



DO ROMANCE DE FOLHETIM AO ROMANCE “ROSA”: O ROMANCE ITALIANO DE AUTORIA FEMININA ENTRE OS SÉCULOS XIX E XX

FROM THE SERIAL NOVEL TO THE ROMANCE NOVEL:
THE ITALIAN ROMANCE OF FEMALE AUTHORSHIP
BETWEEN THE XIX AND XX CENTURIES

Erica Aparecida Salatini Maffia¹
Universidade Federal da Bahia

Resumo: O artigo apresenta algumas autoras italianas de romances e novelas publicados no período de 1850 a 1950, escritoras que, apesar da notoriedade e representatividade de sua literatura, foram ignoradas pela crítica e pelo cânone italianos, algumas delas desconhecidas do público brasileiro. Carolina Invernizio (1851-1916) e Matilde Serao (1856-1927) são figuras centrais para a popularização e o desenvolvimento da literatura de consumo italiana, na segunda metade do séc. XIX. Mura (1892-1940) e Liala (1897-1995) são representantes da literatura de massa do começo do século XX até o segundo pós-guerra. Neera (1846-1918) e Alba de Céspedes (1911-1997) representam a vertente feminina do romance sentimental psicológico italiano: ambas foram sucesso de público em suas épocas, mas apesar do reconhecimento de uma determinada parcela da crítica italiana, também não fazem parte do cânone italiano.

Palavras-Chave: Literatura italiana feminina; Folhetim; *Rosa*.

¹ Endereço eletrônico: ericasalatini@gmail.com.

Abstract: *This article to present some Italian authors of novels and shorts stories published in the period from 1850 to 1950, writers who, despite the notoriety and representativeness of their literature, were ignored by Italian school critics and anthologies, some of which are still unknown to the Brazilian public. Carolina Invernizio (1851-1916) e Matilde Serao (1856-1927) are central figures in the popularization and development of Italian consumer literature, especially in the serial novel. Mura (1892-1940) and Liala (1897-1995) as representatives of mass literature from the beginning of the 20th century until the second post-war period. Neera (1846-1918) and Alba de Céspedes (1911-1997), represent the feminine side of the Italian psychological sentimental novel, both of which have been a public success in their times, but despite the recognition of a certain portion of Italian criticism, they are also not part of the Italian canon.*

Keywords: *Female Italian literature; Serial novel; Romance novel.*

INTRODUÇÃO

O presente artigo tem como objetivo apresentar algumas autoras italianas de romances e novelas publicados no período de 1850 a 1950, centrando-se em algumas escritoras que, apesar da notoriedade e representatividade de sua literatura, foram ignoradas pela crítica e pelas antologias escolares italianas, sendo algumas ainda desconhecidas do público brasileiro. Escritoras como Carolina Invernizio (1851-1916), Matilde Serao (1856-1927), Mura (1892-1940) e Liala (1897-1995), são particularmente importantes na afirmação do gênero romanesco na Itália: as duas primeiras, como representantes da segunda metade do século XIX, são figuras centrais para a popularização e o desenvolvimento da literatura de consumo italiana, sobretudo do romance folhetinesco e as duas últimas, Liala e Mura, como representantes da literatura de massa do começo do século XX até o segundo pós-guerra. Autoras como Neera (1846-1918) e a ítalo-cubana, Alba de Céspedes (1911-1997), representam, por sua vez, a vertente feminina do romance sentimental psicológico italiano, sendo as duas, sucesso de público em suas épocas, mas apesar do reconhecimento de uma determinada parcela da crítica italiana, também não fazem parte do cânone italiano. É nosso objetivo, portanto, apresentar a literatura feita por estas mulheres, buscando dar visibilidade a

uma série de autoras que foram ignoradas pelo cânone e, mostrar que, apesar do aparente silênciar da crítica e das antologias, estas autoras foram prestigiadas e lidas em seu contexto histórico-cultural bem como traduzidas em outras línguas, tornando-se conhecidas também em outras culturas.

1 A CONSOLIDAÇÃO DO ROMANCE BURGUEZ E A FORMAÇÃO DE UM PÚBLICO LEITOR NA ITÁLIA NO FINAL DO SÉCULO XIX

A consolidação do romance burguez, a popularização do gênero e a consequente formação de um público leitor em meados do século XIX era uma realidade na França e na Inglaterra, ao passo que na Itália essa consolidação do gênero é mais tardia. Em um cenário literário com uma tradição mais voltada para a poesia, o romance popular, de matriz naturalista e decadentista, ocupa a quase totalidade do que é publicado e lido na Itália apenas no final do século XIX.

O cenário literário italiano do final do século XIX é marcado por duas importantes vertentes literárias no que se refere à escrita romanesca: o *verismo* e o decadentismo. Estas correntes eram encabeçadas por dois grandes escritores: Giovanni Verga (1840-1922), romancista que, por meio do *verismo*, consagra o naturalismo na Itália, dando-lhe uma especificidade nacional; e Gabriele D'Annunzio (1863-1938), expoente maior do decadentismo italiano, que popularizou o romance decadentista.

