

# LITERATURA COR-DE-ROSA: UM ESTUDO SOBRE A REPRESENTAÇÃO FEMININA E A EDUCAÇÃO PARA MOÇAS ATRAVÉS DOS ROMANCES SENTIMENTAIS

Kercya Nara Felipe de Castro

*Faculdade Católica Rainha do Sertão. E-mail: kercyafelipe@hotmail.com*

## Resumo

A presente dissertação, intitulada Literatura cor-de-rosa: um estudo sobre a representação feminina e a educação para moças através dos romances sentimentais, tem como objetivo investigar a recepção dos romances sentimentais das coleções “Biblioteca das Moças”, criticadas por serem narrativas descartáveis, a recepção dos romances sentimentais passou ao largo das pesquisas acadêmicas. Propomos nesse trabalho a observação se a produção dessas narrativas é ancorada no ponto de vista cultural e histórico da formação feminina, ou se procura manter o estereótipo de literatura “água com açúcar” como narrativa menor, subestimando os sujeitos femininos dos romances, buscando marcas que revelem o discurso moralizante e ideologia burguesa-patriarcal.

**Palavras-chave:** Romance Sentimental, Representação, Mulher.

## Introdução

A literatura sentimental, popularmente conhecida como romances de “mulherzinha”, tem como foco principal o amor romântico e seus ingredientes básicos: encontros, desencontros, ciúmes, traições, dentre outros. Em suas narrativas, a figura feminina ganha destaque, pois é através dela e para ela que acontecem os desdobramentos de ações no texto. A representação feminina nessa literatura midiática é considerada estereotipada, porque a imagem que se tem das personagens reforça o processo de alienação e submissão da mulher que as teóricas feministas lutam para anular.

Produzida em vista do consumo comercial e como parte da indústria cultural de massa, a literatura sentimental sempre foi colocada à margem pelos críticos, por considerarem este tipo de texto de pouco ou nenhum valor estético. Desde a sua gênese, ainda no século XIX até os dias atuais, os romances sentimentais seguem os mesmos padrões: enredo previsível, espaço real e o foco na relação conjugal com final feliz.

A literatura é a manifestação artística da realidade, é o reflexo das relações sociais, mas também é a fonte dos desejos, o espaço privilegiado e fascinante em que a ficção é lida como real, possibilitando a construção dos sonhos. Portanto, torna-se interessante avaliar até que ponto a literatura sentimental publicada no Brasil no início do século passado tornou-se ferramenta de auxílio para a formação sentimental das moças dentro de uma ideologia burguesa patriarcal.

Característica dessa fase foi a coleção “Biblioteca das Moças” que, com seus 180 volumes editados entre as décadas de 20 a 60 do século XX, tornou-se hábito de leitura entre as jovens da

época, pois era comum ligá-las à sensibilidade dos sentimentalismos. Imaginava-se que à mulher não cabia o espírito crítico, mas, sim, o forte predomínio dos afetos.

Amora (2004, p. 53), caracteriza a obra literária como expressão do conhecimento intuitivo, individual, que temos da realidade. Esse tipo de conhecimento está no espírito comum das pessoas, enquanto conhecimento racional e universal, e distingue-se por ser fruto de uma intuição mais profunda e original da realidade.

Assim pensando, acreditamos que as obras escritas em determinado tempo histórico, trazem muito do pensamento, das conclusões e das ideologias que marcavam o homem daquela época. Se a sociedade limitava o espaço feminino, privilegiando a repressão feminina, é de se esperar que os livros, voltados para esse público viessem incrustados de ideias que ajudassem em uma formação que tentava enraizar fortemente um papel subalterno para a mulher, mesmo que nas entrelinhas dos romances de amor.

Portanto, torna-se necessária a análise da representação da mulher nesses romances a fim de determinar a existência ou não de uma identidade submissa feminina dentro do padrão burguês-patriarcal, que se tornou símbolo das relações de gênero.

Deteremos nesta pesquisa a gênese dos romances sentimentais e sua trajetória. Abordaremos a representação feminina, bem como os estereótipos em que são configuradas as personagens. E, por fim, analisaremos o discurso nas obras, a fim de observar o padrão feminino descrito nas mesmas e que determine a criação de uma identidade que permeou o papel sociocultural da mulher após a segunda fase do feminismo.

