosa y Piquelina, doctor en Cañete, natural de Jodar ("Madrid, 1872, imprenta del Príncipe"); *Las noches de amor* ("Madrid, imprenta del Príncipe, 1874"); *Las aventuras de un gallo*, cuadros de costumbres sociales por el reverendo padre Claret ("Oporto, imprenta Mitológica, 1874"; también de Barcelona); *La tipografía*, o *La casa de teatro*, comedia en un acto original y en verso ("Bayona, 1860, imprenta de Jodigolito, a cargo de don Cipriano"; impreso en Madrid); *El nuevo barbero de Lavapiés*, papotada en tres buches, original de don Teodoro Porelano, Leche del Masero Melanense, estrenada en las mejores pueras de Madrid (publicado ca. 1866, probablemente en Barcelona); y, por fin, *La desviación por su gusto con licencia de su madre*, juguete caricajal y farsucio en un acto, en verso por el doctor Collada ("impreso en la venta del Carajo, Año de tantos y tantos", Barcelona, ca. 1877).

De la lezana andaluza no hace falta hablar aquí, pues la obra es harto conocida; según el análisis dado por Ashbee de las demás obras, parece ser que no carecen de mérito literario, y sería interesante saber si de ellas existen

ejemplares en la Biblioteca Nacional o en otro sitio. Ejemplares que acaso valiera la pena rescatar.

Ashbee como hispanista

Entre los autores predilectos de Ashbee figuraban Cervantes, y sabemos que fue don Pascual de Gayangos, ilustre exiliado español residente en Londres y amigo de nuestro bibliófilo, quien le inició en la lectura de *Don Quijote* allá por el año 1880, poco antes de que Ashbee saliera en viaje mundial. El fuego cervantino prendió, y Ashbee empezó a coleccionar todos los libros escritos por y sobre este autor que pudiere encontrar, llegando a reunir una biblioteca que, según el británico *Dictionary of Biography* reciente, era "la más importante colección cervantina particular en el mundo entero, si se exceptúa la del señor Bonason, en Barcelona". Además de esto publicó Ashbee numerosos artículos sobre asuntos cervantinos y un libro de todo punto extraordinario, *La iconografía de Don Quijote* (Londres, 1895), en el cual pretendió identificar y comentar todas las ilustraciones inspiradas en la inmortal obra de Cervantes. Este trabajo le mereció a Ashbee ser nombrado miembro correspondiente de la Real Academia Española, honor al que se mostró particularmente sensible.

Ashbee, el Museo Británico y punto final

Ashbee, como se ha dicho, murió en 1900, un año antes que la Reina Victoria. En su testamento legó sus libros —8.764 de ellos, en 16.288 tomos— al Museo Británico. Las autoridades, al darse cuenta de que entre ellos figuraba una enorme colección de libros eróticos, se cuadraron el principio algo indecisa, pero como no podían rechazar los libros eróticos y tener la valiosísima colección cervantina, optaron por aceptar el legado en su totalidad, decidiendo, empero, encerrar la colección erótica en su "infierno". Como resultado de la presión de Ashbee, dicha colección queda hoy intacta. Y poco a poco, a medida que los tiempos han ido cambiando, las autoridades del Museo han ido mostrándose menos inflexibles hacia los que, como yo, deseamos indagar sobre aspectos de la sexualidad británica del siglo XIX, facilitándonos sin demasiados problemas los libros necesarios. Libros que, al fin y al cabo, legó Ashbee a los estudiosos y no sólo a los bibliófilos.

Honor, pues, a este auténtico raro victoriano, cuya vida y obra merecen la atención a la vez de los hispanistas y de los que se sienten atraídos por el estudio del XIX británico. ■



Ashbee, retratado en Shangai en 1881, durante su viaje mundial.

cuando poco a poco el proyecto de redactar una bibliografía descriptiva de la literatura erótica de Europa, proyecto que Ashbee llevó a cabo entre 1875 y 1888, y que dio como fruto una obra de valor incalculable para el estudio de la sexualidad europea del siglo XIX y aun antes.

Las bibliografías de Ashbee

Esta obra, claro está, no la podía publicar Ashbee bajo su propio nombre, ni entregarla a un editor corriente, y así la imprimió, por su cuenta, bajo el pseudónimo latino a la vez atrevidísimo y cómico: Pisanus Fraxi. Las letras de los dos galabros, reorganizadas, dan Fraxinus Apla, es decir en inglés ash (freixo) y bee (abeja): Ashbee. Anagrama transparente, cabe pensar. Además de esto, "don" signifi-

mil han sido publicadas en Inglaterra y Estados Unidos, pero no puede decir que la obra sigue desconocida del público. El método utilizado por Ashbee en sus tres bibliografías es novel y riguroso. "El objeto de la presente obra —escríbe al principio del índice— es catalogar, lo más completa y, al mismo tiempo, más sencillamente posible, libros que habitualmente no han sido mencionados por bibliógrafos anteriores, y reseñarlos de tal manera que el estudiante o coleccionista que no pueda consultar directamente los libros mismos pueda formar una opinión bastante adecuada de su valor o intención". Ashbee no describe ningún libro que por lo menos no haya tenido entre sus manos, y en el caso de obras que considere relevantes, ofrece al lector no solamente un relato detallado de su contenido, sino varias citas del original. Mu-

Fonte: <https://www.europeana.eu/en/item/2022712/lod_oai_gredos_usal_es_10366_67069_ent0>

Acesso em 05 de dezembro de 2022.

Apesar de ser um pouco complicado tentar compilar e seguir em fluxo os acontecimentos do livro pela sua complexidade e é claro, pela narrativa que remete aos jornais sensacionalistas e ao romance de sensação, com sua trama repleta de crimes; falsas identidades; e lugares que olhando a primeira vista podem parecer aos nossos olhos, inocentes, para logo em seguida, sermos surpreendidos com reviravoltas, segredos e escândalos (BUFALARI, 2018), tentaremos estabelecer um diálogo objetivo a partir das descrições de Waters e daquilo que já foi produzido na historiografia sobre o período histórico que ela representa e também analisar como seus personagens e os núcleos narrativos nos quais estão inseridos constroem para o leitor as intenções da autora que saltam das páginas em forma de palavras e nos alcançam.