O *verismo* surge na Itália por volta de 1875, a partir das obras de escritores e poetas que constituíram uma escola baseada num conjunto de princípios realistas/naturalistas. Seus fundadores são Giovanni Verga e Luigi Capuana (1839-1915). O *verismo* nasce sob a influência direta do positivismo, da razão e da ciência, apostando no método experimental e na infalibilidade dos instrumentos de pesquisa, que se desenvolvem e prosperam a partir

da década de 1830 até o final do século XIX. Inspirado no naturalismo francês, corrente literária da segunda metade do século XIX, o primeiro romance de Verga data de 1866, enquanto que o seu grande sucesso, *I Malavoglia*, é publicado em 1881.

Capuana publica, em 1877, a sua primeira coletânea de novelas, *Profili di donne*, e em 1879, influenciado por Émile Zola, o romance *Giacinta*, considerado o manifesto do verismo italiano. Em 1880, no mesmo ano em que Verga publica *Vita dei campi*, coletânea de novelas que inclui também textos de Gabrielle D'annunzio, Capuana, entusiasta e divulgador do naturalismo francês, contribui com Verga na elaboração da poética do verismo italiano, publicando os seus artigos sobre Zola, os Goncourt, em dois volumes: *Studi sulla letteratura contemporanea* (1890-1892).

D'Annunzio, apesar do exórdio narrativo associado ao naturalismo e ao verismo, com a publicação de *Il libro delle Vergini*, em 1884, logo se afasta desta corrente, e em 1889 publica *Il piacere*, primeiro romance da trilogia *Romanzi della Rosa* e marco do decadentismo italiano na prosa.

No século XIX, a popularização do romance estava em curso. A subdivisão do gênero em “popular”, “sentimental”, “detetivesco”, “gótico”, “de aventura”, etc contava com grandes e importantes ícones, como Edgar Allan Poe, Gustave Flaubert, Alexandre Dumas, Balzac, dentre outros. Todavia, a difusão e a consolidação do gênero como uma literatura fortemente voltada para as massas devem muito ao folhetim que, ligado à necessidade de vender jornais e revistas, começou a publicar também romances, popularizando ainda mais um gênero que já nasceu com vocação popular.

O romance de folhetim apresenta narrativas com enredos simples, com uma profusão de peripécias e ganchos intencionalmente voltados para prender a atenção do leitor. Enquanto na França o folhetim traz desde escritores como Balzac, Vitor Hugo e Alexandre Dumas, que popularizam o gênero publicando

seus romances em jornais e revistas, na Itália, o romance folhetinesco, ou *d'appendice*, tem início com a publicação de obras de escritores como Collodi e Emilio Salgari, representantes de uma vertente infanto-juvenil.

O gênero romanesco, em sua versão livresca ou folhetinesca, escrito em sua maioria por homens, tem no público feminino o seu maior leitor e vai, aos poucos, voltando-se e se especializando cada vez mais de acordo com as exigências deste público:

o romance moderno nasce junto com seu público: um público burguês, que começou a redefinir a esfera da intimidade, física e moral, construindo a privacidade doméstica e o sentido do pudor, um espaço que deve ser defendido do mundo externo. A violação deste segredo interno doméstico, o narrar dos eventos privados, constitui a matéria privilegiada do romance do século XVIII, que se difunde de modo prodigioso justamente entre o público feminino. Mas enquanto quem lê é frequentemente mulher, quem escreve é quase sempre homem. A relação entre mulher e romance é, inicialmente, em direção única. (ROCCELLA, 1998, p. 5)²

O romance *d'appendice* italiano, em seu desenvolvimento e difusão, conta com escritores como Francesco Mastriani, Emilio De Marchi, Luigi Natoli, Carolina Invernizio, Matilde Serao, Guido da Verona, Pitigrilli, Liala, sendo Carolina Invernizio e Liala as maiores representantes do gênero, a primeira, a partir do final do século XIX, e a segunda, a partir dos anos de 1930.

2 O ROMANCE FOLHETINESCO DE CAROLINA INVERNIZIO E A EXPERIMENTAÇÃO DO GÊNERO ROMANESCO

Carolina Invernizio (1851-1916) publica sua primeira novela ainda no jornal da escola que frequentava em Firenze, em 1866. Em 1877, publica o seu

² No original: “Il romanzo moderno nasce insieme al suo pubblico: un pubblico borghese, che ha cominciato a ridefinire la sfera dell'intimità, fisica e morale, costruendo la privacy domestica e il senso del pudore, uno spazio che va difeso dal mondo esterno. La violazione di questo segreto interno domestico, il racconto delle vicende private costituisce la materia privilegiata del romanzo settecentesco, che si difonde in modo prodigioso proprio presso il pubblico femminile. Ma se chi legge è spesso donna, lo scrittore è quasi sempre uomo. Il rapporto tra donne e romanzo è, inizialmente, a senso unico”. Todas as traduções do italiano para este artigo são de nossa autoria.

primeiro romance, *Rina o l'angelo delle Alpi*. Fortemente influenciada pela cultura francesa, tendo se transferido para Turim em 1896, Invernizio afirma-se no cenário literário italiano por meio do romance *d'appendice*. A autora publica muitos romances em jornais quotidianos: *Opinione Nazionale* de Florença e *La Gazzeta* de Turim. Torna-se escritora exclusiva da Editora Salani, editora com a qual publicará, em 40 anos, cerca de 123 livros. Seus romances folhetinescos, publicados sempre com o subtítulo *romanzo storico sociale*, se situam entre o romance popular sentimental e o aventureiro, apresentam histórias de amor e ódio, contrapondo heróis positivos e personagens diabólicos, mas também apresentam um gosto pelo mistério e pelo horror, com ambientação detetivesca: é o caso de sucessos de público e de dramatização como *Il bacio di una morta* (1889), *La sepolta viva* (1896), *L'albergo del delitto* (1905), *Il cadavere accusatore* (1912).