### **Romances Sentimentais: uma trajetória**

No Brasil, ainda no século XIX, a ampliação do mercado editorial brasileiro proporcionou a tradução em massa de livros estrangeiros. Os romances franceses, como os da Condessa de Séguir, foram traduzidos para o português, tornando-se ícones de sucesso. Títulos como *As férias*, *As desventuras de Sofia* e *As meninas exemplares* eram leituras preferidas das moças.

Já no século XX, temos como referência de romances sentimentais a coleção “Biblioteca das Moças”, editada pela Companhia Editora Nacional, entre os anos de 1920 e 1960. Com casais apaixonados pintados, descende de uma coleção portuguesa do mesmo estilo denominada “Biblioteca das Famílias”. Segundo Cunha (1999, p. 35), eram considerados “romances de família: leitura para senhoras e senhoritas”.

A emergência dos estudos que colocam a mulher no foco das pesquisas acadêmicas tem motivado a observação sobre a representação feminina na literatura e suas relações com as questões

sociais, culturais e históricas. A literatura é o espaço privilegiado de análise da condição feminina, seja na libertação pela palavra, seja na análise das normas que moldaram as relações de poder enraizadas na sociedade e que determinaram valores e atitudes incutidos na educação. Cunha (1999), ao teorizar a respeito dos romances conhecidos pelo gênero sentimental, lança mão de uma afirmação que nos serve para defini-los:

(...) constituem-se em documento básico para avançar a reflexão. Sobre a história da educação das mulheres e, em um recorte mais específico, abordar o texto literário como prática simbólica divulgadora de valores e modelos capazes de contribuir para a construção de uma certa sensibilidade romântica (CUNHA, 1999, p. 20).

A construção do perfil feminino alimentado pelo o estilo de vida burguês que priorizava o fechado espaço da familiar nuclear com papéis pré-definidos para homens, mulheres e filhos na nova sociedade capitalista do início do século XVIII entra em conflito com a construção de uma nova identidade cultural feminina pós-segunda guerra que buscou definir as mulheres sujeitos da sua história e do seu corpo. Entendemos que a construção dessa identidade não é algo imutável, ela foi e continua sendo ampliada na medida em que os papéis femininos se modificam ao longo do tempo.

Os romances sentimentais, também conhecidos como novelas femininas têm origens diversas. Dos romances de amor cortês, passando pelos contos preciosos de Mme. D'Aulnoy, que eram contos de fadas para adulto, inaugurados na corte francesa do século XVI, conhecida como a “moda das fadas”, posteriormente originaram os contos de fadas infantis, até o romance-folhetim no século XIX. Alguns estudiosos encontram em Samuel Richardson, no século XVII, em seus romances *Pamela* (1740) e *Clarissa* (1748), os primeiros esboços para os romances sentimentais, por ter utilizado mulheres com perfis diversos com personagens principais. Essas estruturas literárias atingiram seu apogeu no século seguinte, principalmente as originárias da França e da Inglaterra. A estrutura da sociedade europeia do século XVII pouco viabilizava a inserção da mulher no mundo das letras, de modo que as primeiras representações nos romances sentimentais foram a da mulher-leitora.

Conhecido como o século do romance, o século XIX vem com narrativas que tratam da subjetividade humana. As estruturas do novo século contribuíram para que um grande número de mulheres começasse a escrever e publicar seus romances.

Na linha de romances sentimentais, a primeira escritora-mulher que teve seus livros publicados em uma coleção para as moças foi Louisa May Alcott, que escreveu, em 1869, o romance *Boas Esposas*, também chamado de *Mulherzinhas*, publicado na Coleção Biblioteca das Famílias e, posteriormente, na Coleção Biblioteca das Moças. Apesar de Zinani (2006, p. 12) afirmar que “a medida em que a mulher se apropria do discurso, constituindo-se como autora, promove a desconstrução do discurso patriarcal, por meio do questionamento dos valores tradicionais”, essa desconstrução não acontece nos romances

cor-de-rosa do final do século XIX e início do XX, mesmo aqueles escritos por mulheres, que constituem sua maioria.