1 — “Londres! Oh, Londres!” Susan Trinder a *Oliwer Twist* de Sarah Waters

Em *Oliwer Twist*⁴⁷, o famoso romance de um dos mais conhecidos escritores ingleses durante o período vitoriano, Charles Dickens, acompanhamos a vida e as aventuras de um garoto órfão forçado a trabalhar desde cedo para sobreviver em meio a pobreza e a desigualdade da sociedade inglesa londrina. Muitos temas são abordados no romance: A situação das crianças que eram submetidas aos trabalhos exaustivos sobretudo na indústria de tecelagem, a condição dos orfanatos, prostituição, marginalização e criminalidade que emergiam junto a indústria.

Uma riqueza de detalhes evidenciam a influência dickensiana em *Na ponta dos Dedos* seja porque a autora introduz os acontecimentos do núcleo principal do romance na *Lant Street*⁴⁸, também utilizada por Dickens em seu romance, seja pela própria característica dos personagens: Assim como Oliwer, Sue é uma órfã, e assim como ele, ela também é uma ladra, é claro que, os motivos que levam Sue e Oliwer a entrarem no mundo da criminalidade são muito diferentes; o primeiro é ingenuamente forçado a partir do momento em que se depara na cidade grande com John Dawkins e sua quadrilha de batedores comandados pelo velho Fagin, enquanto Sue já nasceu envolvida no ambiente marginalizado: Foi criada na cozinha da Sra. Sucksby e do Sr. Ibbs de onde chegavam “mercadorias” roubadas de toda parte, Sue descreve:

As moedas verdadeiras, nós guardávamos, é claro. As falsas eram muito brilhantes e precisavam ser esfregadas com graxa preta antes de serem passadas adiante. Aprendi a fazer isso, também. Havia uma maneira de lavar e passar sedas e roupas de baixo para que parecessem novas. Pedras preciosas eu lustrava com vinagre comum. Usávamos a prataria no nosso jantar — mas somente uma vez, por causa dos tímbrs e gravações; e, quando terminávamos, o sr.Ibbs pegava xícaras e tigelas e as derretia, transformando-as em barras. Ele fazia o mesmo com o ouro e o estanho. Nunca assumia riscos: era isso que o tornava tão bom. Tudo o que entrava na nossa cozinha parecendo uma certa coisa saía de lá com uma aparência totalmente diferente. E, assim como entravam pela porta da frente — pela loja, por Lant Street —, saíam pelo outro lado. (2019, p.16)

⁴⁷ Sinopse de *Oliwer Twist* pela editora Unesp com tradução de Renato Prelorenzou, 1ªed, 2015: “A sorte não sorri ao pequeno Oliver Twist. Havendo ficado órfão assim que nasceu, foi criado em um asilo sem receber qualquer carinho. Aos nove anos, já sabe o que é passar fome, sofrer maus tratos e trabalhar de sol a sol em uma fábrica. Decide, pois, fugir para Londres, buscando uma vida um pouco mais fácil. A grande cidade, no entanto, é repleta de perigos e de delinquência. Em mais uma de suas obras inesquecíveis, Dickens, a partir da trajetória do jovem Oliver, denuncia as dificuldades e penúrias que se abatem sobre os pobres de uma sociedade recentemente industrializada, sem, contudo, privar o leitor de notas de humor e esperança.”

⁴⁸ Segundo a descrição da personagem a *Lant Street* se localizava no Borough, próximo ao famoso rio Tâmsa.

Ainda que as circunstâncias em que os personagens de Dickens e Waters se insiram sejam diferentes, as condições nas quais vivem os assemelham, e, assim como os meninos do bando de John Dawkins em *Oliwer Twist* como em um passo de mágicas tomavam dos bolsos dos desavisados seus lenços bordados, o fazem da mesma forma os fornecedores que chegam à casa de Sue. Ela descreve: “Eu os achava melhores que mágicos. De seus casacos e mangas apareciam livros de bolso, lenços de seda e relógios; ou outras joias, prataria, candelabros de bronze, anáguas — às vezes, trajes completos”. (2019, p.14) O próprio título do livro; “*Figersmith*” é uma gíria em inglês para designar mais ou menos algo como “batedor de carteira”.

A Sr. Sucksby que ali criava bebês órfãos para depois vendê-los tinha a mania de dar aos inocentes uma pequena quantidade de gim para que parassem de chorar, quando, em seus berços começavam a choramingar na casa, Sue descreve: “Podiam começar a choramingar ou chorar a qualquer hora da noite, qualquer coisinha sendo capaz de provoca-los. Então, a Sr. Sucksby ia até eles, com uma garrafa de gim, administrando-lhe doses com uma colherzinha de prata que se ouvia tilintar no vidro.” (2019, p. 12) Este pequeno fator é interessante, uma vez que essa foi de fato uma prática que existiu entre as camadas pobres, como evidência Julia Baird em sua biografia da rainha Vitória: “Havia também a prática corrente de dar ópio aos bebês, para pararem de chorar, e, com isso, muitos perdiam o apetite e morriam de desnutrição” (pg. 51)

O uso do ópio e de “remédios” a base de láudano⁴⁹ era deliberadamente usufruído na sociedade vitoriana, tal dependência e manuseio desses produtos como “calmantes” para bebês e também, é claro, em adultos foi um problema que o próprio Karl Marx chegou a mencionar. “Era tão frequente a morte dos bebês que os pais faziam seguro sobre os recém-nascidos e costumavam receber cinco libras caso eles morressem, prática essa considerada um incentivo ao infanticídio. Em 1900, 80% dos bebês eram segurados” (BAIRD, 2018, pg. 51)

A própria Maud utiliza suas gotinhas para se acalmar e dormir melhor quando, durante a noite é perseguida por devaneios. O elemento do láudano é bem explorado nos detalhes de Waters, ele também foi utilizado e mencionado diversas vezes no livro *Afinidade*, quando a protagonista Margaret Prior se vê atormentada por sua insônia ou indisposta.

⁴⁹ Láudano é uma substância que tem como base o ópio, possui efeitos calmantes e sedativos.

Esses detalhes, postos no livro a medida em que os personagens narram os cenários e as vivências nos são ricos para percebermos o cuidado técnico que a autora teve em preencher o texto com dados históricos. Somos transportados pelas ruas de Londres, pelas casas, pelos subúrbios e sobretudo, nos aproximamos da cotidianidade sofrida daqueles que são objeto da escolha representativa de Waters, que, ao invés de optar por uma Susan operária que fizesse parte da classe trabalhadora opta por representar uma batedora de carteira, uma personagem contraditória e carregada de dualidade tanto quanto é puramente humana: com seus defeitos e qualidades.