O mérito de Invernizio é experimentar todos os gêneros romanescos, do romance sentimental popular, passando pelo de aventura, pelo gótico com romances de mistério e horror, até uma aproximação com o gênero policial, em sua literatura de folhetim. Torna-se uma escritora muito famosa, amada pelo público, mas odiada pela crítica. A famosa resenha de Gramsci em *Literatura e vida nacional* popularizou o epíteto: “onesta gallina della letteratura popolare”. Mas é exatamente como “galinha dos ovos de ouro” que Invernizio se torna exclusiva da editora Salani, editora pela qual publicará os seus mais de 100 livros, além de ser traduzida e conhecida no exterior, em especial na América Latina. Algumas de suas obras figuram entre o discreto número de traduções italianas que chegam ao Brasil já nas primeiras décadas do século XX, quando a literatura italiana, excetuando-se os clássicos, ainda não contava com muitos representantes traduzidos por aqui.

Invernizio consegue sua popularidade e sucesso de público sem se associar ao verismo e ao decadentismo literário praticado por muitos

romancistas italianos no final do século XIX. Ela traz para a Itália as várias vertentes dos subgêneros romanescos praticados na França e na Inglaterra por meio dos folhetins, mostrando-se grande leitora e experimentando estas formas de maneira muito livre em sua literatura. Frequentemente acusada de se valer de tramas complicadas, exageradas, inverossímeis, em seus romances abundam heroínas castas e virginais que, por meio de um duro aprendizado, dentro de um sistema social de regras estabelecidas e fechadas de modelo patriarcal, conseguem, por meio do casamento e da maternidade, transformar-se em mulheres fortes e representativas, postulando um protagonismo feminino prototípico e expandindo a potencialidade feminina por meio do amor e da sedução, único âmbito em que a mulher pode ser “dominadora”.

Il bacio di una morta, por exemplo, contou com várias adaptações ao longo do século XX na Itália, tanto para o teatro como para a TV. O romance opõe dois modelos femininos consolidados pela literatura romântica sentimental: Nara, a sedutora bailarina javanesa, passional, que encarna a maldade e o engano, contrapõe-se a Clara, a protagonista loira, boa, virginal e pura, que para reconquistar o marido e ter a filha de volta, traveste-se corajosamente de mulher sedutora, ressuscitando do reino dos mortos e revertendo sua infeliz condição de esposa abandonada.

Uma das protagonistas deste romance, Nara, enlouquecida e cega pelo amor, acabará internada em um hospício, mas será um tipo de personagem resgatada em romances posteriores de Invernizio, consolidando uma tipologia de personagem representante do choque entre o universo passional feminino e o universo social masculino. Esse tipo de personagem poderá contar com a cumplicidade de sua autora, numa tentativa de legitimar a paixão feminina, em um universo literário em que a mulher, vítima do amor passional, é sempre culpada por sucumbir às suas próprias paixões.

São frequentes na literatura romântica sentimental personagens femininas como Emma Bovary e Anna Karenina, protagonistas que, ousando opor a própria paixão às regras de uma sociedade patriarcal, morrem ou se suicidam devido à incapacidade de rebelar-se, permanecendo como vítimas do mundo. As personagens invernizianas, por sua vez, podem sucumbir à paixão e descer ao inferno, mas muitas vezes conseguem superar sua trágica condição e restabelecer-se, afirmando-se por meio da maternidade e do amor platônico.

Apesar da desvalorização de sua obra pela crítica especializada, mesmo aquela de seu tempo, Invernizio, como vimos, sobrevive e entra para a história da literatura romanesca italiana, ao lado de escritores que escreviam notadamente para as massas e também daqueles canônicos. Ao lado de um consolidado e cada vez mais crescente consumo feminino de romances, vemos nascer também uma primeira produção italiana de romances escrito por autoras. Invernizio figura como uma das principais representantes do gênero folhetinesco, enquanto temos, ainda nas últimas décadas do século XIX, uma produção verista de romance sentimental, representado por Neera (1846-1918), que publica seu primeiro romance em 1877, Matilde Serao (1856-1927) tem seu primeiro romance, *Opale*, publicado em 1878; já a corrente decadentista é bem representada por Grazia Deledda (1871-1936), que publica seu primeiro romance em 1890.