Os romances continuaram sendo manuais de etiqueta moral e de bons costumes, a contar dos títulos dos romances. Tais tinham como característica principal a orientação moral, de acordo com os valores vigentes de cada época. Os romances sentimentais contemporâneos talvez tenham modificado essas apreensões, apesar de utilizarem a mesma temática. Por fazerem parte da indústria capitalista, que visa, sobretudo, o lucro, Adorno (1999, p. 292) diz que a indústria cultural impõe esquemas de comportamento, de ordem, e que fornece aos homens “algo como critérios para sua orientação”.

Confirmando esse pensamento, Kothe (2007, p. 11), ao se debruçar sobre os estudos da narrativa trivial no que tange ao receptor, afirma que este “vegeta, ao invés de pensar. Recebe doutrinação como se fosse pura diversão. Cultiva a passividade, desiste de pensar”. Imaginar um controle social das mulheres pautado nas leituras femininas a ponto de possibilitar a inserção de comportamentos fundamentados nos parâmetros desejados pela sociedade burguesa para o comportamento feminino pressupõe que a leitora dos romances sentimentais, incapaz de refletir sobre o que lê, deixar-se-ia levar pelo forte apelo sentimental, dramático e moral da trama, a ponto de, sem questionamentos, aceitar passivamente a cultura de sentimentos e de conduta. Para Kothe (2007, p. 49), “o consumo de tais narrativas sentimentais e melodramáticas indica frustrações do receptor, uma falta de vivências, a ser compensada por meio da fantasia”. Porém, parece-nos limitado fechar-se a essa conclusão, quando tratamos da subjetividade do indivíduo. Segundo Cortazar (1993, p. 82), “os romances do século XIX eram lidos como fuga ou como forma de ilusão”.

A princípio, os romances não foram visto com bons olhos pelos pais e pela Igreja, que limitavam as leituras das meninas; antes da aprovação, os livros eram estritamente analisados. Encorajava-se a concepção de que uma moça leitora de romances trazia através da imaginação ideias voluptuosas, prejudiciais à sua alma: “romances de pacotilha, frequentemente imorais porque colocam os sonhos no lugar das realidades da vida e fazem as almas se perderem em loucas ilusões” (VILHENA apud CUNHA, 1999, p. 34).

Do mesmo modo, supunha-se que a literatura proporcionava estímulos que abalavam a educação moralizante e que permitia à mulher a construção de uma identidade livre. No que tange à sociedade inglesa:

A necessidade de controle da leitura, no entanto, longe de ser uma preocupação que se restringia apenas a alguns, configurou-se como uma inquietação que se estendeu aos mais diferentes setores da sociedade inglesa, e que podemos testemunhar nos prefácios, na correspondência, nos ensaios e periódicos da época (VASCONCELOS, 2011, p. 64).

O emergente crescimento urbano e as mudanças possibilitadoras de uma participação mais atuantes das mulheres na sociedade permitiram um avanço na institucionalização do ensino para as mulheres – algo necessário para as novas práticas sociais que surgiam no cenário ditado pelo capitalismo – e, assim, viabilizaram o nascimento de uma literatura popular voltada para o público feminino que se firmou no mercado cultural.

A literatura especializada no chamado sentimentalismo feminino tornou-se, portanto, uma prática ligada às mulheres da elite burguesa: “[...] o romance sentimental conquistou um público feminino para a literatura: as mulheres de elite com tempo livre para se dedicarem à leitura entre as aulas de piano e de danças, os bordados e as costuras” (DEL PRIORI, 2011, p. 231). Apesar das discussões a respeito do que a leitura poderia promover na imaginação das jovens – degeneração moral e corrupções dos costumes – autoras como Jane Austen, expressiva leitora de romances, consideravam a ascensão dos romances como prática literária que incluía as mulheres no mundo da leitura e escrita. Nisso, fica então observado que as leituras de romance poderiam ser indicadas desde que o seu autor e seu enredo promovessem uma edificação moral:

Os livros e a leitura formam assim dispositivos muito importantes para combater ao ócio feminino – grande horror, sobretudo da igreja católica então hegemônica – que poderia originar maus pensamentos, desejos inconfessáveis, necessidades estranhas e, por isso, ser extremamente pernicioso à formação feminina (CUNHA, 1999, p. 30).