A personagem Maud, que vivia no campo, afastada da zona urbana inglesa, se choca com os cenários da cidade a medida em que adentra as partes suburbanas ao vê-los pela primeira vez:

A vidraça é riscada de fuligem. A paisagem vai se tornando, lentamente, mais pobre. Os chalés começam a ser substituídos por habitações de madeira, algumas com as janelas e tábuas quebradas. As hortas dão lugar a canteiros de ervas daninhas. Logo as ervas daninhas dão lugar a valas, e as valas a canais escuros, a terras incultas, a montículos de pedras ou sujeira cinza. (2019, p. 331-332)

Ao perceber sua incredulidade, *Gentleman*, que a acompanha levando-a para onde vivem os ladrões companheiros de Susan, comenta: “— Está assustada com as ruas? — diz ele. — Vamos passar por coisa pior, acho. O que esperava? Isso é a cidade, onde homens respeitáveis vivem lado a lado com a miséria.” (2019, p 333)

De fato, conviver com a miséria fazia parte da cotidianidade londrina, sobretudo nos bairros e ruas suburbanas onde os trabalhadores e operários viviam, próximos as fábricas no centro das cidades. O historiador Edgar de Decca em parceria com Cristina Meneguello atestam: “Para viver próximo ao local de trabalho (...) amontoavam-se com suas famílias em casas de um único cômodo, localizadas em bairros sujos, onde não havia água encanada e o esgoto corria a céu aberto.” (1999 p.18)

Quando Maud finalmente chega a pequena cozinha onde Sue cresceu, presencia os horrores de sua condição: “O cômodo a frente é uma espécie de cozinha – acho que a cozinha dos criados, pois é pequena, sem janelas, escura, insalubre e sufocantemente quente”. (2019, p. 335) O inspetor de saúde George R. Sims em uma das visitas que fez aos cortiços e residências em Londres descreve, horrorizado:

Os cômodos nestas casas são chiqueiros, nada além, nos quais homens, mulheres e crianças vivem, dormem e comem. Mais que isso não posso

dizer, apenas que um estranho, entrando em um destes cômodos pela primeira vez, tem todos os seus sentidos chocados, e acha quase impossível respirar a atmosfera pestilenta sem se sentir insuportavelmente doente. E é em cômodos como estes que homens e mulheres vivem e por vezes sem sair por dias e semanas. São encontrados algumas vezes em um estado de nudez absoluta, tendo se desfeito de cada trapo seu para manter “corpo e alma juntos” em períodos em que não conseguem encontrar trabalho. (How the poor live horrible London, p. 48. apud DE DECCA e MENEGUELLO, 1999, p. 55)

Maud; agora estabelecida no local insalubre, acostumada com o silêncio do campo e do casarão em Briar, lugar onde viveu por toda sua vida com seu tio dentro da biblioteca em longos momentos de silêncio e leitura acorda atordoada com a poluição sonora da cidade: “(...) galos cantando, apitos e sinos, cachorros, bebês gritando, chamados, tosses, e escarros violentos, a batida de pés, o interminável bater oco de cascos e o rilhar de rodas. Cada vez mais alto, da garganta de Londres”. (WATERS, 2019, p. 376)

A respeito da condição em que se encontravam os ditos “bairros de má fama”, Friedrich Engels em “*A situação da classe trabalhadora da Inglaterra*” comenta:

As casas são habitadas dos porões aos desvãos, sujas por dentro e por fora e têm um aspecto tal que ninguém desejaria morar nelas. Mas isso não é nada, se comparado às moradias dos becos e vielas transversais, aonde se chega através de passagens cobertas e onde a sujeira e o barulho superam a imaginação: aqui é difícil encontrar um vidro intacto, as paredes estão em ruínas, os batentes das portas e os caixilhos das janelas estão quebrados ou descolados, as portas – quando as há – são velhas pranchas pregadas umas às outras; mas, nesse bairro de ladrões, as portas são inúteis: nada há para roubar (...) Aqui vivem os mais pobres entre os pobres, os trabalhadores mais mal pagos, todos misturados com ladrões, escroques e vítimas da prostituição... (1845, p. 71)

Sobre aqueles que não faziam parte da classe operária, ou seja, que não possuíam ou desempenhavam empregos nas fábricas, os ladrões e miseráveis aos quais Waters dá a voz em seus personagens na *Lant Street*, Maria Stella Bresciani reflete em sua obra “*Londres e Paris no século XIX: O espetáculo da pobreza*”:

Londres vai se tornando, dessa maneira, o outro lado da moeda, o símbolo das más consequências da industrialização. Nela podem se acomodar os dissolutos, os preguiçosos, os mendigos, os turbulentos e os esbanjadores de dinheiro. Vê-se, portanto, reputada como o grande desaguadouro daqueles despidos das qualidades necessárias para integrar as fileiras do operariado fabril. A alternativa do emprego casual, ou, de formas menos honestas de sobrevivência, fazem da cidade de Londres o símbolo do resíduo social, aqueles homens que se encontram fora da sociedade. (1992, p. 42)

Por fim, Maud atesta a conclusão inevitável que ali, onde tudo que movia a todos era a sobrevivência, só existia um único objetivo para todas as coisas que ela enxergava e que chegavam aos montes na casa, coisas que, para ela, não pareciam ter valor; não como as que ela tinha lido nos livros: cadeiras, camas, cortinas, nada disso, apenas um monte de objetos como joias baratas, lenços, chapéus, rendas, mas que possuíam uma única utilidade: “Não há livro aqui. Há somente vida em todo o seu tremendo caos. E o único propósito a que essas coisas servem é fazer dinheiro”. (2019, p. 390)

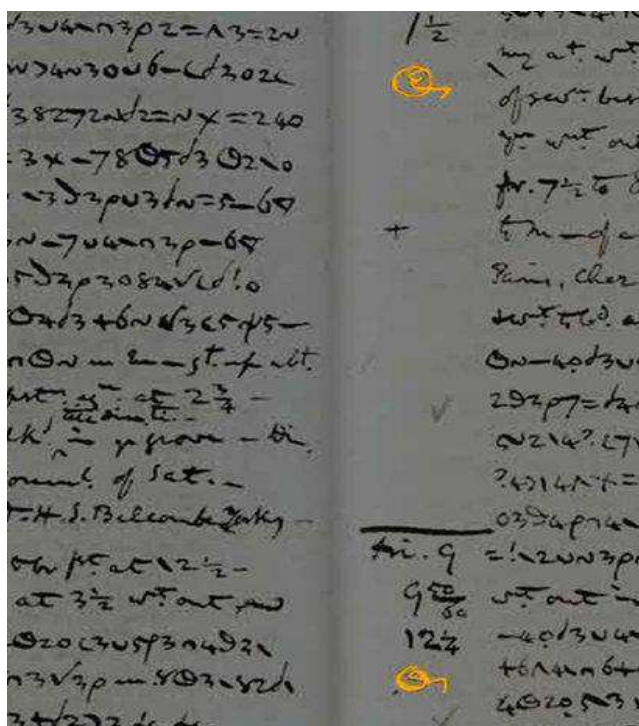
2 — A mulher transgressora na figura de Maud Lilly: Subvertendo o elemento de opressão para o objeto de libertação