3 O ROMANCE SENTIMENTAL DE AUTORIA FEMININA E A EDUCAÇÃO *DELLE SIGNORINE*

Neera, pseudônimo de Anna Maria Zuccari, autora de mais de 40 livros, publica seu primeiro romance em 1877, sendo suas obras mais famosas os romances *Teresa* (1886) e *L'indomani*, de 1889. Escritora prolífica e de sucesso, de visão tradicional sobre a divisão dos papéis do homem e da mulher na sociedade, é predominante em sua narrativa a análise da condição feminina,

mas uma análise que se limita a reivindicar “as razões do coração e da sensibilidade feminina” diante da mediocridade da realidade quotidiana. O romance *L’indomani* apresenta, justamente, uma história deprimente do que acontece depois do casamento. Já *Teresa* é um “romance especial”, nas palavras de Antonia Arslan:

Uma história corajosa, audaz e tecida, por fim, ao redor de uma protagonista inocente, mas não ignorante, que aparece logo como vítima estabelecida por uma concordante vontade e crueldade familiar [...] um retrato – e um ambiente – típicos da opressão feminina do século XIX, que age de modo mais pesado sobre a mulher correta e ingênua, sobre aquela que instintivamente não se presta a ‘jogar o jogo feminino’ da astúcia, da hipocrisia e do sorriso sedutor”. (ARSLAN, 2009, p. 11)³

Com o romance *Teresa*, Neera soube retratar a condição feminina de sua época, sem ser “feminista”, aliás, como observa Arslan, Neera se declara “antifeminista, mas as feministas da sua época, como Ersilia Majno (e até mesmo a própria Aleramo), citam justamente *Teresa* como documento essencial da tomada de consciência feminina da época” (ARSLAN, 2009, p. 14)⁴. Apesar disso, o romance *Teresa* é relegado ao silêncio pela crítica especializada, classificado como romance sentimental, vaporoso e inconsistente, típico do tardo romantismo italiano. Neera era uma escritora muito apreciada por seus pares, admirada por Verga, Capuana, Croce, Marinetti e Pirandello, escritores e amigos que frequentavam a sua casa, sempre circundada por jovens e admiradores, que a consideravam uma “autoridade indiscutível”.

Matilde Serao, contemporânea de Neera, foi uma importante jornalista de seu tempo: primeira mulher italiana a fundar e a dirigir um jornal, *Il Corriere*

³ No original: “Una storia coraggiosa, audace e persino, tessuta intorno a una protagonista innocente ma non ignara, che appare subito come la vittima designata di una concorde volontà e crudeltà familiare [...] un ritratto – e un ambiente – tipici dell’oppressione femminile ottocentesca, che agisce più pesantemente sulla donna retta e ingenua, su quella che instintivamente non si presta a ‘giocare il gioco femminile’ dell’astuzia, dell’ipocrisia e del sorriso ammaliatore”.

⁴ No original: “antifemminista, ma le femministie della sua epoca come Ersilia Majno (e anche la stessa Aleramo), citano proprio *Teresa* come documento essenziale della presa di coscienza femminile dell’epoca”.

di Roma, em 1884, ao lado do marido Edoardo Scarfoglio, experiência que se repetiu depois com *Il Corriere di Napoli*, *Il Mattino*, do qual foi co-diretora até 1904, quando se separou do marido e fundou *Il Giorno*, sempre em Nápoles. Ao lado de sua atividade jornalística, Serao desenvolveu sua obra narrativa, que inclui mais de 40 volumes entre romances e novelas iniciadas sob a égide do verismo meridional, mas que depois encontra uma linguagem própria. O seu romance *Addio, amore!*, de 1890, traduzido no Brasil, em 1924, pela editora Globo, com o título *Adeus, amor!*, é o mais conhecido do público brasileiro. Candidata várias vezes ao Prêmio Nobel de Literatura, concorrendo inclusive em 1926 com Grazia Deledda, quando esta última recebe o prêmio por *Canne al vento*.

Deledda, certamente a escritora deste período mais aclamada pela crítica, inicia sua carreira literária em 1890, sendo acolhida pela crítica de modo positivo e enquadrada no âmbito da escola verista. Suas obras seguintes recolhem lendas sardas, mostrando maestria em descrever uma Sardenha mítica, fabulosa, de uma natureza intimamente lírica, uma representação ambiental que se torna transfiguração da memória, enquanto os personagens são projeções de uma vida sonhada. Seus temas principais estão ligados ao regionalismo na medida em que representam a ética patriarcal do mundo sardo, a atmosfera intensa e selvagem dessa região, o que Capuana reconhece como elemento inovador e original de sua literatura. Aos poucos, entretanto, a crítica reconhece na obra de Deledda uma crise existencial, que o crítico Vittorio Spinazzola define como característica do clima decadentista, resultante do fim da unidade cultural do século XIX, que acreditava no progresso histórico, nas ciências laicas, nas garantias jurídicas colocadas em defesa das liberdades civis (SPINAZZOLA, 1980, p. 17).

Neste cenário, vemos surgir também a escrita de Sibila Aleramo, pseudônimo de Marta Felicina Faccio (1876-1960), escritora e poeta feminista,

pacifista e após 1945, comunista, mas todas estas definições escapam ao que realmente representa a vida e a obra de Sibila Aleramo para a literatura no início do século XX e sobretudo para a literatura feminina, sendo ela uma personalidade que não se adequava a nenhum papel ou imagem feminina tradicional. A partir de 1897, Aleramo contribuiu com artigos para várias revistas e periódicos da época, de cunho progressista, socialista e também feminista. Ela conheceu vários intelectuais progressistas e feministas importantes no cenário literário e cultural italiano, atuou e participou de manifestações políticas pelo direito de voto das mulheres. Seu romance *Una Donna*, de 1906, é considerado o primeiro romance feminista italiano, obteve muito sucesso e foi traduzido para várias línguas. Romance marcadamente autobiográfico, narra em primeira pessoa a conturbada vida da escritora, desde sua adolescência até a maturidade, suas complexas relações sentimentais.