No Brasil, ainda no século XIX, a ampliação do mercado editorial brasileiro proporcionou a tradução em massa de livros estrangeiros. Os romances franceses, como os da Condessa de Séguir, foram traduzidos para o português, tornando-se ícones de sucesso. Títulos como *As férias*, *As desventuras de Sofia* e *As meninas exemplares* eram leituras preferidas das moças. Os irmãos franceses Frédéric Henri Petijean de La Rosière e Jeanne-Marie Henriette de La Rosière se dedicaram à literatura sentimental com o pseudônimo de M. Delly. Na Coleção Biblioteca das Moças, eles detinham o maior número de títulos publicados, 30 ao todo. Católicos fervorosos tiveram total apoio da Igreja:

(...) é então a própria igreja católica que, a partir da virada do século, passa a incentivar a leitura de romances honestos, os quais deveriam ser a leitura preferencial dos fiéis e contar das bibliotecas paroquiais e das escolas femininas mantidas pela igreja (CUNHA, 1999, p. 34).

Os principais e mais conhecidos romances de M. Delly foram *Magali* (1956), *Freirinha* (1947), *Mitsi* (1960) e *Ondina* (1955). Os romances, através de seus enredos, favoreciam a elevação da moral católica, buscando difundir valores religiosos através da caracterização de suas personagens: almas cândidas e frágeis, espécies de modernas cinderelas. Essa característica puritana dos primeiros romances chegados ao Brasil marcava bem a disparidade da educação diferente para menino e menina. As leituras

tentavam vincular em seus romances com finais felizes a imagem de que “para ser uma boa menina, ela deve ser dócil, meiga, pouco agressiva, pouco barulhenta e pouco exigente” (SUPLICY, 1992, p. 195).

M. Delly foi o autor da coleção mais amplamente lida e lembrada. Suas personagens e seus enredos em que, graças à manutenção dos valores preconizados pela sociedade, a heroína conseguia sua tão sonhada felicidade pra sempre, se estabelecia naquilo que Suplicy (1992) chama de uma educação para ser “Mariazinha”, pautada na subserviência para com o homem, seja o pai ou o marido, e para diversos ditames que, desde a infância, são impregnados nas crianças do sexo feminino. “Seria uma educação que aliena a pessoa de si mesma e do que realmente importa” (SUPLICY, 1992, p. 196).

Isso formularia a concepção de que, para a mulher estar inserida nas convenções sociais, o casamento seria a saída em um acordo silencioso, onde aquela perde qualquer individualização, e o homem está preparado para não modificar seus hábitos.

A Companhia Editora Nacional, responsável pelas publicações da Coleção Biblioteca das Moças e fundada em 1925 pelo escritor e tradutor Monteiro Lobato e Octalles Marcondes Ferreira, hoje faz parte do Instituto Brasileiro de Edições Pedagógicas – IBEP. Na data de surgimento da Companhia, havia poucas editoras no Brasil, razão pela qual o surgimento e popularização das coleções editadas pela mesma ganharam força. Por essa época, os livros popularizaram-se, fazendo com que a sociedade de então percebesse que leitura de fruição poderia ter um papel formativo.

As personagens dos romances sentimentais do início do século XX são recatadas, guardadas das coisas tidas como mundanas; a vigilância é uma constante na vida das personagens, sempre acompanhadas de uma governanta idosa ou de uma preceptora que cuidava para que mantivessem aspecto casto e inocente, longe das coisas mundanas: “[...] assim, quando Vanessa estivera no estrangeiro estudando sob a direção dos melhores mestres da Itália e da França, a austera e idosa dama de companhia não a deixara um só momento” (GLYN, 1958, p.30-31).