Ao colocar no eixo central da sua narrativa mulheres lésbicas, invisíveis e marginalizadas, a autora nos apresenta uma sociedade vitoriana alternativa onde os homossexuais saem da margem para ocupar o palco principal. (ONEGA, 2015)

Os vestígios sobre a vida de mulheres lésbicas que viveram durante o período vitoriano são escassos, ressalvo aqueles casos excepcionais onde podemos encontrar o fio condutor da sua existência, como é o exemplo da ousada e transgressora Anne Lister (1791-1840), assumidamente homossexual, Lister viveu muitos de seus romances escancaradamente mesmo na primeira metade do século XIX, onde a homossexualidade era proibida no Reino Unido. Dentre as muitas façanhas inacreditáveis de Anne podemos destacar: ter-se casado na igreja com sua companheira Ann Walker com quem viveu até o fim de sua vida e também a produção de um diário todo escrito por meio de códigos, onde ela relatou suas aventuras amorosas, o código era partilhado com seus interesses amorosos como o foi com Eliza Raine, sua primeira experiência sexual, com quem partilhava a experiência do código por meio de seus respectivos diários. (WOODS, 2019.)

Em seus respectivos diários, ambas escreviam "felix", palavra que significa "feliz" em latim, para registrar os encontros sexuais. Lister ia além e tecia mais detalhes, usando um código com elementos do grego e do latim, símbolos matemáticos, elementos de pontuação e do zodíaco para disfarçar seus sentimentos mais íntimos. Daquela forma, acreditava, seriam completamente indecifráveis. (ibid, 2019.)

Código de Anne Lister, em seus diários.



Fonte: < <https://www.bbc.com/portuguese/geral-48260917>. > Acesso em 10 de dezembro de 2022.

Anne Lister é claro, não pode ser observada como uma regra, ao passo que seu caso é uma exceção daquelas que conseguiram de alguma forma deixar seus vestígios para a contemporaneidade, caso parecido ocorre com a famosa poetisa americana Emily Dickinson, a mesma, que nasceu em 1840, época em que Lister vivia seus últimos anos, é atualmente alvo de calorosos debates, alguns defendem que a escritora tenha mantido durante toda sua vida um romance secreto com Susan Gilbert, sua cunhada, e sendo, inviabilizadas pela cultura heteronormativa que tende a desconsiderar as fontes desse relacionamento, na medida em que outros defendem que na verdade, Emily foi heterossexual e se interessou por dois homens romanticamente ao longo da sua vida.

Boarding School Friends (1837), Artista Desconhecido



Disponível em: <<https://sapphetti.tumblr.com/post/187689280280/boarding-school-friends-1837-by-unknown-artist>> Acesso em 11 de dezembro de 2022.

A jornada de autodescoberta de Maud está estritamente ligada a um elemento que conduz todo seu despertar sexual: A pornografia. Resgatada na infância de um hospício, onde as enfermeiras a criavam como sua própria filha, Maud retorna para a casa de seu tio com o objetivo de ser treinada por ele para dar continuidade ao seu secreto, meticuloso e excêntrico trabalho: A construção de uma bibliografia de livros eróticos. Em contato com constantes agressões para que leia suave, tenha a mão leve e a caligrafia bonita, a personagem vai gradativamente sendo moldada pelo tio, que a “toca com veneno” na medida em que a introduz no universo dos livros eróticos. “Ele me dá um lápis com a ponta macia, que desliza silenciosamente sobre o papel, e um abajur de leitura com a cúpula verde, para poupar minha vista. A lamparina, quando esquenta, cheira e poeira em brasa: um cheiro curioso. Passarei a odiá-lo cada vez mais! O cheiro do ressecamento da minha meninice”. (2019, p. 210) A personagem é carregada de uma dualidade que corta

a sua própria existência; tem à sua disposição uma infinidade de livros com temas proibidos para *ladys* ao mesmo tempo em que vive confinada nas paredes de Briar. A liberdade de Maud é restrita a ordem intelectual uma vez que está fisicamente aprisionada. “Sou tão mundana quanto o libertino mais vulgar da ficção, mas nunca, desde que cheguei à casa do meu tio, fui além dos muros de seu parque. Sei de tudo. Não sei de nada” (2019, p. 219)

O sobrenome *Lilly* nos é precioso para olhar com meticulosidade como a autora conecta o seu livro a escrita de Angela Carter em sua obra “*O quarto do Barba-azul*”, a alusão simbólica da violência que age sobre as mulheres é representada a partir do lírio branco; na narrativa de Carter, o Barba-azul deflora suas vítimas em um quarto repleto das flores, enquanto na narrativa de Waters recebe o simbolismo tanto no sobrenome dos personagens quanto na placa que Christopher prende em todos os seus livros “A placa tem seu emblema, inteligente, projetado por ele mesmo – um lírio, desenhado de modo a se parecer um falo” (2019, p. 235) A simbologia de dominação é ligada a virgindade e a sua perda na narrativa de Carter, sendo no caso de Maud atrelado a perda da sua “inocência”. (LOUATI, 2022) A personagem atesta sua própria condição: “Assim, flores brancas ficam vermelhas, antes de se retorcerem e caírem” (2019, p. 213)

O tipo de conteúdo ao qual a personagem é exposta vai gradativamente moldando sua personalidade na medida em que ela passa a direcionar o seu sadismo e dominação em atos de crueldade com os criados; beliscões, empurrões e bofetadas. Sexualmente anestesiada aos conteúdos que é obrigada a ler em voz alta para os burgueses companheiros de Christopher, ela parece encontrar nesses pequenos deleites sádicos seus prazeres de dominação física.