4 O NASCIMENTO DO ROSA ITALIANO E O SUCESSO DE LIALA

Assim, na passagem do século XIX ao XX, temos, de um lado, o desenvolver de uma escrita feminina mais atenta aos problemas da mulher, com uma vocação elevada, empenhada, refletindo sobre a condição da mulher durante a segunda revolução industrial europeia, e de outro lado, a literatura de consumo, folhetinesca, voltada para o público feminino, com suas histórias envolventes e cheias de peripécias, desenvolve-se mais a cada dia. A chamada “alta literatura” não consegue responder diretamente ao desejo de sonho, de diversão e de entretenimento dessa crescente sociedade de massa em formação. A cidade, a cultura de massa, o desenvolvimento da técnica e da reprodução, que descreve Walter Benjamin, assiste a uma sempre crescente produção de romances de consumo, protagonizados por heróis e heroínas prototípicos:

As protagonistas do primeiro romance burguês nos parecem, ainda – para usar um termo usurado – mulheres objeto. Emergem entre os primeiros na

cena do romance, frequentemente são os heróis deste, mas são medidas sempre pela relação com o homem. Lutam, às vezes triunfam, contanto que saibam administrar, em uma sociedade de capitalistas, o seu próprio capital, ou seja, a sua integridade física [...] não existem mulheres que, sozinhas, em uma ilha deserta constituam um mundo com obstinação, como acontece com Robinson Crusoe. Não deveríamos então dizer que o romance é escrito talvez para mulheres, mas apenas para ensinar-lhes a se manter no próprio lugar? (ECO, 1979, p. 10-11)⁵

Se, por um lado, Eco nota a grande participação das mulheres nos primórdios da cena romanesca, por outro lado, ele coloca em discussão o que grande parte da crítica diz sobre os romances sentimentais, e por conseguinte também sobre a literatura “rosa”, voltados especialmente para o público feminino. Deve-se lembrar, no entanto, que estes mesmos romances, considerados “baixa literatura”, têm como modelo as obras de Emily Dickinson, das irmãs Brönte e de Jane Austen, romances que não falam apenas da questão das mulheres, mas da sociedade inteira. São obras que retratam o universo feminino, que têm uma especialidade ligada ao mundo dos afetos e dos sentimentos e refletem conscientemente sobre a moral comum. É esta problemática enfrentada pelas mulheres, colocada em chave de escolha entre razão e sentimento, que serve de base para a literatura feminina de consumo do final do século XIX, e que gera o romance “rosa” no século XX:

A literatura feminina do século XIX é um produto da narrativa de consumo de massa e o romance rosa é um subproduto da literatura feminina [...] uma parte importante do romance *rosa* na Itália deriva do romance folhetinesco, considerado um ‘proto-romance’ *rosa*, escrito por mulheres para outras mulheres. (ARSLAN; POZZATO, 1989, p. 20)⁶

⁵ No original: “Le protagoniste del primo romanzo borghese ci paiono ancora – a usare un termine usurato – donne oggetto. Emergono tra i comprimari sulla scena del romanzo, spesso ne sono l’eroe, ma si misurano sempre nei confronti dell’uomo. Lottano, magari trionfano, ma a patto di sapere amministrare, in una società di capitalisti, il loro solo capitale, e cioè la loro integrità fisica [...] non ci sono donne che da sole, su un’isola deserta, costituiscano un mondo con obstinazione e la sagacia del buon imprenditore, come accade a Robinson Crusoe. Non dovremo dunque dire che il romanzo viene scritto magari per donne ma solo per insegnare loro a tenere il proprio posto?”.

⁶ No original: “La letteratura al femminile dell’800 è un prodotto della narrativa di consumo di massa e il romanzo rosa è un sottoprodotto della letteratura al femminile [...] una parte

Considerado, assim, uma “manifestação desacreditada, em termos de estilo e de qualidade do público leitor”, nasce o romance rosa italiano, uma “consciência infeliz do rosa” liga os autores, quase sempre autoras, e os leitores, quase sempre leitoras (ARSLAN; POZZATO, 1989, p. 20).

Ainda de acordo com Arslan, o romance rosa possui as seguintes características: 1) como componente essencial da trama, temos um confronto polêmico entre o homem e a mulher, um confronto psicológico entre o caráter dos dois, uma relação conflituosa entre os sexos, em que a mulher adota uma estratégia de rebelião em relação ao par masculino; 2) o alcance do amor se dá por meio de sua negação, instaura-se o ódio inicial, e depois se chega ao inevitável final feliz, com direito a casamento, mas apenas depois de um ajuste entre as partes: a mulher se torna menos rebelde e o homem mais cortês; 3) o erotismo é tratado de modo mais ou menos explícito, muitas vezes cru, é um dos valores positivos mais constantes: a heroína, virgem, mas sensual, é vítima do homem mas é capaz de mantê-lo sob suas rédeas; 4) o romance “rosa” possui uma função didática, uma carga de idealização do feminino, de matriz utópica: a educação das “moças” (“*La biblioteca delle signorine*”, desde 1912 pela editora Salani / “*I romanzi della rosa*”; na Itália o *rosa*, assim como o *giallo* tem uma coleção especial, que recebe seu título a partir da cor da capa).