Analisando os romances da coleção citada, encontramos moças ignorantes da modernidade que as circulava, ainda que sua educação fosse primorosa no que tange à música, que deveria ser clássica, tocada somente ao piano, aos idiomas (inglês e francês) e ao trato da casa. Seus conhecimentos deveriam ir somente até onde comesçassem a macular sua inocência, que deveria a todo custo ser preservada, como modelo de virtude.

Ordenou que se proporcionassem à filha tudo o que o dinheiro pudesse dar, mas não consentia em amizades com outras jovens, nem tampouco na possibilidade de ouvir ou conhecer algo do moderno espírito da insubordinação que há no mundo. (...) Vanessa aos dezenove anos, era uma moça esquisitamente educada; muito culta, mas tão ignorante das coisas do mundo, quanto pode ser um ente dotado de inteligência (GLYN, 1958, p. 30- 31).

Nos enredos, rostos ruborizados e olhos abaixados deixavam entrever a postura tímida e submissa, presenteada com um bom casamento. Para esse intento, as personagens em geral são bem

jovens, mistura de menina-mulher. Em contraposição, o personagem é sempre representado como alguém na casa dos 30-40 anos, vivido e conhecedor do sexo feminino, que se encanta pelo frescor juvenil da personagem principal. A antagonista caracteriza-se por uma jovem na casa dos 20 anos, moderna, de vida social bastante agitada por festas e viagens, essa caracterização da rival torna-se ampla na comparação com a heroína, em que o duelo entre a tradição, a inocência e a religião (manifestações de um espaço doméstico) ganham sempre na luta contra o moderno, a malícia e a não existência da religião, espaço que nos romances são representados como públicos.

De inteligência mediana, mas insinuante e hábil, sabendo adaptar-se a todos os ambientes sociais, embora pertencente a um meio indefinido, muito cosmopolita e pouquíssimo escrupulosa quanto ao capítulo moral, fazer-se recebida na sociedade, mercê da sua tolerância mundana de nosso tempo (DELLY, 1955, p. 07).

O mundo descrito nesses livros era o mundo dos nobres aristocratas ingleses e franceses, dos pintores renomados, dos ricos capitalistas, que não paravam de ostentar luxo e riqueza. Era um mundo de títulos e nobreza. Porém, as personagens femininas eram de uma simplicidade caridosa, que não se davam conta de toda a sua posição social quando ricas: “No entanto, logo se lembrou da caridade e humildade cristãs, bem como de outros sentimentos humanos que lhe foram inculcados” (GLYN, 1958, p. 30-31). A personagem pobre sobressaía-se através da sua simplicidade e da sua pureza que faz com que o personagem masculino dela se encante:

E viu então levantarem-se de novo para ele esses olhos que denotavam uma alma menina inteiramente cândida (...) emprestava-lhe a comoção um brilho ainda mais ardente ao olhar, que, por momentos se abaixavam tímidos sob o do rapaz atencioso e encantador (...) Nunca mulher alguma no mundo o impressionara tanto como essa! De parte a rara beleza, adivinhava-a Orgier muito diferente, pela alma e pela educação, das demais senhorias, com quem até ali havia conversado (DELLY, 1955, p. 15).

As heroínas da Biblioteca das Moças não eram vaidosas. São exaltadas justamente pelos seus modos humildes de vestir-se e portar-se:

Moldava-lhe a curva harmoniosa das espaldas a blusa branca, de talhe elegante, mas sem os apuros da moda, bem como a saia preta de graciosas pregas, deixando ver, as delicadas presilhas dos pesinhos (sic!) arqueados (DELLY, 1955, p. 33).

Para dar vazão às diferenças que deveriam ser percebidas entre o que é uma boa moça de família, pronta para casar, e aquela da qual nada se devia esperar, pois fugia dos padrões ministrados pela sociedade burguesa para as moças, as antagonistas sempre vão representar tudo aquilo que, para a época, feria as normas de conduta. Então, nesse contexto, a personagem que tipifica a rival, também apaixonada pelo herói, vai ser duramente criticada durante o enredo e, no final, diante da felicidade da

heroína boa, que se casa com o mocinho, ficará a antagonista com o castigo que merece, qual seja a perda do homem que ama.