A medida em que cresce, Maud vai percebendo que aquilo que ela esperava que acontecesse com seu corpo no desenvolvimento da idade não ocorre, observando sua criada Barbara, ela atesta as diferenças entre o corpo real e o corpo imaginado na literatura erótica: “Passo a observá-la se banhar e se vestir. Suas pernas – que sei pelos livros de meu tio que devem ser macias – são escuras de pelos, e o lugar entre elas, que sei que deveria ser limpo e claro, é o mais escuro de todos” (2019, p.215-216) Quando seu próprio corpo se transforma ela conclui com revolta:

“Percebo que os livros do meu tio estão cheios de falsidades e desprezo a mim mesma por ter achado que eram verdades. Meu rosto quente esfria, minha cor se esvaece, o calor desaparece dos meus membros, A

inquietação se transforma em escárnio. Torno-me o que fui criada para ser. Torno-me uma bibliotecária.” (2019, p. 216)

Além é claro, da construção de um imaginário de corpo feminino que não é o real, e que é percebido por Maud em sua própria experiência a pornografia também acaba por reforçar os estereótipos de gênero, e também a dominação masculina sobre o corpo feminino, visto que é produzida e direcionada para o público masculino:

À figura feminina compete dois tipos de papéis: a mulher ingênua, inocente e submissa – representada por mulheres jovens, muitas vezes com estilo e roupas infantilizadas e ainda virgens – e a mulher experiente e sedutora – representada por mulheres mais velhas, que seduzem os homens, muitas vezes comprometidos, e praticam os comportamentos tidos como obscenos. Apesar da diferenciação dos conteúdos, a pornografia reforça os estereótipos de gênero construídos socialmente e coloca homens e mulheres em pontos distintos, sendo o primeiro o detentor do poder e a segunda o objeto sexual. (PAULINO, 2021, pg. 4)

Em relação a pornografia e ao feminismo, nós temos dois grandes debates que se distanciam em posições opostas e surgiram em meados da década de 1970, as feministas pró-sexo e anti-censura e as anti-pornografia, na visão sintetizada das segundas podemos citar a frase famosa de Robin Morgan “A pornografia é a teoria; o estupro é a prática”, para a mesma autora “a sexualidade feminina é acionada pela afetividade, ternura e pelo sentimento amoroso enquanto que a sexualidade masculina seria mais objetiva, promíscua e sem compromisso emocional” (SANTANA e RUBIM, 2012, p. 6) Já as feministas pró-sexo defendem posicionamentos como o de Beatriz Preciato que argumentava necessidade da criação de uma nova cultura do sexo, que desse uma nova significação a este campo e em como nós o vivenciamos.

Seu ponto de divergência com as feministas anti-pornográficas é quando ela defende que a censura não é a solução, mas sim a produção de novas pornografias, com discursos inovadores. A estratégia proposta pela autora é de que “a produção de representações alternativas, criadas a partir de olhares divergentes” seria o melhor antídoto contra as tentativas de normatização e domesticação dos corpos, investindo em evidenciar áreas dos corpos que teriam sido invisibilizadas ou privatizadas em prol de uma normatividade heterossexual. (ibid, 2012 p. 11)

Não temos a intencionalidade de tomar partidos sobre este debate em relação a pornografia, tão pouco aprofundá-lo, mas se faz necessário compreendê-lo para que observemos a escolha narrativa que Waters faz ao direcionar o destino final da sua personagem.

Ao invés de optar por um desfecho onde Maud se vê resgatada e afastada do mundo dos escritos eróticos; Sarah Waters prefere subverter o seu elemento de dominação o transformando no objeto da sua própria libertação. A medida em que os sentimentos por Susan se tornam crescentes o despertar da sexualidade da personagem atribui aos livros de seu tio um novo significado:

“(..) as coisas a minha volta passaram a ter vida, suas cores se tornaram extremamente vívidas, suas superfícies, ásperas demais (...) Até mesmo os livros de meu tio mudaram para mim; e isto é o pior, é o pior de tudo. Achava-os mortos. Agora, as palavras – como as figuras nas paredes – levantam-se bruscamente, estão cheias de significado” (2019, p. 301).

Estes tipo de palavras que Maud encontrava nos escritos eróticos, não estavam isentas da representação feminina fragmentária que tende a focalizar em nossas partes do corpo como membros separados para o prazer masculino, quando ela faz uma leitura para os cavalheiros em que descreve como duas mulheres podem dar prazer a si mesmas na ausência de um homem ela descreve: “pressionou seus lábios e língua... pegou a minha mão... quadril, lábios e língua... forçou certa insistência... segurou meus seios” (2019, p. 302)

Mas ao final, quando a personagem retorna para sua casa e seu tio moribundo morre, ela assume o seu lugar, o seu ofício e usurpa para si o seu assento, os indícios da parte final do livro evidenciam, que, distante de reproduzir a visão feminina que estava estabelecida na coleção de Christopher a personagem busca por um outro caminho, com um novo tipo de representação; isto está implícito em várias passagens, a primeira no próprio aspecto da biblioteca, antes fechada e com as vidraças pintadas para que o sol não desgastasse as estampas agora tinha a tinta das vidraças raspadas, os livros vendidos, o fogo aceso na lareira.

Ao invés de receber a sua punição final por ter sido uma mulher transgressora como acontecia nos próprios romances do século XIX, aqui, Maud encontra seu próprio lugar no mundo, se tornando ela própria uma escritora de literatura erótica “dizem que damas não escrevem esse tipo de coisa. Mas não sou uma dama”, quando questionada por Susan sobre o conteúdo que estava escrevendo ela finaliza “está cheio com todas as palavras de como desejo você”. (2019, p. 588-589)

Assim, temos a condução de uma nova representação sobre o corpo e o sexo feminino: Os escritos de Maud são baseados a partir da sua própria experiência afetiva e

sexual, não com relações de dominação e subserviência, mas baseadas em um tipo de relação consensual e mútua, se afastando assim, daquele tipo que objetifica o parceiro. (ONEGA, 2015).

Por fim, pontuamos que não é obrigação da autora enquanto escritora ser fiel ao passado histórico, ainda que, como percebido e evidenciado ela beba de fontes históricas, fazendo com que seu livro apresente uma consciência histórica para dar corpo ao seu projeto político: usurpar a era vitoriana colocando mulheres lésbicas e marginais no centro da narrativa, em uma época em que a homossexualidade foi silenciada a autora se banha da sua liberdade imaginativa que a literatura lhe assegura para preencher as lacunas abertas da história.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa propomos uma análise histórico-literária dos elementos que atravessam a escrita de Sarah Waters, sobretudo no seu processo de concepção e em como essa autora utiliza personalidades e dados históricos para preencher seu texto. Levando-se em consideração esse fator, ainda que Waters, autora contemporânea, crie personagens inseridas em um tempo passado, a era vitoriana, há de se afirmar que mediante suas pesquisas prévias para elaboração do texto, esses expressam, em seu resultado final, uma consciência histórica da autora.