Enquanto o romance multiplica os conflitos e se conclui, muitas vezes, de forma negativa, o *rosa* tende a evocar os conflitos, esvaziando os motivos da discórdia e reduzindo o confronto a uma espécie de ritual que antecede o acasalamento. O tempo e o espaço são muitas vezes indeterminados e a narrativa se situa entre o dado realístico e o fabuloso.

Muitas vezes considerado “degeneração” da literatura romântica de alta qualidade – de fato o gênero nasce a partir de modelos propostos por Austen,

importante del romanzo rosa in Italia deriva dal romanzo d’appendice, considerato un ‘protoromanzo’ rosa, scritto da donne per altre donne”.

Flaubert e Tolstói – o *rosa* italiano passa por um processo de reavaliação e reabilitação empreendida por um importante estudioso da literatura de consumo: Umberto Eco. Eco reabilita, no final dos anos de 1970, a figura de Liala, considerada pela crítica um “exemplo de como se escreve mal”.

Liala, pseudônimo de Liana Cambiasi Negretti Odescachi (1897-1995), escritora aristocrata, publica seu primeiro romance em 1931, *Signorsì*, pela Mondadori, esgotando a primeira edição em apenas 20 dias. Liala recebe seu pseudônimo de D’Annunzio, que associa seu nome a “*ala*” (“asa”), e esta amizade com o escritor decadentista está refletida em sua obra, sobretudo nos primeiros romances, em que a prosa barroca e eloquente, o estetismo e a beleza dos lugares fazem parte de uma escrita em que a mulher manifesta a força de ser mulher.

Seu exórdio coincide com o desenvolvimento de uma editoria moderna na Itália, com setores de mercados individualizados que produzem livros e revistas sob medida para cada faixa de leitor, coleções especializadas para cada um dos subgêneros romanescos: o “*giallo*”, o “*rosa*”, o romance de “aventura”, o infanto-juvenil, etc., publicados por Mondadori, Salani, Sonzogno.

A estrutura de folhetim permanece em muitos dos romances de Liala. Considerado um “*rosa* autoral”, seus romances possuem um esquema típico: a protagonista sofre duas ou três derrotas no decorrer da história, mas se levanta até conseguir vencer. No mundo de Liala, assim como em toda a literatura *rosa*, a sociedade não mudou, mas a perspectiva das heroínas desses romances sim. As protagonistas não buscam uma posição social melhor, elas querem acima de tudo e, antes de mais nada, amar. O importante é encontrar um amor que as faça feliz. Se as heroínas dos romances sentimentais buscavam, mesmo confusamente, uma liberdade que não sabiam nem mesmo como interpretar (basta observar Emma Bovary), as heroínas dos romances *rosa* querem amar e fazem de tudo para alcançar seu objetivo. O mundo feminino no *rosa* não está

em conflito com a realidade, criada e organizada pelos homens. Mesmo quando derrotada, a protagonista do *rosa* elabora um mundo no qual consegue sobreviver.

Este esquema permanece nos romances de Liala, que elabora, todavia, um modelo de protagonista feminino bastante ativo, dentro de tramas simples, com poucas aventuras e poucos personagens. Em geral, suas protagonistas são mulheres que nascem e vivem em ambientes pequeno-burgueses, representam a mulher moderna de classe social mais baixa, muitas delas se movem até as cidades, mas frequentemente retornam ao campo. A ambientação de seus romances é quase sempre interna: casas de campo, estilo *liberty*, distantes da cidade, a atemporalidade é reinante, o equilíbrio entre uma estrutura de fábula associado a uma série de estigmas decadentes: a mulher fetiche, a beleza como valor absoluto, a sedução como dimensão antirrealista da paixão.

Frequente nos romances de Liala são os cheiros e os odores de limpeza, de perfume do homem amado, em oposição aos odores comuns; o espelho, como um elemento do ritual fetichista de autocontemplação associado também ao erotismo; uma reviravolta do clássico triângulo amoroso em que a tutela protetora do homem-pai contrasta com a figura do apaixonado homem-amante.

Símile ao que ocorre em *Invernizio*, o universo feminino de Liala se inscreve na dimensão do privado e do doméstico, mas nem sempre este universo conta com uma antagonista negativa. A mulher representada é uma consumidora atenta às novidades e à moda, que rejeita o modelo (*inverniziano*) de mulher e mãe exemplar. Apesar da rebelião da mulher moderna de Liala, ela volta sempre ao tradicional, à ordem: ela compreende que o amor verdadeiro e o casamento se conseguem apenas com o comportamento tradicional.

Liala manifesta a força de ser mulher, ela possui grande capacidade de ler o seu tempo, compreende as mudanças da sociedade, mas isso não significa que ela compartilhe desses valores: como boa aristocrata, ela não se mistura ao

seu público, não pretende ser democrática, mantém a sua condição de vida elitista. E apesar das mudanças que vivencia ao longo dos mais de 50 anos que dedica à escrita de romances, as personagens mudam as roupas, as profissões, os penteados, a moda, mas o comportamento permanece tradicionalmente o mesmo, a heroína que quer amar.