As características físicas também serviam para identificar as diferenças entre a heroína e sua rival. Dificilmente encontramos personagens negras. Ruivas, somente quando para caracterizar uma mulher de ideais liberais, não apropriadas para fazer companhia às damas da sociedade e, por isso mesmo, vistas como medíocres e artificiais, a ideia trazida da Idade Média sobre as mulheres ruivas, tipificadas como bruxas, filhas do mal, são trazidas novamente na formação da antagonista que, diferentemente da personagem principal, terá como castigo para os seus “pecados” o fato de não serem escolhidas para casar.

Nas personagens principais, procurava-se enaltecer a beleza natural e reservada, modelo padrão buscada pela burguesia, que se caracterizava por enaltecer as mulheres brancas e ou/louras, sempre em comparação harmoniosa à beleza de Maria, mãe de Jesus, dos santos e dos anjos renascentistas, que remetia a mansidão e passividade, que:

Era um adorável rosto de adolescente, claro, nevado, sob o montão ondulados de cabelos sombrios. O desenho da boca era a um tempo apaixonado e cândido, e as pálpebras, naturalmente sombreadas, aumentavam o olhar ardente. Nada mais encantador que o contraste entre a quente animação dos olhos e o oval do rosto, tão puro que bastaria para dar a Dinisa Déleris um grande sainete de beleza (DIVONNE, 1955, p. 08).

O paralelismo criado que conferia as morenas e ruivas a marca de antagonistas O porte físico das personagens era descrito como magro, porém com “harmoniosas curvas de feminilidade”. Eram pequenas em estatura, tinham os olhos grandes, assustados ou melancólicos, pequeninos pés e mãos e rosto harmonioso. Todos esses detalhes mostram a necessidade de proteção e a fragilidade psicológica das mesmas, sempre em espasmos, desmaios ou sonolências. A mulher frágil, física e psicologicamente, torna-se nessas narrativas um ser destinado à dependência masculina.

As narrativas evidenciavam a educação em que a obediência total era tida como uma das mais belas qualidades das personagens. Obediência ao pai ou tutor:

O pai era um homem muito elegante, segundo ouvira dizer, alto e louro. Era carinhoso, mas havia em sua expressão qualquer coisa que parecia exigir-lhe não lhe contrariasse a vontade. Vanessa, no entanto, jamais pensara em lhe desobedecer (GLYN, 1958, p. 30).

E, após o casamento, total obediência aos desejos do marido: “Madame de Jainon dissera-lhe que se mostrasse submissa; e que celestial aventura sentia ao seguir-lhe o conselho” ( GLYN, 1958, p. 67). Para Beauvoir (1970, pp. 156 e 167), “o destino que a sociedade propõe tradicionalmente à mulher é o casamento” e, diante disso, “a jovem apresenta-se, pois, como absolutamente passiva; ela é casada, dada em casamento pelos pais”.



Então êste [o pai] lhe contou simplesmente que lhe havia escolhido um esposo e que, naquela mesma noite iria conhece-lo. Seus lindos olhos negros abriram-se desmesuradamente, seu rosto tornou-se pálido, não pôde articular palavra (GLYN, 1958, p. 33-34).

As personagens que subvertiam a ordem social, não respeitando a vontade de seus pais, ou não querendo se casar, eram fortemente criticadas por suas desobediências. No entanto, aceitavam as imposições que lhe faziam sem contradizê-las.

Faz-se necessário compreender que o casamento era o único anseio permitido ao sexo feminino, por que através dele a moça passaria a fazer parte da sociedade:

A liberdade de escolha da jovem sempre foi muito restrita; e o celibato – salvo em casos excepcionais que se revestem de caráter sagrado – abaixa-a ao nível parasita e do pária; o casamento é seu ganha-pão e a única justificativa social de sua existência (BEAUVOIR, 1986, p. 167).

O Cristianismo Católico ditava as regras moralizantes, a docilidade às leis estabelecidas era descrita como qualidade divina. Qualquer tipo de rompimento com essa ordem era severamente coibido, excluindo-se o transgressor das bondades de Deus, totalmente aberto às possíveis punições divinas. Nas obras que traziam casos de transgressões das personagens principais, o núcleo das narrativas girava em torno dos sofrimentos pelos pecados cometidos.