Importante lembrar e concluir que a representação de Waters dos temas que regem a escrita de *Na Ponta dos Dedos*, vão, ao contato com o leitor gerar novas representações e também reflexões sobre o tema, dependendo do lugar social que ele ocupa, sejam elas individuais ou coletivas. Uma vez que expomos ao longo do texto as definições de romance histórico em seu sentido clássico e moderno, podemos afirmar que longe de se enquadrar na definição feita por Lukács, a autora mais se aproxima daquilo que Linda Hutcheon intitula de metaficção historiográfica, característica dos romances pós-modernos, o que é interessante porque por meio dessa metanarrativa, ao inserir seus personagens no passado e recriar o subgênero romance de sensação de um ponto de vista literário, a autora contribui para o preenchimento de uma lacuna da historiografia e da literatura no presente escrevendo sobre as vivências de mulheres homossexuais.

A autora também se utiliza de alguns posicionamentos do feminismo e de escritoras de cunho feminista, como Angela Carter, para definir seus posicionamentos políticos que direcionam o final das suas personagens, além de trazer mulheres lésbicas da margem para o centro. Waters questiona por meio de seu texto a própria vivência sexual das mulheres no século XIX, na medida em que cria personagens femininas que vivenciam um mundo íntimo a parte da sociedade; é como invadir o lar, os diários, trazer à tona os pequenos segredos guardados.

Inicialmente nossa proposta era de analisar as questões de gênero e sexualidade dentro do texto de Waters, mas ao longo da pesquisa percebemos que o texto tomou sua própria forma, escapando da sua ideia inicial, assim, abandonamos essa abordagem para focalizar no próprio processo criativo da autora, sobretudo por causa da maior possibilidade de diálogos com conceitos e autores.

Esse trabalho surgiu a partir de inquietações a respeito dos romances históricos de Waters no sentido de pensar como ela se apropria do conhecimento historiográfico e, a partir disso, ambienta seus livros no passado. Além disso, esta pesquisa veio da observação da ausência de pesquisas nacionais nesse sentido. Esperamos que, ao final, tenhamos conseguido iluminar essas questões e despertar no leitor as mesmas curiosidades e reflexões sobre as muitas possibilidades no encontro entre a historiografia e a literatura.

REFERÊNCIAS

- A MULHER DE BRANCO.** Martin Claret, 2021. Disponível em: <<https://www.martinclaret.com.br/livro/a-mulher-de-branco>> Acesso em: 03 de novembro de 2022.
- ÁINSA, Fernando. **La nueva novela histórica latinoamericana.** Plural. 240 (82-85), 1991.
- ALMEIDA, Simone Garcia; AMADOR, Kassandra Thamyris Maciel. **A INTERDISCIPLINARIDADE NO ENSINO DE HISTÓRIA: RELAÇÕES POSSÍVEIS ENTRE A HISTÓRIA E A LITERATURA.** Fronteiras & Debates Macapá, v. 6, n. 2, jul./dez. 2019.
- ANAZ, Silvio Antonio et al. **Noções do imaginário: perspectivas de Bachelard,** Durand, Maffesoli e Corbin. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/nexi/article/view/16760>.> Acesso em: 23 de maio de 2022.
- ARAUJO, Valdei Lopes de. 2006. **Sobre O Lugar Da história Da Historiografia Como Disciplina autônoma.** *Locus: Revista De História.* Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/locus/article/view/20629>.>
- BAIRD, Julia. **VITÓRIA, A RAINHA: A biografia íntima da mulher que comandou um Império.** 1º ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.
- BARBATO, Luiz Fernando Tosta. **História e Literatura: Considerações a respeito de um eterno dilema.** Revista Espaço Acadêmico – n. 158 – julho de 2014 mensal
- BARROS, José D’Assunção. **A HISTÓRIA CULTURAL E A CONTRIBUIÇÃO DE ROGER CHARTIER.** Diálogos, DHI/PPH/UEM, v. 9, n. 1, p. 125-141, 2005.
- BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. **Apresentação – Literatura O romance histórico: a vitalidade de um gênero.** Revista Digital do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS Porto Alegre, v. 9, n. 1, p. 106-110, janeiro-junho 2016
- BONETE, Wilian Junior. **NOTAS SOBRE O CONCEITO DE CONSCIÊNCIA HISTÓRICA E NARRATIVA EM JÖRN RÜSEN E AGNES HELLER.** Revista Eletrônica História em Reflexão: Vol. 7 n. 14 – UFGD – Dourados, jul/dez – 2013
- BOTOSO, Altamir. **Romance histórico e pós-modernidade.** Revista de Letras da Universidade Católica de Brasília. Volume 3 – Número 1/2 – Ano III – dez/2010
- BRISCIANE, Maria Stella Martins. **Londres e Paris no século XIX: O espetáculo da pobreza.** São Paulo: Brasiliense, 2013.
- BUFALARI, Fernando Moreira. **O romance de sensação: um estudo sobre The Woman in White.** São Paulo, 2018. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-25092018-152500/pt-br.php>.>
- BURKE. Peter. **O que é História Cultural?.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- CARDOSO, Ciro Flamarion. **Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia.** Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CARDOSO, Ciro Flamarion. História e Paradigmas rivais. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). **Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p. 1-23.

CAREY, Anna. **Sarah Waters: ‘I kind of missed the lesbian stuff’**. THE IRISH TIMES, setembro de 2014, disponível em: <
<https://www.irishtimes.com/culture/books/sarah-waters-i-kind-of-missed-the-lesbian-stuff-1.1911878>> Acesso em: 02 de novembro de 2022

CASTRO, Hebe. **História Social** in Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CHARTIER, Roger. **O mundo como representação**. Estud. av., Abr 1991, vol.5, no.11, ISSN 0103-4014.

CIOCIA, Stefania. **“Queer and Verdant”: The Textual Politics of Sarah Waters’s Neo-Victorian Novels’**. *Literary London: Interdisciplinary Studies in the Representation of London*, Volume 5 Number 2 (September 2007). Disponível em: <
<http://www.literarylondon.org/london-journal/september2007/ciocia.html>> Acesso em: 02 de novembro.