Nos vinte anos do período fascista, 1920-1940, a ideologia do regime contribuiu para criar uma escola nacional do *rosa*, com a representação de uma figura feminina subalterna, uma trabalhadora urbana, mãe e esposa atenta. Liala, jornalista importante nos anos 1930, apesar da aparente concordância com o regime, vê sua literatura perder espaço durante este período, uma vez que sua postura de mulher moderna contrasta com a figura de mulher-mãe pretendida pelo regime. Neste mesmo período, Alba de Céspedes (que em 1938 publica seu maior sucesso, *Nessuno torna indietro*), com a lei da censura, retira seu romance de circulação. Mura também será fortemente censurada.

É o diálogo constante com suas leitoras, através de periódicos como *Confidenze di Liala*, idealizados por Arnaldo Mondadori, publicados a partir de 1946, após a segunda guerra, que faz com que Liala retome sua notoriedade. Com este semanário, suas leitoras se sentem ouvidas, menos sozinhas diante de problemas que a moral comum, baseada no “*perbenismo*”, tende a evitar. É este diálogo que permite à autora se aproximar de seu público, retratá-lo em suas confissões e também em seus romances, compreendendo cada vez mais o que acontece na sociedade italiana, do ponto de vista feminino.

5 MURA E O ROSA TRANSGRESSOR

Mas se engana quem vê o “*rosa*” apenas como “*establishment* político e cultural”. Existe um contraponto, um “*rosa* transgressor”, de uma ética ousada, representada por uma controversa figura, rival de Liala: Mura, pseudônimo de

Maria Assunta Giulia Volpi Nannipieri (1892-1940), escritora de referência para o editor Sonzogno. Em 1919, Mura publica sua primeira coletânea de novelas, *Perfidie*, histórias transgressivas que tiravam o sono de suas leitoras, mas conquista o sucesso apenas com o romance *Piccola*, em 1921, um romance sentimental, voltado para a análise psicológica adolescente, uma espécie de romance de formação feminino. As heroínas de Mura não se preocupam com a contingência, mas sim em cultivar a si mesmas, as próprias emoções, tornam-se mestres da sedução, não se submetem ao amado, não dependem desse emotivamente. As protagonistas são mulheres inteligentes que tentam evitar a banalização de suas histórias de amor por meio da lógica do casamento, em que a mulher perde seu poder de sedução.

A semiótica do decoro, presente em *Invernizio* e *Liala*, passa longe das heroínas de Mura, que melhor encarnam o valor positivo do erotismo feminino, mesmo que de forma geral o *rosa* seja o reconhecimento deste valor e a regulamentação das relações sexuais. A mulher pode ser empreendedora de si mesma, mesmo que só sentimental e sexualmente. O casamento, em Mura, não é mais visto como forma de sistematização da mulher, o que ainda está presente em *Liala* ou, ao menos, na *Liala* dos anos de 1930, 40.

O ponto de contato entre as duas rivais está justamente na consciência do poder da sedução da mulher, na consciência do pertencimento de seu próprio corpo, na aproximação da mulher ao mundo da ação, do fazer, da transformação do papel social da mulher, presente já na literatura *rosa* dos anos de 1920 e 30. O componente transgressor do *rosa* está na percepção da mulher como um corpo em separado, pela sua vontade de poder, de autoafirmação que a afasta do modelo patriarcal, ao qual o *rosa* está intimamente conectado, por meio do valor familiar, ou ponto de chegada da trama: o final feliz é sempre o casamento.

O *rosa* cumpre uma dupla função na educação das mulheres: uma função evasiva, por permitir escapar dos problemas e esquecer os vazios da solidão feminina, recriando um cosmo cognitivo longe dos conflitos, do princípio de realidade; uma função afrodisíaca: é o princípio do prazer, o ensinamento da sexualidade em uma sociedade ainda incapaz de falar abertamente sobre o sexo, é a possibilidade de expressão do feminino, de suas sensações físicas, sinestésicas: o ler é o tocar, o sentir, o cheirar, são fantasias sexuais bem construídas. O *rosa* encerra, enfim, um processo de reapropriação da feminilidade, graças aos romances sentimentais, educativos, que recolhem emoções e vidas privadas, casos amorosos e familiares, em que as mulheres têm a possibilidade de falar como se fossem amigas e conhecidas, em uma rede de leituras que se difundem em um mundo em processo de mudança (ARSLAN; POZZATO, 1989).

6 NINGUÉM VOLTA ATRÁS E A CENSURA FASCISTA

Na vertente psicológica e sentimental do romance italiano do início do século XX temos a prosa literária de Alba de Céspedes (1911-1997), escritora que muito jovem atuou como jornalista na década de 1930 para *Il Piccolo*, *Epoca* e *La Stampa*. Em 1935, ela publica seu primeiro livro de contos, *L'Anima Degli Altri*. A sua escrita de ficção foi muito influenciada pelos desenvolvimentos culturais que levaram e resultaram na Segunda Guerra Mundial. Na sua escrita, Alba constrói suas personagens femininas a partir da subjetividade do olhar feminino. Em 1938, publica seu primeiro e mais conhecido romance, *Nessuno torna indietro*, grande sucesso de público na Itália e traduzido em vários países, inclusive no Brasil. A censura fascista recolhe o romance e pede à escritora que faça algumas mudanças, Alba se nega e o romance é recolhido, impedido de circular durante o regime.