A efervescência religiosa está presente em quase todos os enredos dos romances sentimentais das décadas de 30 a 60. As características cristãs permitiam que as personagens fossem dóceis aos pais, aos maridos e às leis da Igreja Católica. “Seu espaço era o lar, sua vocação a maternidade, e essas tarefas estavam recobertas de atributos da dignidade, da noção de virtude vinda do modelo cristão” (CUNHA, 1999, p. 81). É através do amor da heroína e da sua fé, que levarão o mocinho de vida mundana até aquele a conversão e a salvação.

(...) João compreendeu que Deus lhe enviava um presente adorável, e apoiando sobre o coração o rosto da noiva, murmurou a divina mensagem que há vinte séculos os anjos trouxeram à miséria humana: Gloria a Deus no mais alto dos céus e paz na terra... àqueles que têm padecido (DIVONNE, 1955, p. 171).

Em todos os romances, a Igreja, o reverendo, a freira, o convento ou o padre preceptor estão presentes. Estes cercam a principal personagem feminina, que vê neles apoio para sua fé e moral, e é neles que ela se espelha e, portanto, o modelo que a instituição católica promove é acolhido pela personagem feminina e apreciado pelo masculino.

Na sociedade brasileira do início do século XX, não existia a concepção de separação matrimonial. Mesmo em países com alguns avanços culturais, como França, Inglaterra e Estados Unidos, a presença de uma mulher separada trazia constrangimentos. A mulher separada tornava-se,

portanto, a escória da sociedade e a vergonha da família. Nos romances de Wood, a própria personagem faz essa leitura de si:

- Por que veio procurar-me? - interrogou ela por fim - não mereço compaixão. Desdenhei as tradições de nossa família, cobri de vergonha o nosso nome.  
- E o nome do seu marido e dos seus filhos - acrescentou ele – pois não estava na natureza do conde Mount Svern ser indulgente para com os culpados. - Apesar disso considero meu dever, como seu parente mais próximo, zelar por você, agora que está abandonada, e procurar impedir na medida das minhas forças, que caia mais baixo (WOOD, 1957, p. 18).

As mulheres desses romances ficavam restritas ao espaço doméstico, tais como jardins, salas, bibliotecas, salas de jantar, alcova. Sua vida em sociedade resumia-se em óperas, vez em quando, jantares nas residências de pessoas ilustres com saraus, sessões de músicas, em que as heroínas podiam mostrar todo o refinamento de sua educação e riqueza. Mas, segundo Cunha (1999), “embora as mulheres fossem protagonista desses saraus, bailes, representações teatrais, observa-se que todos esses divertimentos eram realizados sempre no espaço doméstico”.

Sexo antes do casamento era totalmente proibido. Não há nesses livros de romance qualquer menção ao fato e, caso ocorra, assim como descrito na situação de separação conjugal, a personagem era punida e aceitava a sua punição como forma de expiação pelo erro cometido.

## **Conclusões**

Os romances “cor-de-rosa”, ou “água-com-açúcar”, ou, ainda, romances de “mulherzinha”, como ficaram conhecidos no Brasil, bebem da extravagância dos estados emocionais e, por serem permeados por clichês e finais previsíveis, se estabeleceram no cenário literário com status de literatura menor, em contraposição a outros romances já engajados na literatura dita culta. Nascida a partir da Revolução Industrial, no século XVIII, a indústria cultural é fruto de uma economia baseada no consumo de bens.

Essa cultura [...] é feita em série, para o grande número - passa a ser vista não como instrumento de livre expressão crítica e conhecimento, mas como produto trocável por dinheiro e que deve ser consumido como se consome qualquer outra coisa (COELHO, 1993, p. 06).

Assim como a indústria cultural, os meios de comunicação e a cultura de massa nasceram da sociedade capitalista liberal e se estabeleceram no século XX, pelo capitalismo monopolista. Por intermédio de um modo industrial de produção, obtém-se uma cultura de massa feita de uma série de objetos que trazem de maneira bem manifesta a marca da indústria cultural: serialização – padronização – divisão do trabalho, como afirma Coelho (1993).