COELHO, Fabiano. **CONCEITOS “CULTURA” E “REPRESENTAÇÃO”:** **CONTRIBUIÇÕES PARA OS ESTUDOS HISTÓRICOS**. Fronteiras: Revista de História Dourados, MS. v. 16. n. 28. p. 87 – 99, 2014

COSSON, Rildo; SCHWANTES, Cíntia. **ROMANCE HISTÓRICO: AS FICÇÕES DA HISTÓRIA**. tinerários, Araraquara, 23, 29-37, 2005

DE DECCA, Edgar; MENEGUELLO, Cristina. **FÁBRICAS E HOMENS: A Revolução Industrial e o cotidiano dos trabalhadores**. São Paulo; Atual Editora, 5º Edição.

EL FAR, Alessandra. **OS ROMANCES DE QUE O POVO GOSTA O UNIVERSO DAS NARRATIVAS POPULARES DE FINAIS DO SÉCULO XIX**. Floema — Ano VII, n. 9, p. 11-31, jul./dez. 2011

ENGELS, Friedrich. **A situação da classe trabalhadora na Inglaterra**. São Paulo: Boi no Tempo, 2010.

FILIPIM, Priscila Viviane de Souza; ROSSI, Ednéia Regina. **NOVA HISTÓRIA CULTURAL E HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO: ROMPENDO PARADIGMAS NO OFÍCIO DE HISTORIAN - NOTAS DE UM PERCURSO**. XI Congresso de Educação EDUCERE 2013. Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Curitiba, 2013.

Fingersmith at 20: inside the archive with Sarah Waters. The Booker Prizes, Disponível em: <
<https://thebookerprizes.com/the-booker-library/features/fingersmith-at-20-inside-the-archive-with-sarah-waters>> Acesso em: 01 de dezembro

FREITAS, Angela Maria Xavier. **A importância do uso da Literatura como recurso facilitador no processo de aprendizagem**. Perspectivas Sociais, Pelotas, vol. 06, nº 01, p. 98-110, 2020

FURET, François. **A Oficina da História**. Gradiva, 1991.

GAY, Peter. **A experiência burguesa: a educação dos sentidos**. Tradução; Per Salter. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

GONZAGA, Elen de Souza. **METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA E GÊNERO NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA: STEVIE DAVIES**. Universidade de Brasília, departamento de teoria literária e literaturas; programa de pós-graduação em literatura. Brasília, 2010.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro, Imago, 1991.

JACOMEL, Maria Carolina Werneque. **TECENDO O AVESSE DA HISTÓRIA PELA METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA**. Uniletras, Ponta Grossa, v. 30, n. 2, p. 421-460, jul./dez. 2008 Disponível em: < <http://www.uepg.br/uniletras> > Acesso em: 01 de dezembro.

KAMINSKI, Rosane. **Reflexões sobre a pesquisa histórica, a ficção e as artes**. In: FREITAS, A.; KAMINSKI, R. (Orgs.). *História e arte: encontros disciplinares*. São Paulo: Intermeios, 2013, p.65-93.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. **O que é imaginário?** Editora Brasilense, 2017.

LAVORATI, Carla; TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges. **DIÁLOGOS ENTRE FICÇÃO E HISTÓRIA: DO ROMANCE HISTÓRICO CLÁSSICO AO NOVO ROMANCE HISTÓRICO**. REVISTA ODISSEIA – PPgEL / UFRN N °6, jul – dez 2010

LOPES, Eliane Marta Teixeira; GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. **História da Educação**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

LOUATI, Lilian. *Sexsation and the Neo-New Woman in Sarah Waters's Fingersmith (2002)*. *Études britanniques contemporaines* [Online], 62 | 2022 Disponível em: < <https://journals.openedition.org/ebc/11819?lang=en> > Acesso em: 06 de dezembro

LUIZ, José dos Santos. **O QUE É CULTURA**. Tatuapé, São Paulo: Editora e livraria brasiliense, 2007.

LUKÁCS, Georg. **La novela histórica**. Mexico: Era, 1966.

LUKÁCS, George. **Le roman historique**. Trad. Robert Saille. [s/ed.] Paris : Payot, 1972.

MAKOWIECKY, Sandra. **REPRESENTAÇÃO: A PALAVRA, A IDÉIA, A COISA**. Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas (PGICH). Nº 57 – dezembro de 2003.

MARRERA, Fernando Milani; SOUZA, Uirys Alves. **A tipologia da consciência histórica em Rüsen**. Revista Latino-Americana de História Vol. 2, nº. 6 – Agosto de 2013 – Edição Especial © by PPGH-UNISINOS

MATIAS, Felipe dos Santos. **LITERATURA E HISTÓRIA: APROXIMAÇÕES E AFASTAMENTOS AO LONGO DO TEMPO**. REVISTA ALERE - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS - PPGEL - Ano 10, Vol. 15, N. o 01, jul. 2017 - ISSN 2176-1841

ONEGA, Susana. *Pornography and the Crossing of Class, Gender and Moral Boundaries in Sarah Waters' Fingersmith*. *Études britanniques contemporaines* 48 Disponível em < <http://journals.openedition.org/ebc/2053> > Acesso em: 05 de dezembro

PESAVENTO, Sandra. **Em Busca de uma Outra História: Imaginando o Imaginário**. Revista Brasileira de História, São Paulo; v.15, nº29, p. 9-27

PESAVENTO, Sandra. **História e Literatura: Uma velha nova História** in História e Literatura: Identidades e Fronteiras. Edufu, 2006.

PAULINO, Isabela Lima. **A CONTRIBUIÇÃO DA PORNOGRAFIA NA SUSTENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA DE GÊNERO**. TOLEDO – Prudente centro universitário. v. 17, n. 17 (2021) Disponível em: <http://intertemas.toledoprudente.edu.br/index.php/ETIC/article/view/9125>> Acesso em: 09 de dezembro de 2022

PESAVENTO, SANDRA J. **Representações**. Revista Brasileira de História. São Paulo: ANPUH/ Contexto, vol.15, nº 29, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. **A associação entre arte e política segundo o filósofo Jacques Rancière**. Entrevista à Gabriela Longman e Diego Viana. Revista Cult nº139, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO / Ed.34, 2005.