Muito engajada politicamente, Céspedes entra em contato, por meio da revista *Mercurio*, com outras escritoras suas contemporâneas, como Sibilla Aleramo, Ada Negri, Natalia Ginzburg, Maria Bellonci, Anna Banti. Profunda admiradora de Matilde Serao, a qual define como “*una vera scrittrice*”, reconhecendo assim a presença e a importância de uma relação com a tradição de escritoras italianas dos séculos XIX e XX (FORTINI, 1996, p. 164).

Nessuno torna indietro narra o destino de oito personagens femininas diversas, que se conhecem em um convento. Representa o universo feminino como um mundo rico e variado, diverso da imagem idealizada e estereotipada da mulher submissa, proposta pelo modelo fascista. O tema central é o processo de construção da identidade de jovens mulheres, suas dúvidas e incertezas, seus falimentos e conquistas. No Brasil, a tradução é publicada com o título *Ninguém volta atrás*, em 1948, pela Editora Instituto Progresso Editorial. Em uma entrevista a Céspedes, publicada pela *Folha da Manhã*, em 14 de março de 1948, a escritora declarou que a popularidade de seu romance se devia à sua humanidade, à sua coragem de mostrar a verdade, mesmo que de modo doloroso.

Não obstante o sucesso de público de Céspedes em sua época, apenas recentemente a crítica especializada empreendeu uma revalorização de sua obra no cenário cultural italiano e internacional, muito devido à crítica feminista dos últimos anos, que resgatou a obra de Céspedes, sua participação política e militante no contexto histórico e político da Itália fascista e do segundo pós-guerra.

De resto, como quase todas as escritoras aqui mencionadas, excetuando-se Deledda e Aleramo, os espaços de destaque devidos a estas escritoras, seja pelo valor de sua escrita, seja pelo seu percurso intelectual e pela importância de suas participações na vida cultural italiana no período de 1850 e 1950, nas antologias e manuais escolares italianos ainda está por se construir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas últimas décadas, presenciamos uma constante reavaliação, por parte da crítica, sobretudo por influência dos estudos de gênero e da crítica feminista, do cânone literário, no que toca à inserção da literatura feminina nos manuais literários, nas antologias escolares. Muito se tem discutido sobre os motivos que levaram à exclusão de escritoras de prestígio destes manuais, questionando-se também o conceito de verdade absoluta atribuído aos textos críticos produzidos em determinado contexto histórico, político e social, o que possibilitou o exame dos textos literários segundo outras óticas e sob novas categorias de análise (Almeida, 2011).

Desse modo, este artigo é uma tentativa de dar visibilidade a autoras que foram importantes em seu contexto histórico-cultural, na formação de um público leitor, tendo sido prestigiadas e lidas em sua contemporaneidade, bem como traduzidas, tornando-se conhecidas também em outras culturas, apesar do aparente silenciar da crítica e dos manuais literários.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, M. *A produção de Natalia Guinzburg sob a ótica de gênero*. Disponível em: http://www.letras.ufrj.br/neolatinas/media/publicacoes/cadernos/a4n3/marcia_almeida.pdf. Acesso em: 22/10/19.

ARSLAN, A. "Rileggendo Teresa, o l'immagine nello specchio". In: NEERA, Teresa. Pádua: Il Poligrafo, 2009.

ARSLAN, A.; POZZATO, M. P. "Il rosa". In: *Letteratura italiana, storia e geografia*. Vol. III. Turim: Einaudi, 1989.

CÉSPEDES, Alba de. *Nessuno torna indietro*. Milão: Mondadori, 1966.

ECO, U. *Invernizio, Serao, Liala*. Florença: La Nuova Italia, 1979.

FORTINI, Laura. "Nessuno torna indietro di Alba de Céspedes". In: *Letteratura Italiana. Le opere*. vol IV: IL Novecento. Turim: Einaudi, 1996.

INVERNIZIO, Carolina: *Il bacio di una morta*. Florença: Ed. Adriano Salani, 1926. (edição eletrônica 2006).

LIALA. *Signorsì*. Milão: Sonzogno Editore, 2009.

NEERA, Teresa. Org. e introd. Antonia Arslan. Pádua: Il Poligrafo, 2009.

MURA. *I cuori fragili* Milão: Sonzogno Editore, 1924.

_____ *Perfidie* Milão: Sonzogno Editore, 1919.

ROCELLA, Eugenia. *La letteratura rosa*. Roma: Ed. Riuniti, 1998.

SERAO, Matilde. *Addio, amore!* Florença: Ed. Adriano Salani.

SPINAZZOLA, V. *Introduzione*. In: G. Deledda. *La madre*. Milão: Mondadori. 1980.

Nota do editor:

Artigo submetido para avaliação em: 26 de janeiro de 2020.

Aprovado em sistema duplo cego em: 14 de maio de 2020.