Caracterizar as obras como literatura romanesca de massa, ou até mesmo cultura de massa, traz desafios, principalmente em encontrar uma nomenclatura que mais especificamente se encaixe na definição do termo. Quando buscamos definir o termo cultura, pressupomos as crenças, os hábitos e a arte do homem, ou seja, todo um conteúdo social humano. No entanto, cultura de massa seria uma produção industrializada feita para ser consumida pelas massas. Em suas pesquisas acerca do assunto, Adorno admite ter utilizado o termo cultura de massa para designar o que depois chama de indústria cultural:

Abandonamos essa expressão *cultura de massa*, para substituí-la por indústria cultural a fim de excluir de antemão a interpretação que agrada aos advogados da coisa. Estes pretendem, com efeito, que se trata de algo como uma cultura surgindo espontaneamente das próprias massas, em suma, da forma contemporânea da arte popular (ADORNO, 1999, p. 287).

Portanto, a literatura sentimental precisa de um público consumidor que, de acordo com Adorno (1999, p. 288), “[...] não é rei, como a indústria cultural gostaria de fazer crer, ele não é o sujeito dessa indústria, mas seu objeto”. O conceito levantado aqui sobre a manifestação do público alvo do mercantilismo cultural seria, segundo Kothe (2007, p. 44), o ser alienado: “o público faz-de-conta que não nota o princípio do poder subjacente ao texto: não quer conscientizar”. Isso, então, daria ao leitor o caráter de objeto, já que é manipulado pelas estruturas que são formadas pela indústria de entretenimento como o sistema de marketing das produções.

Nessa perspectiva o discurso inserido, no caso das leituras voltadas para o sexo masculino, a exemplo do romance de aventura e faroeste, cumpre a teoria de que:

Os meninos revelam maior comprometimento com o real e atração por histórias que se passam em tempos e lugares distantes, enquanto as meninas escolhem os elementos da fantasia, próximos no tempo e espaço. Essas tendências revelam um melhor aparelhamento para se movimentar na sociedade e uma percepção mais ampla de mundo no sexo masculino, restando ao sexo feminino reações escapistas dentro de um espaço limitado (BORDINI; AGUIAR, 1993, p. 21).

A sociedade, ao criar estereótipos de gênero, possibilita que diferenças influenciem preferências literárias antagônicas para cada sexo, a fim de que os indivíduos cumpram o papel social para qual estão sendo formados. Nessa perspectiva, parece-nos apropriado que o discurso inserido nos romances sentimentais priorizem a construção de uma determinada identidade feminina através da sua representação nas obras que a alocam.

## Referências Bibliográficas

AMORA, Antônio Soares. **Introdução à Teoria da Literatura**. São Paulo: Cultrix, 2004.

ADORNO, Theodor W. **Textos escolhidos**. Tradução de Luis João Baraúna. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo sexo: fatos e mitos**. Tradução Sergio Milliet. 4 ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro. 1970

BORDINI, Maria da Glória; AGUIAR, Vera Teixeira. **Literatura e formação do leitor: alternativas metodológicas**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.

COELHO, Nelly Novaes. **A literatura feminina no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993.

CORTAZAR, Júlio. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CUNHA; Maria Tereza Santos. **Armadilhas da sedução: os romances de M. Delly**. Belo Horizonte: Autentica, 1999.

DELLY. M. **Freirinha**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955.

\_\_\_\_\_. **Ondina**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955.

DEL PRIORI, Mary. **História das Mulheres no Brasil**. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2011.

DIVONNE. **Perto dele**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955.

GLYN, Elinor. **Cegueira de amor**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1958.

KOTHÉ, Flávio. **A narrativa trivial**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2007.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. Romances e leitura na Inglaterra Setecentista. In: **A força das representações: história e ficção** / João Cesar de Castro Róger (org.). Chapecó: Argos, 2011.

WOOD, Mrs. Henry. **O pecado de Lady Isabel**. São Paulo: Companhia das Letras, 1957.