REZENDE, Valdeci Borges. **História e Literatura: Algumas Considerações**. Revista de Teoria da História Ano 1, Número 3, junho/ 2010. Universidade Federal de Goiás ISSN: 2175-5892

RODRIGO FARIAS, “**A CRIADA| Não queria estereótipos queria pessoas**”, **diz diretor do filme sul coreano**. OMELETE, 2017. Disponível em: < <https://www.omelete.com.br/filmes/a-criada-nao-queria-estereotipos-queria-pessoas-diz-diretor-de-filme-sul-coreano>> Acesso em: 20 de novembro de 2022

SALES, Paulo Alberto da Silva. **META-HISTÓRIA, METAFICÇÃO E METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA: UMA REVISÃO CRÍTICA**. Revista de Divulgação Científica em Língua Portuguesa, Linguística e Literatura Volume 17 – Novembro de 2017

SANTANA, Ana Souza. **História e Literatura: Notas para um diálogo**. MNEME – REVISTA DE HUMANIDADES, 11(28), 2010 – AGO / DEZ. Disponível em: < <http://www.periodicos.ufrn.br/ojs/index.php/mneme>> Acesso em: 05 de maio de 2022.

SANTANA, L. M.; RUBIM, L. S. **FEMINISMO E PORNOGRAFIA: DISTANCIAMENTOS E APROXIMAÇÕES POSSÍVEIS**. Disponível em: < <http://www.ufpb.br/evento/index.php/17redor/17redor/paper/view/349> > Acesso em 08 de dezembro

SANTOS, Donizeth. **O ROMANCE HISTÓRICO E A PROBLEMÁTICA DO DISTANCIAMENTO TEMPORAL ENTRE O FATO NARRADO E O PERÍODO DE VIDA DO AUTOR**. Língua e Letras, V, 13. Nº 25, p. 187-203

SANTOS, Tassiane. **Uma introdução ao crime e à sensação na Literatura Vitoriana**. Palimpsesto, Rio de Janeiro, v. 21, n. 38, p. 480-493, jan.-abr. 2022

Sarah Waters. British Council. Disponível em: <
<https://literature.britishcouncil.org/writer/sarah-waters>.> Acesso em 01 de novembro de 2022

SCHMIDT, Maria Auxiliadora Moreira dos Santos. **CULTURA HISTÓRICA E APRENDIZAGEM HISTÓRICA.** Revista NUPEM, Campo Mourão, v. 6, n. 10, jan./jun. 2014

Sensation novels. Matthew Sweet, LIBRARY BRITISH. 2014. Disponível em: <
<https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/sensation-novels>>

SICSÚ, Delma Pacheco. **O Imaginário na Literatura.** RELEM – Revista Eletrônica Mutações, agosto – dezembro, 2014

SILVA, Cristiano Cezar Gomes. **Entre a história e a literatura: as múltiplas letras, os múltiplos tempos, os múltiplos olhares em Graciliano Ramos.** Revista Fênix-Revista de História e Estudos Culturais. Outubro/ Novembro/ Dezembro de 2007 Vol. 4 Ano IV nº 4. ISSN: 1807-6971 Disponível em: <www.revistafenix.pro.br>

SIRQUEIRA, Jacqueline Vigário. **HISTÓRIA E IMAGINÁRIO.** II Seminário de Pesquisa da Pós-Graduação em História UFG/UCG. Goiânia-Goiás, 2009.

The Booker Prize, *Sarah Waters on her Booker Prize Nominated Novel 'Fingersmith'* | *The Booker Prize.* YouTube, 08 de Dezembro de 2021.

VARGAS, Andrea Quilian. **TROPICAL SOL DA LIBERDADE: ENTRE O MAR E AS AMENDOEIRAS, RESGATES E RUPTURAS ATRAVÉS DA NARRATIVA.** Disponível em: <
<https://repositorio.ufsm.br/bitstream/handle/1/9890/VARGAS%2C%20ANDREA%20QUILIAN%20DE.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> Acesso em: 02 de novembro de 2022

VINÍCIUS, Carlos; SANTOS, Gabriela, **DA ALEGRIA E DA ANGÚSTIA DE DILUIR FRONTEIRAS: O DIÁLOGO ENTRE A HISTÓRIA E LITERATURA.** Disponível em: <www.historia.uff.br/cantareira ISSN 1677-7794> Acesso em: 01 de Maio de 2022.

WATERS, Sarah. **"Es importante reivindicar la etiqueta de escritora lesbiana".** Entrevista concedida a Patricia Tubella. EL PAÍS. Abril de 2011. Disponível em: <
https://elpais.com/diario/2011/04/30/babelia/1304122341_850215.html> Acesso em 10 de novembro

WATERS, Sarah. **"Mi intención es excitar al lector".** Entrevista concedida a Lourdes Gómez. EL PAÍS, abril de 2003. Disponível em <
https://elpais.com/diario/2003/04/05/babelia/1049500234_850215.html> Acesso em: 17 de novembro de 2022

WATERS, Sarah. **Era vitoriana é revisitada com personagens lésbicas.** FOLHA DE SÃO PAULO. Entrevista concedida a Eduardo Simões, São Paulo, fevereiro de 2006. Disponível em: <
<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1102200610.htm>> Acesso em: 15 de novembro de 2022

WATERS, Sarah. **Era vitoriana é revisitada com personagens lésbicas.** FOLHA DE SÃO PAULO. Entrevista concedida a Eduardo Simões, São Paulo, fevereiro de 2006.

WATERS, Sarah. **Na Ponta dos Dedos**; tradução de Ana Luiza Dantas Borges. -1ªed. – Rio de Janeiro; Rocco, 2019.

WATERS, Sarah. **Sarah Waters: "Tenemos muchas razones para ser infelices, pero no deberíamos pagarlo con Europa"**. Entrevista concedida a Laura Fernández, EL ESPANÓL. Janeiro de 2007. Disponível em: < https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20170124/sarah-waters-razones-infelices-no-deberiamos-europa/188482483_0.html> Acesso em: 17 de novembro de 2022

WATERS, Sarah. *Sarah Waters: "Tenemos muchas razones para ser infelices, pero no deberíamos pagarlo con Europa"*. Entrevista concedida a Laura Fernández, EL ESPANÓL. Janeiro de 2007.

WATERS, Sarah. **Sarah Waters: 'Some of my readers really did hate me. They left let down'**. Entrevista concedida a Lisa Allardice. The Guardian, Setembro de 2018. Disponível em: < <https://www.theguardian.com/books/2018/sep/15/sarah-waters-some-of-my-readers-really-did-hate-me-they-felt-let-down>> Acesso em: 20 de novembro de 2022

WEINHARDT, Marilene. **Considerações sobre o Romance Histórico**. Letras, Curitiba, n.43, p. 11-23, 1994. Editora da UFPR